

L'autre scène de Diderot

Diderot's other scene

Guilhem Armand



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/aes/5751>

DOI : [10.4000/aes.5751](https://doi.org/10.4000/aes.5751)

ISSN : 2258-093X

Éditeur

Université Gustave Eiffel

Référence électronique

Guilhem Armand, « L'autre scène de Diderot », *Arts et Savoirs* [En ligne], 19 | 2023, mis en ligne le 30 juin 2023, consulté le 11 octobre 2024. URL : <http://journals.openedition.org/aes/5751> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/aes.5751>

Ce document a été généré automatiquement le 11 octobre 2024.



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC-ND 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

L'autre scène de Diderot

Diderot's other scene

Guilhem Armand

- 1 Dans *Le Fils naturel*, Constance rappelle Dorval à ses devoirs qui sont bien ceux d'un philosophe. Le personnage, qui deviendra « l'auteur » du drame, dans le roman que forment la pièce et les *Entretiens sur le Fils naturel*, discute alors avec un véritable philosophe, « Moi », qui vient d'achever le sixième volume de l'*Encyclopédie*. Ce texte qui dédouble la figure de Diderot en un dramaturge et un philosophe est le premier de ses dialogues mettant en scène un personnage nommé « Moi ». Il inaugure ainsi une poétique qui lie intimement théâtre et philosophie, représentation de soi et mise en scène d'une réflexion. Mais force est de constater que le théoricien du drame bourgeois et critique du jeu de l'acteur ne met pas réellement en scène « le philosophe » ni même son propre personnage sur les planches. Dans le « roman du *Fils naturel* », le (véritable ?) philosophe n'est qu'un spectateur. Or Dorval et « Moi » avaient appelé de leurs vœux la mise en scène de conditions : le financier, le père de famille¹... Mais quid du philosophe ? Diderot le laisserait-il aux comédies, celles de Destouches, ou aux amères satires, celles de la clique de Palissot ?
- 2 C'est dans les dialogues – qui ne sont pas à proprement parler du théâtre – qu'un personnage nommé « Moi » ou Diderot revient régulièrement, systématiquement « philosophe ». Et encore, cette mise en scène est ambivalente. Elle l'inscrit dans le théâtre du monde, conformément à la définition de Dumarsais, mais toujours quelque peu à la marge, ou alors de passage, ou enfin dans une posture à la fois un peu figée et fragile. Dans *Le Rêve de d'Alembert*, « Moi » n'apparaît que durant le premier entretien et laisse son idée faire son chemin à travers le rêve de son interlocuteur et les discussions de Julie et Bordeu ; dans *l'Entretien d'un philosophe avec Mme la Maréchale de****, c'est le maréchal qu'il vient visiter et la conversation n'est qu'un intermède avant une affaire importante, dont on ne sait rien. Les exemples sont nombreux², jusqu'au *Neveu de Rameau*, dont le personnage éponyme interrompt une routine et perturbe la tranquillité du philosophe. Celui que Voltaire surnommait « frère Tonpla » désirait ardemment mettre en scène le philosophe parfait, Socrate, mais dut renoncer au projet qu'il esquisse rapidement dans le *Discours sur l'art dramatique*³. Finalement, il n'y a guère que

trois textes qui représentent le philosophe sur la scène, et encore faut-il nuancer cette affirmation. Le premier dans l'ordre chronologique, *Mystification*, est en fait un texte inachevé qui tient autant de la narration (au début et à la fin) que du dialogue, mais avec une si forte théâtralité, due aussi bien au premier rôle attribué à une comédienne qu'aux jeux de quiproquos, qu'il peut entrer dans notre corpus. Diderot y joue son propre rôle, inspiré d'une anecdote réelle. Le deuxième est une tragédie développée par Diderot à partir d'un canevas de Tronchin : *Terentia* (écrite vers 1776) met en scène une distorsion historique dans laquelle Cicéron, le philosophe devenu consul, se trouve aux prises avec la conjuration de Catilina et la trahison de son épouse. Enfin, entre 1775 et 1784, Diderot n'a eu de cesse de reprendre *La Pièce et le Prologue* pour en faire *Est-il bon ? Est-il méchant ?*, comédie étrange où tout un chacun reconnaît le dramaturge derrière Hardouin, bien que, justement, ce dernier ne fasse pas profession de philosophe, mais apparaisse comme petit littérateur et grand manipulateur.

- 3 Étrangement, ces textes tardifs et assez uniques dans la production diderotienne entrent en résonance avec le *Moi* des dialogues, dans la réflexion de l'auteur sur lui-même, sur la place de la philosophie, le rôle du philosophe. Leur rapprochement peut alors permettre une enquête sur cette dialectique qui s'esquisse entre la pusillanimité du philosophe sincère (Cicéron) et la malignité des doubles de Diderot sur les planches : chacun, à sa façon, dit les pouvoirs et les limites sinon de la philosophie, du moins du philosophe.

