**UNIVERSITE DE LILLE – SHS**

ED 473 – Sciences Humaines et Sociales
EA 1061 – ALITHILA

# DIDEROT ET L'EFFET SUBLIME

par Aude Lecimbre

Thèse de doctorat en Langue et Littérature françaises dirigée par
Caroline Jacot Grapa (Professeure, Université de Lille)

Soutenue publiquement le 02 Juin 2023
À l'Université de Charles-de-Gaulle Lille

Devant un jury composé de :

M^me^ Sophie HACHE
Maîtresse de conférence HDR à l'Université de Lille.

M^me^ Caroline JACOT GRAPA
Professeure à l'Université de Lille.

M^me^ Dominique PEYRACHE-LEBORGNE, rapporteuse de thèse
Professeure à l'Université de Nantes.

M^r^ Stéphane PUJOL, rapporteur de thèse
Professeur à l'Université de Toulouse.

M^me^ Catherine RAMOND, présidente du jury
Professeure à l'Université de Bordeaux.

M^me^ Atsuko TAMADA
Professor of College of Humanities, Chubu University, Japon.

# Remerciements

Je souhaite ici adresser mes plus sincères remerciements

À ma directrice de thèse, Madame Caroline Jacot Grapa, que je ne remercierai jamais assez pour la confiance qu'elle m'a accordée, son soutien indéfectible et son accompagnement dans la découverte des œuvres de Diderot. Elle m'a offert son aide précieuse tout au long de mon parcours, elle m'a accompagnée dans la maturation de ce projet et, sans les discussions fructueuses, conseils, réflexions, suggestions qu'elle m'a apportées, ce travail n'aurait pas vu le jour. Je la remercie pour sa bienveillance, la constance de son engagement envers moi, et lui en serai toujours infiniment reconnaissante.

À Madame Sophie Hache pour les nombreux échanges que nous avons pu avoir dès les premières années de mon doctorat. Elle m'a conseillée, avec beaucoup d'attention, elle a pu m'orienter et m'éclairer sur des points qui m'étaient difficiles à appréhender. Je remercie Madame Catherine Ramond pour les idées qu'elle m'a transmises et pour m'avoir partagé ses travaux. Toute ma gratitude va également à Madame Dominique Peyrache-Leborgne, Monsieur Stéphane Pujol, pour avoir accepté de participer à mon jury de thèse, ainsi qu'à Madame Atsuko Tamada que j'ai eu la joie de rencontrer en cette fin de parcours et avec qui j'ai pu échanger.

À mes parents Édith et Jean-Baptiste pour leur soutien, leur générosité d'âme et de cœur. Ils m'ont épaulée à chaque instant. Ils savent toute l'affection que je leur porte et leur présence au quotidien a pu rendre ce travail moins difficile.

À Pierre-André, pour le soutien qu'il m'a accordé, son aide et son encouragement. Je lui serai infiniment reconnaissante pour sa disponibilité et son indéfectible présence qui ont été, pour moi, si précieuses durant les dernières étapes de ce parcours.

À mes amis, et plus particulièrement à Basilia Arqué, à Charles Plet et Charlotte Rousset, qui ont été, tout au long de ce parcours, mes sincères et affectueux compagnons de route. Je leur exprime toute mon amitié et les remercie pour les nombreux appuis qu'ils m'ont offerts. Je remercie enfin Nelly Paquis et Florian Ponty pour m'avoir encouragée et pour tous ces moments de partage lors desquels nous nous sommes entraidés.

# Résumé

Au carrefour de multiples domaines, les théoriciens ont annoncé dès les premiers traités toutes les ambivalences d'une notion qui ne cesse d'échapper à une définition stable : est sublime ce qui « ravit » l'esprit du public, selon Longin. Au milieu du XVIII[e] siècle, Edmund Burke entreprend de redéfinir la notion à une époque où les querelles entre philosophes et antiphilosophes éclatent, où les deux camps s'accusent tour à tour d'être « fanatiques ». C'est dans ce cadre que nous avons choisi d'inscrire l'étude du sublime dans les œuvres de Diderot car du *fiat lux*, de l'extase divine, à l'*Eurêka* du savant, le terme met en lumière la porosité des frontières entre la Foi et la Raison. L'objectif de ce travail est de montrer comment, au croisement de trois pôles littéraires que sont la dramaturgie, la critique d'art et l'art oratoire, Diderot associe inévitablement le sublime à son effet : effet des spectacles sur le public, effet des peintures et des tableaux sur les spectateurs des *Salons*, effet d'un discours oratoire sur un auditoire. En suivant un corpus qui s'articule autour de trois grandes périodes de son œuvre, nous voyons se dessiner une nette évolution dans la manière dont il pense la notion. S'il replace dans ses premiers textes l'étude de l'effet sublime dans le cadre d'une conception antique et classique, en convoquant les principes de convenance cicéronienne et de bienséance et les termes du débat entre Boileau et Huet au XVII[e] siècle autour du sublime « de la chose », il s'affranchit peu à peu de ces conventions. Il ne se limite dès lors plus aux principes d'adéquation entre l'idée et le style, entre les passions et les gestes des personnages. Sans jamais perdre de vue les querelles rhétoriques, celle sur le style coupé en particulier, il se retrouve aux prises avec les tensions entre éloquence, philosophie et morale. C'est ainsi qu'il aboutit à la conception d'un effet sublime impétueux, « barbare », qui témoigne d'une convenance de soi à soi-même, entre ses passions et ses revendications politiques et sociales des années 1770-1784. Sa posture est alors reconsidérée. Fidèle à la période prérévolutionnaire, c'est par sa pratique de l'effet sublime que Diderot, à qui on a reproché les propos éloquents, se consacre en philosophe animé d'un véritable enthousiasme, en un philosophe qui a, somme toute, *foi* en la Raison.



**Mots clés :** Diderot, sublime, éloquence, dramaturgie, esthétique, éthique, théorie classique, foi, raison.



# Abstract

At the crossroads of different fields, the notion of the sublime announces, from its origins, all the ambivalences that characterise it : what is sublime is what "delights" the mind of everyone, according to Longinus. In the 18[th] century, the notion was redefined by Burke. From *fiat lux* and divine ecstasy to the *Eureka*, the sublime reveals the porosity of the boundaries between faith and reason. It in this context that we undertake to study the writing of the sublime in Diderot's works. The aim of this work is to show how, at the intersection of three literary poles (dramaturgical theory, art criticism and rhetoric), he associates the sublime with effect. We can see a clear evolution in the way he conceives the notion. First of all, he contextualizes the study of the sublime effect by invoking the concept of Ciceronian decorum, and the terms of the debate between Boileau and Huet in 17[th] century. Then, he no longer scrupulously respects the principles of adequacy between the idea and sublime style, between the passions and the gestures. Without ever losing sight of the rhetorical quarrels, he is struggling with the tensions between eloquence, philosophy and ethic. Finally, it leads to the conception of an impetuous, "barbaric" effect, which testifies to the suitability of oneself to oneself, to a suitability between his passions and his political and social demands in the years 1770-1784. This work invites us to examine his posture. Diderot was a philosopher of the Enlightenment and he has been reproached for his excessive eloquence. Faithful to the pre-revolutionary period in his