Avatars : du philosophe mauvais politique au mystificateur

- 4 En 1776, Diderot est revenu de Russie, mais il n'a pas encore commencé l'*Essai sur Sénèque* (1778). Dans *Terentia*, il renoue avec le goût antique (les derniers *Salons* en témoignent) en même temps qu'il entame la révision de son jugement sur l'implication du philosophe par rapport au pouvoir. L'idée de Tronchin⁴, qui renouvelle les tentatives de Crébillon et de Voltaire, a tout pour le séduire : avançant le divorce de *Terentia* et de Cicéron, plaçant la fille dans un terrible dilemme, le canevas articule la tension dramatique du complot à celle de la jalousie, et accentue la pusillanimité du philosophe devenu consul. Son épouse, au fait de la conjuration, décide de se lier à Catilina pour la faire échouer de l'intérieur, et en même temps se venger de Cicéron, qui devra alors condamner la mère de sa fille. Devant l'inaction du consul, elle se dénonce elle-même, accentuant le trouble de celui-ci. À l'acte II, scène 6, il croit d'abord à une manœuvre de son adversaire consistant en une déstabilisation de la famille, qui vaut pour une allégorie de la guerre civile :

Qui sait si le scélérat lui-même n'est pas l'auteur de ce faux bruit ? Combien n'en a-t-il pas semé de pareils ? Pour désunir les pères d'avec les enfants, les femmes d'avec les époux, les frères d'avec les frères, les amis d'avec les amis, et remplir les familles de divisions, il ne dédaigne aucun moyen...⁵

- 5 À l'acte III, il interroge *Terentia*, signalant bien plus ses propres doutes, que suscitant des réponses chez l'inflexible femme. À l'acte IV, c'est à sa fille qu'il confie son dilemme : il pense abdiquer le consulat. Le monologue de cet acte le montre en tout point conforme à l'image que les philosophes du XVIII^e siècle ont de lui : « Cicéron [...] était un grand esprit, et une âme faible ; c'est pour cela qu'il fut grand orateur, et homme d'état médiocre »⁶. Perdu entre ses obligations de père et d'époux et son rôle

politique, il se cherche un modèle qu'il invoque dans une prosopopée de Lucius Junius Brutus où se fait encore davantage jour sa propre impuissance, quand ce dernier lui répond en le traitant de « vil rhéteur » et de « discoureur de vertu »⁷. C'est finalement Terentia, avatar paroxystique de la Camille de Corneille, qui, en prison, lui rétorque : « sois père, sois Romain, sois consul »⁸. À la fin de la pièce, la victoire sur Catilina et les conjurés est unanimement attribuée par le Sénat au personnage éponyme. La première catilinaire (*Quousque tandem...*) reproduite à l'acte III se trouve ramenée à un vain bavardage face à l'efficacité de la politique faite femme : Terentia a lié la pire manipulation au sacrifice de soi⁹. Ce n'est pas le cynisme de Rameau, mais une force dangereusement efficace qui dit l'inefficacité de la parole philosophique, dans cette tragédie qui réfute l'idée platonicienne d'une République dirigée par des philosophes.

- 6 Dans *Mystification*, il s'agit de faire croire à une comédienne, Mlle Dornet, qu'elle est hantée par des fantômes, que ceux-ci viennent de portraits qu'elle a conservés : ceux de son ancien amant, le prince Galitsine, qui veut les récupérer. Mandaté par ce dernier, Diderot choisit non pas de convaincre l'actrice, mais de la manipuler en demandant à Desbrosses de jouer un médecin turc, avatar *mamamouchique* des médecins de Molière, lui tenant un discours fondé sur « l'onéirocritique » et la chiromancie. Le procédé, déjà comique, l'est encore plus quand on sait que l'auteur l'entreprend dans la vie réelle¹⁰. Mais il ne peut qu'étonner de la main et sous la plume d'un philosophe des Lumières criant contre l'obscurantisme et les superstitions, prônant sans cesse vertu et honnêteté.
- 7 Le même amoralisme caractérise Hardouin, le protagoniste sur lequel porte la question-titre de la comédie *Est-il bon ? est-il méchant ?* et qui se retrouve à rendre service à chacun des personnages selon des procédés qui les mécontent tous. Mais dans cette folle journée, où il a « un procès à terminer ; une pension à solliciter ; une mère à mettre à la raison [...] puis arranger des scènes au milieu de tout cela... »¹¹, ainsi qu'un prieuré à obtenir pour un abbé, chaque service devient un frein au précédent. D'où le recours à des moyens malicieux : pour obtenir à Mme Bertrand une pension réversible à son fils, il fait croire au commis Poulthier qu'il est le père de l'enfant ; pour que Mme de Vertillac accepte le mariage de sa fille avec M. de Crancey, il rédige de fausses lettres, obtient un dédit sur un mensonge, dans une supercherie qui n'est pas sans évoquer *La Fausse Suivante*, d'autant qu'il joue aussi à se mettre dans la poche les procurations de deux parties d'un procès (Mme de Servin et M. des Renardeaux) pour contenter chacun en dépit qu'il en ait. Il va jusqu'à duper le marquis de Tourville sur les mérites des deux prétendants au prieuré. La pièce qu'il doit composer, il la délègue à Surmont, mais elle s'écrit au fil des scènes. Au dernier acte, une parodie de procès réconcilie tout le monde et, comme bientôt dans *Le Mariage de Figaro*, tout finit par des chansons.
- 8 Ces deux *personae* de Diderot sont loin de Cicéron et du Moi philosophe des dialogues qui peine régulièrement à convaincre son interlocuteur. En ces affaires si peu philosophiquement menées, l'avatar de l'auteur s'avère un chef d'orchestre d'une incroyable maîtrise sur les gens et les événements. Mais sa réussite est problématique : il parvient à la bienfaisance par la manipulation, preuve d'une malice essentielle sur laquelle il s'interroge régulièrement. Où est donc la morale ?

Ersatz et réflexion

- 9 Du « grand homme » tel que dépeint par Bordeu¹², Hardouin et le Diderot de *Mystification* partagent le sang-froid, sans en avoir la vertu. Ils ont quelque chose du philosophe parti conseiller Catherine II, mais aussi du Sénèque de l'*Essai*, resté auprès de Néron afin de le tempérer autant que possible¹³. À leur façon, ils interrogent la place du philosophe et son action dans la cité, chez un penseur qui remet en question, depuis un moment déjà, ses premiers principes platoniciens. La fracture du beau et du bon qui apparaît déjà dans les *Salons* est au cœur du *Neveu de Rameau*, où sourd le pessimisme de l'auteur. Ce dialogue met en scène l'impuissance du philosophe à convaincre, l'inefficacité de celui qui est devenu « gros monsieur » à changer en quoi que ce soit le parasite, ce semblable, son frère qui ressemble à un jeune Diderot¹⁴ qui aurait pris une autre voie dans la philosophie de Diogène – ce modèle que tous deux se disputent en vain. Rares sont les moments d'entente, mais il en est un qui réunit un public autour d'eux, celui de la grande pantomime unissant les interlocuteurs et les badauds grâce à la performance artistique. Mais quand le Neveu développe, à la demande de Moi, sa théorie musicale – qui est celle de l'auteur – alors,

la foule qui nous environnait, ou n'entendait rien ou prenant peu d'intérêt à ce qu'il disait, parce qu'en général *l'enfant comme l'homme, et l'homme comme l'enfant aime mieux s'amuser que s'instruire, s'était retirée* ; chacun était à son jeu ; et nous étions restés seuls dans notre coin (II, 680, je souligne).

- 10 *Animal aux têtes frivoles*, ce monde qu'il faut amuser comme un enfant se détourne du message de la conversation devenue plus savante, tandis que le Neveu, lui, ne retient de ses lectures que ce qui peut servir son intérêt¹⁵. Le risque du philosophe est de se retrouver pédagogue sans élève, orateur sans public, conseiller sans prince, et donc de voir son travail inefficace¹⁶. Le Moi de *Mystification* ne croit pas, comme celui de *l'Entretien d'un père avec ses enfants*, qu'il suffit d'écouter son cœur, où résonnerait la voix de la nature, pour entendre ses lois. Pragmatique et sans illusion, le philosophe glisse vers une attitude quasi voltairienne qui consiste à traiter l'autre en enfant¹⁷. La Dornet prétend ne pas s'en laisser compter par « l'esprit fort » (II, 441) que joue Diderot et croit même participer à une « guérison » (II, 451) de l'incrédule philosophe qui s'imagine démystifier son monde, à ce que dit le médecin turc. La mystification orchestrée par celui qui dupa le marquis de Croismare est donc double : par le jeu sur les superstitions mené par Desbrosses¹⁸ et par celui de Diderot assumant les mauvais côtés de l'image du philosophe tel qu'il est souvent perçu par les esprits non éclairés, c'est-à-dire d'un esprit par trop rationnel, insensible à la vérité vraie. La duperie consiste à renverser les rôles, sans que jamais Mlle Dornet ne soit décillée. Car, le dénouement d'*Est-il bon ?* avec le procès des procédés d'Hardouin le montre bien : la fin ne justifie les moyens que tant que ceux-ci demeurent inconnus. Quand Diderot joue au marionnettiste, il sait qu'il vaut mieux demeurer un *deus absconditus* dont la bienfaisance est évidente, quand les voies choisies doivent rester impénétrables.
- 11 Par conséquent, le choix de l'exhibition dans *Est-il bon ?* reflète une volonté d'aller plus loin dans cette réflexion qui, en dépit du changement de nom et de métier du protagoniste, prend une tournure encore plus personnelle. Hardouin est l'antithèse du philosophe¹⁹ tel que Diderot ne cesse de le prôner et à l'image duquel il sculpte sa statue²⁰ : il est présenté comme un « faiseur de vers » débauché qui « perd son temps et son talent » (IV, 1439), qui n'a rien écrit de grand et ne cesse de rendre mille services

divers qu'on lui réclame. Or, c'est là aussi un reflet de l'auteur²¹ qui, ailleurs, se plaint régulièrement de courir partout et de ne pas avoir écrit de chef-d'œuvre²². À Sophie Volland, il détaille la « variété de [ses] rôles en ce monde »²³, et adopte un surnom ambigu, le « père Tout-à-tous ». Choisi en 1768, soit un an après la parution de *L'Ingénu*, il fonctionne comme une antiphrase par rapport à l'odieux jésuite du conte de Voltaire. Il est employé au sens premier, désignant celui qui rend sans cesse service à tout le monde, conformément à l'expression utilisée par Saint Paul dans *Épître aux Corinthiens*, « Je me suis fait tout à tous pour les sauver tous » : une autre ironie, celle de l'autodérision de l'ancien étudiant en théologie qui s'apparente à une sorte de Saint Paul athée. Auprès de Voltaire, dans une de ses nombreuses crises de pessimisme, il se plaint de trop travailler pour rien²⁴. Hardouin, c'est Diderot au quotidien qui craint de ne pas ressembler à son philosophe idéal, transformé en personnage de comédie, ou plutôt le philosophe pris par les affaires diverses et les petits écrits, empêtré par le quotidien qui l'empêche d'accéder à un niveau supérieur (l'œuvre, la postérité).

- 12 Un des intérêts de la pièce consiste justement en cette exploration de Diderot en littérateur – comme les dialogues représentent habituellement Diderot en philosophe²⁵ – observé au miroir grossissant de la comédie, mais aussi à travers son rire déculpabilisant. Or, cette représentation repose sur un paradoxe fondamental : il est défini comme un auteur non dépourvu d'une certaine vanité, alors que la seule tâche qu'il n'accomplisse pas en propre, celle qu'il délègue, ce soit justement la première qui lui soit confiée, à savoir écrire une pièce²⁶. Ce ne sont pas seulement les retards des commandes pour Grimm, dus aux multiples services que Diderot rend à droite et à gauche, qui sont ici mis en scène, mais des difficultés plus profondes qui se cachent derrière la superficielle légèreté de la comédie. La première réside dans l'exigence du plaisir, comme le montre la réponse d'Hardouin à la commande de Mme de Chépy :

Hardouin. – Vous me demandez au moins une chose qui vous plaise, et cela ne me paraît pas aisé ; qui plaise à la personne que vous voulez fêter, et cela est très difficile ; qui plaise à sa société qui est faite aux belles choses ; enfin qui me plaise à moi, et je ne suis presque jamais content de ce que je fais.

Mme de Chépy. – Ce ne sont là que les fantômes de votre paresse ou les prétextes de votre mauvaise volonté. (IV, 1444)

- 13 On croirait reconnaître Diderot soliloquant sur cette œuvre qu'il n'a pas encore écrite. Mais ces « fantômes » vont bien resurgir plus loin :

J'ai beau rêver, m'agiter, me tourmenter, il ne me vient rien. Voyons encore... Cela serait assez plaisant, mais usé... Ah ! si Molière revenait, avec tout son incroyable génie, combien il aurait de peine à obtenir le suffrage des gens qu'il a rendus si difficiles ! ... Les autres ont tout pris... Me demander une de ces facéties telles qu'on en joue aux Palais-Royal ou Bourbon, n'est-ce pas me dire : Hardouin, ayez *subito*, *subito*, l'esprit et la facilité d'un Laujon, la verve et l'originalité d'un Collé ? Voilà ce que je me laisse ordonner, rien que cela... Je suis un sot ; tant que je vivrai je ne serai qu'un sot, et ma chaleur de tête m'empêchera comme un sot... [...] (IV, 1448)

- 14 Tout est dit et l'on vient trop tard, surtout depuis Molière. Au début de l'acte II, c'est bien la difficulté d'écrire une pièce de qualité en si peu de temps qui préoccupe sincèrement Hardouin. Mais ce souci est articulé à la critique de son propre caractère : il est piégé par sa propre sottise, autrement dit sa vanité. Mais elle sera en grande partie démentie, sauf sur un point, cette capacité à s'empêcher qui fait écho à la fibre malicieuse, à la question de la naissance – en écho à la réflexion du *Neveu de Rameau*.
- 15 Mais la ressemblance s'arrête là. Écho d'une plainte, la pièce en est aussi la parodie. À la scène 5 de l'acte IV, Mme Bertrand présente son fils Binbin à M. Poultier pour le

remercier de la pension accordée. Mais celui-ci croit l'enfant d'Hardouin et il imagine reconnaître les traits « de son père » dans un quiproquo à portée métapoétique : « C'est son père ! c'est à ne pouvoir s'y méprendre ; qui a vu l'un voit l'autre. » (IV, 1486) Et le commis du ministère de détailler chaque trait pour y déceler une ressemblance puis de prédire à Binbin une destinée semblable à celle d'Hardouin ou de Diderot (ici la confusion est assez nette : une excessive liberté de parole, des calomnieurs, Vincennes), dans un dialogue de sourds avec Mme Bertrand qui ne saisit rien et s'interroge sur sa santé mentale. Mais le quiproquo prévient aussi le spectateur de ne pas faire de raccourci trop rapide sur ces questions de paternité ou d'identité.

Surplomb : l'autre scène du philosophe

- 16 Si *Est-il bon ?* repose *a priori* sur la fin et les moyens, sur la question de la bonté ou non du protagoniste, elle ne porte pas sur l'auteur de cette comédie²⁷, qui prend le contrepied des *Philosophes* de Palissot²⁸, et même de toute pièce de théâtre. Car celle qui a été commandée à Hardouin, et qu'il n'écrit pas, se fait quand même, puisque, coup de théâtre s'il en est, Surmont arrive à la fin avec une répartition des rôles qui laisse bien entendre que la pièce qu'il a écrite à la place d'Hardouin est celle que l'on vient de voir jouer sous nos yeux²⁹. La question de Crancey à qui Mme de Vertillac vient d'accorder la main de sa fille, « êtes-vous un dieu ? êtes-vous un démon ? »³⁰, prend une portée métapoétique qui interroge le rôle de démiurge de l'auteur ; exactement à l'opposé de celui de *Jacques le fataliste* – celui-ci n'écrit rien mais fait tout –, comme il le dit à Surmont, dans une phrase des plus sibyllines : « Ce que je ferais ressemblerait à tout ; ce que vous ferez ne ressemblera à rien »³¹. Au sens propre, ce « tout » renvoie à tout ce qui a déjà été fait depuis Molière, tandis que le « rien » désigne la nouveauté et l'originalité qu'attendent ces dames – et celle d'*Est-il bon ?* Mais finalement, « bonne ou mauvaise », la pièce de Surmont n'est pas même lue sur la scène de cette société, tandis qu'Hardouin a tout fait. De là une question de paternité de la pièce : qui en est l'auteur finalement ? Jack Undank voit dans le couple Hardouin/Surmont une « métaphore dramatique du dilemme de l'écrivain »³². En effet, toutes ces actions diverses et sans rapport se rejoignent dans la résolution finale en hommage à Mme de Malves, laissant entendre que le rôle de l'écrivain, à l'instar de celui du philosophe, est de restituer du continu dans le discontinu, de la suite dans ce qui ne semblait que paratactique, de la cohérence et du sens. Tout le discontinu se recompose à la fin avec la réapparition de Surmont qu'on n'attendait plus, dont le nom lui-même évoque ce surplomb littéraire qui apporte sa cohérence aux divers faits et anecdotes qui se sont succédé. Comme si tout était non pas écrit, mais en train de s'écrire. Le procédé est à peu près le même que celui de la création de *Mystification* tel que le décrit Pierre Chartier : « elle est le journal de bord d'une mystification, rapportée en temps presque réel, ou plutôt sa réécriture, dans le meilleur des cas, de la comédie qu'elle a pu ou qu'elle aurait dû être »³³.
- 17 Mais dans *Est-il bon ?*, si Diderot joue encore de la mystification et du persiflage, s'il continue de cacher et de révéler l'agent central, il ne le fait pas tout à fait comme ailleurs. Selon Pierre Chartier, c'est par « le rire du mystificateur » qu'il devient « héraut de la vérité »³⁴. Cependant ici, point de vérité philosophique mise au jour, mais des conflits résolus, lesquels révèlent sans doute la vérité des êtres, mais ce n'est pas développé ; on s'embrasse et on chante à la fin : Hardouin n'est pas un philosophe, c'est

un faiseur de vers. Aussi apparaît-il que cette insistance sur la mystification porte justement sur un rôle, et non sur une identité ; que cette identification outrée à un persifleur malicieux, ces questions redondantes et finalement comiques nous indiquent elles aussi que l'auteur ne souhaite pas être réduit à ce rôle, et même que ce serait bien là confondre la fin et les moyens. Ici encore, tout est double chez les avatars de Diderot : Surmont et Hardouin, celui-ci qui est tantôt démocritéen, tantôt héraclitéen, faiseur de vers sans inspiration et philosophe triste, bienfaiteur habité de scrupules (comme l'auteur habité de fantômes) et malicieux manipulateur... Tout indique qu'il est tout sauf réductible. Au contraire, ce père Tout-à-tous ne manifeste « pas tant des contradictions que le désir d'être tout à la fois »³⁵, d'où cette énergie qui a besoin de se démultiplier à travers chacun des personnages (à l'exception de Mme de Malves, ou de la dédicataire Mme de Maux, qui n'est pas un véritable personnage).

- 18 Aussi cette comédie, si géniale soit-elle, ne dit-elle pas *la vérité* de Diderot, du moins pas plus que ses autres variations sur le *Moi*. Il ne faut pas confondre ce théâtre de société dans lequel Diderot veut en effet jouer un rôle et le joue, avec le théâtre de la société qui s'écrit sur un temps historique. Diderot les distingue bien dans sa vie d'homme et d'écrivain, ainsi que dans ses œuvres où il a prévu où doit être jouée chaque pièce écrite, achevée ou non. Si la mystification est bien au cœur de son écriture, c'est comme moyen et non comme fin, et *Mystification* tout comme *Est-il bon ?* soulignent ironiquement, et ce à chaque niveau de lecture, qu'il ne souhaite pas se voir réduit à un rôle – ce que sont et demeurent pour la postérité les Palissot et consorts : de vils persifleurs –, ce qui reviendrait à confondre la plume et le texte³⁶, en oblitérant de l'autodérision sa fonction essentiellement réflexive.
- 19 Si dans cette comédie, à travers la *persona* d'Hardouin, il ramène son action à cette multitude de services rendus, le temps d'une comédie de salon, il incombe au critique, conscient des enjeux de l'autodérision, d'un persiflage qui est aussi mise à distance de soi, de ne pas ramener l'auteur à son masque. Un même appel est formulé par l'auteur de *l'Essai* et par Hardouin, au moment de son « procès » final : « Voilà l'histoire du moment. Mais c'est au temps que j'en appelle »³⁷ (IV, 1493). Et dans son appel à la postérité, c'est l'exigence la plus ferme qui revient sans cesse, comme dans cette lettre à Mme Riccoboni : « Dans les mœurs et dans les arts, il n'y a de bien et de mal pour moi que ce qui l'est en tout temps et partout. Je veux que ma morale et mon goût soient éternels. [...] C'est qu'il n'y a que le vrai qui soit de tous les temps et de tous les lieux. »³⁸ Dans ce passage enthousiaste, Diderot fonde son désir de postérité sur une ambition un peu folle qui apparenterait son discours à un Verbe. C'est ainsi que le père Tout-à-tous peut rejoindre ce « tout » que semble chanter d'Alembert halluciné :

Tout change. Tout passe. Il n'y a que le tout qui reste. Le monde commence et finit sans cesse ; il est à chaque instant à son commencement et à sa fin ; il n'en a jamais eu d'autre, et n'en aura jamais d'autre. Dans cet immense océan de matière, pas une molécule qui ressemble à une molécule, pas une molécule qui se ressemble à elle-même un instant [...]. O vanité de nos pensées ! ô pauvreté de la gloire et de nos travaux ! (I, 631)

Représentation et distance

- 20 À l'image du théâtre théorisé par Diderot, qui paradoxalement semble abolir la distance entre le spectateur et le comédien en posant un « quatrième mur » qui la maintient, la représentation du philosophe rapproche par le jeu et, à la fois, éloigne par la

mystification. Celle-ci agit autant pour le philosophe dramaturge que pour le spectateur comme invitation au surplomb. Il s'agit de ne pas se confondre avec une mademoiselle Dornet, comédienne incapable de percevoir qu'on lui donne la comédie tant elle est sottise et vaine. Quand *Terentia* met en scène un philosophe dont le verbe est sans efficace, voire qui le fait douter de lui-même, *Mystification* et *Est-il bon ?* donnent à voir un philosophe qui ne professe pas et un littérateur si peu philosophe. Mais c'est justement par ce biais que ces deux dernières représentations constituent des invitations à la philosophie. Comme simple discours, Diderot sait combien elle peut avoir de limites, si elle ne s'accompagne pas d'une expérimentation à la fois sensible – ce que permet le théâtre en soi – et distanciée – ce qu'autorise le surplomb de la dramaturgie diderotienne. Le procédé est comparable à celui que met en place « Diderot » face à d'Alembert, dans *Le Rêve* : il agit par inférence, permettant à sa propre réflexion de se prolonger et de se développer au-delà de son propre discours. Une fiction ou un rêve, conçus comme *expériences de pensée*, ne prouvent rien, tandis que faire l'expérience de sa pensée³⁹, c'est philosopher. Dans la représentation dialogique ou théâtrale de la figure du philosophe, d'un avatar de l'auteur, Diderot ne met pas tant en scène des modèles ou des contre-modèles que des *personae* qui permettent de figurer la philosophie qui se fait jour entre un jeu théâtral complexe et la réception en surplomb à laquelle ce jeu invite. C'est ainsi que la philosophie de Diderot peut naître et sortir du théâtre, ou de l'œuvre, et ainsi assurer sinon sa propre postérité, du moins celle de ses idées.

NOTES

1. « Dorval. – [...] le financier n'est pas fait.

Moi. – On aurait de la peine à en citer une sans père de famille.

Dorval. – J'en conviens ; mais le père de famille n'est pas fait. [...]

Moi. – Ainsi, vous voudriez qu'on jouât l'homme de lettres, le philosophe, le commerçant, le juge, l'avocat, le politique, le citoyen, le magistrat, le financier, le grand seigneur, l'intendant.

Dorval. – Ajoutez à cela toutes les relations : le père de famille, l'époux, la sœur, les frères. Le père de famille ! [...] » (Diderot, *Entretiens sur le Fils naturel*, éd. de Laurent Versini, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1996, t. IV, p. 1176-1177) (je souligne). Sauf indication contraire, il s'agira de notre édition de référence, signalée par le numéro du tome, suivi de la page.

2. Même dans l'*Entretien d'un père avec ses enfants*, Diderot prétend mettre en scène « un modèle » (II, 483) des soirées familiales, mais narre un entretien précis et unique, celui de la révélation du père sur un cas de conscience qui le hante encore. Dans ce texte, d'ailleurs, la posture du philosophe parisien est aussi fragilisée par ses propres emportements devant la sagesse du père. Sur ce point, voir notamment Pierre Chartier, « La loi du père : Étude de l'*Entretien d'un père avec ses enfants* (1^{re} partie) », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n° 23, 1997, p. 9-62 et la 2^e partie, *RDE*, n° 24, 1998, p. 39-100 ; ainsi que Guilhem Armand, *Le Père, le fils et Diderot*, Paris, Honoré Champion, « Dix-Huitième Siècle », 2023.

3. Sur ce point, voir notamment : Guilhem Armand, « Diderot et Socrate : inquiétude et idéal », *Journée de l'Antiquité et des Temps Anciens 2018-2019, Travaux et Documents*, n° 54, octobre 2019, Université de La Réunion, p. 131-144.

4. Voir notamment la lettre à François Tronchin du 18 déc. 1776 (V, 1287).
5. *Ibid.*, II, 6, p. 182-183. On retrouve ici les mêmes termes et les mêmes accents que dans la dernière lettre de Diderot à son frère (Lettre à l'abbé Diderot, 24 mai, 1770, V, 1012).
6. *Encyclopédie*, art. « Caractère ».
7. Acte IV, scène 5, p. 197 : « Ombre de Brutus, je te vois ; parle, que me veux-tu ?... Tu es époux, tu es père, et tu as voulu être consul... Il est vrai... Sois époux, sois père, mais ne sois pas consul. Fuis, retire-toi dans tes campagnes ; feuillette les ouvrages des philosophes ; prêche aux hommes l'honneur de la patrie que tu n'éprouvas jamais. Prends ta plume, consume tes veilles à célébrer mon courage dont tu te fais la satire par ta conduite. Et tu es romain, toi ? Et tu es chef du Sénat, toi ? Va, tu n'es qu'un vil rhéteur, un discoureur de vertu... ». Notre édition de référence est : *Diderot*, édition de Anne-Marie Chouillet, Paris, Comédie Française, « Grands dramaturges », 1984, p. 167-209 (mais on pourra consulter avec profit celle établie par Jacques Undank, pour le tome XXIII de l'édition DPV).
8. *Ibid.*, V, 5, p. 205.
9. Il est à noter qu'elle rejoint ainsi une galerie de femmes fortes dans l'œuvre de Diderot : aux côtés de Constance et de Polly Baker, ces femmes qui, chacune à sa façon, rappellent aux hommes leurs devoirs, qui leur enseignent d'une certaine façon ce qu'est la philosophie pratique.
10. Voir notamment les lettres à Sophie Volland du 21 septembre et du 26 octobre 1768 (V, 890-907).
11. Est-il bon ? est-il méchant ?, IV, 1460.
12. Le Rêve de d'Alembert, I, p. 660-661.
13. Sur cette lecture par Diderot de la vie de Sénèque, voir notamment : Thierry Belleguic, « Évoquer les ombres : dialogues anthumes d'un philosophe ou portrait de Diderot en voyageur sentimental », *Diderot Studies*, 2009, vol. XXI, p. 267-314 ; Charles Vincent, *Diderot en quête d'éthique (1773-1784)*, Paris, Classiques Garnier, « L'Europe des Lumières », 2014.
14. « Il peut donner des leçons de morale, mais c'est en oubliant qu'il a été à la place du Neveu et qu'il a dû, lui aussi, enseigner les mathématiques qu'il ne connaissait pas : Lui, c'est un peu le jeune Diderot qui parle au vieux », explique Colas Duflo dans *Diderot philosophe*, Paris, Honoré Champion, « Philosophie », 2003, p. 485.
15. Le Neveu de Rameau, II, 661.
16. Sur cette lecture du *Neveu de Rameau* mettant en scène un philosophe triste, voir : Guilhem Armand, « Statut du personnage (Moi) et statue du philosophe dans *Le Neveu de Rameau* », *Quelle « identité » pour la littérature de l'époque moderne ?*, Audrey Faulot (dir.), *TrOPICS*, n° 7, décembre 2019, p. 75-88.
17. On peut alors songer à la lettre de Voltaire au marquis d'Argence de Dirac du 14 mars 1764 : « Jamais la dispute n'a convaincu personne ; on peut ramener les hommes en les faisant penser par eux-mêmes, en paraissant douter avec eux, en les conduisant, comme par la main, sans qu'ils s'en aperçoivent. »
18. Parodiant le discours savant, Desbrosses explique la source *imaginaire* des maux de Mlle Dornet et, ce faisant, il suscite cet imaginaire qu'il prétend combattre : la comédienne, plus crédule qu'elle ne le pense, verra bien des fantômes.
19. Sous la plume ironique de Diderot, le qualificatif de philosophe n'apparaît qu'à l'acte III, scène 12 (IV, 1474-1475).
20. Sur l'image du philosophe et la façon dont Diderot s'efforce de coller à cet idéal, voir notamment Colas Duflo, *Diderot philosophe*, *op. cit.*, p. 21-22.
21. Comme *Mystification*, la pièce est en partie inspirée d'épisodes réels, ce que Diderot explicite dans le *Paradoxe sur le comédien* : « Je persifle quelquefois, et même avec assez de vérité, pour en imposer aux hommes du monde les plus déliés. Lorsque je me déssole de la mort simulée de ma sœur dans la scène avec l'avocat bas-normand ; lorsque, dans la scène avec le premier commis de la marine, je m'accuse d'avoir fait un enfant à la femme d'un capitaine de vaisseau, j'ai tout à fait

l'air d'éprouver de la douleur et de la honte ; mais suis-je affligé ? suis-je honteux ? Pas plus dans ma petite comédie que dans la société, où j'avais fait ces deux rôles avant de les introduire dans un ouvrage de théâtre. Qu'est-ce donc qu'un grand comédien ? Un grand persifleur tragique ou comique, à qui le poète a dicté son discours. » (IV, 1394)

22. La plainte est récurrente. Régulièrement fondée sur le rôle de Voltaire dans l'affaire Calas, on la retrouve dans les lettres à Falconet sur la postérité (Lettre à Falconet, 15 mai 1767, V, 733), dans le *Neveu de Rameau* (II, 649-650) et dans l'*Essai* (I, 1170-1171).

23. Lettre à Sophie Volland, 21 septembre 1768, V, 890.

24. « Mon cher maître, j'ai la quarantaine passée ; je suis las de tracasseries. Je crie, depuis le matin jusqu'au soir : Le repos, le repos ! Et s'il n'y a guère de jour que je ne sois tenté d'aller vivre obscur et mourir tranquille au fond de ma province. Il vient un temps où toutes les cendres sont mêlées. Alors que m'importera d'avoir été Voltaire ou Diderot, et que ce soient vos trois syllabes ou les miennes qui restent ? »

Il faut travailler ; il faut être utile ; on doit rendre compte de ses talents, etc. – *Être utile aux hommes ? Est-il bien sûr qu'on fasse autre chose que les amuser, et qu'il n'y ait grande différence entre le philosophe et le joueur de flûte ?* Ils écoutent l'un et l'autre avec plaisir ou dédain, et demeurent ce qu'ils sont. » (Lettre à Voltaire, 19 février 1758, V, 72-73)

25. Cette représentation sert une réflexion sur le rôle du philosophe, une façon d'expérimenter sa pensée (voir à ce sujet les travaux de Pierre Hartmann et de Colas Duflo), voire d'expérimenter son propre rôle de philosophe ; voir par exemple : « Statut du personnage (Moi) et statue du philosophe dans *Le Neveu de Rameau* », *Quelle « identité » pour la littérature de l'époque moderne ?*, Audrey Faulot (dir.), *TrOPICS* n°7, décembre 2019, p. 75-88.

26. Mme de Chépy le lui fait judicieusement et même prophétiquement remarquer quand il évoque l'affaire de Mme Servin : « Tenez, mon cher Hardouin, laissez faire à chacun son rôle. Celui des avocats est de terminer les procès ; le vôtre de produire des ouvrages charmants. Voulez-vous savoir ce qui vous arrivera ? Vous vous brouillerez avec la dame dont vous êtes le négociateur, avec son adversaire, et avec moi, si vous me refusez. » (IV, 1444-1445)

27. Sévère avec lui-même, dans l'*Essai*, Diderot se montre aussi lucide quant à sa moralité : « J'ai été forcé toute ma vie de suivre des occupations auxquelles je n'étais pas propre, et de laisser de côté celles où j'étais appelé par mon goût, mon talent et quelque espérance de succès. Je me crois passable moraliste, parce que cette science ne suppose qu'un peu de justesse dans l'esprit, une âme bien faite, de fréquents soliloques et la sincérité la plus rigoureuse avec soi-même, savoir s'accuser, et ignorer l'art de s'absoudre. » (I, 1247)

28. Chez Palissot, des philosophes se jouent d'une femme chez qui ils ne cessent d'aller et venir (non pas comme tous les personnages vont et viennent chez Mme de Malves, mais plus comme la ménagerie de Bertin décrite dans *Le Neveu*), ici, la dame de la maison n'apparaît qu'à la toute fin de la comédie pour être fêtée par tous les personnages de la pièce qu'Hardouin leur a fait jouer malgré eux et, en quelque sorte pour elle.

29. Acte IV, scène 12.

30. IV, 1479.

31. IV, 1460.

32. Jack Undank, « La Boîte ouverte ou fermée de *Est-il bon ? Est-il méchant ?* », *Diderot et le théâtre*, Comédie-Française, 1984, p. 68-69 : « parce que *Est-il bon ?* est une boîte de miroirs et d'analogies, l'écriture ou la *mimesis* n'entre pas en conflit avec l'action mais elle en devient la métonymie ». Voir aussi son introduction au texte dans le tome XXIII de l'édition DPV, p. 295-302.

33. Pierre Chartier, « Diderot ou le rire du mystificateur », *Dix-huitième Siècle*, n° 32, 2000, p. 145-164, ici p. 159.

34. « Ibid. », p. 152.

35. Diderot, *Contes*, éd. de Béatrice Didier, Paris, Librairie Générale Française, « Le Livre de poche », 1998, préface, p. 7.

36. Hardouin fait recopier une des lettres par un laquais afin que l'écriture diffère de la sienne et qu'elle passe pour celle de Crancey, aux yeux de Mme de Vertillac.

37. Je souligne.

38. Cité par Wilson, *op. cit.*, p. 277.

39. Je reprends ici la nuance qu'opère Colas Duflo à propos du *Neveu de Rameau : Diderot philosophe*, *op. cit.*, p. 479.

RÉSUMÉS

Trois œuvres mettent en scène Diderot ou un de ses doubles (en écho aux dialogues du philosophe) dans une perspective renouvelée, permise par le théâtre. Dans *Mystification* texte inachevé, à la frontière de la comédie et du dialogue, le personnage de Diderot met ironiquement en scène les limites de la philosophie pour en démontrer le pouvoir. Mais dans *Est-il bon ? Est-il méchant ?*, à travers Hardouin, qui n'est pas philosophe mais littérateur et bonhomme rendant service à tout le monde, il montre les limites de la philosophie morale affrontée au pragmatisme, en même temps qu'il représente tout ce qui empêche le vrai Diderot de mener à bien ses projets (littéraires et philosophiques). Enfin, dans *Terentia* (idée de Tronchin, développée par Diderot mais inachevée), il donne à voir Cicéron aux prises avec son impuissance à agir, conformément à l'idée que l'on en avait au XVIII^e siècle : le modèle du penseur grand rhétoricien, mais faible politique.

Three dramas represent either a philosopher or an author's double among Diderot's works. *Mystification*, half comedy, half dialogue, shows a « Diderot » ironically powerless but whose talent is revealed by a feint. Hardouin, in *Est-il bon? Est-il méchant?* Is a kind libertine poet, another Diderot's double, putting in relief the debate between morale and pragmatism, a personal dilemma of the author. *Terentia* (a tragedy inspired by Tronchin) Cicero is represented as an impotent philosopher on the political and familial scene: a faithful picture of the historical character which questions further philosophy and politic bounds.

INDEX

Keywords : Diderot, theatre, philosophy, Terentia, Mystification, Est-il bon ?

Mots-clés : Diderot, théâtre, philosophie, Terentia, Mystification, Est-il bon ?

AUTEUR

GUILHEM ARMAND

Université de la Réunion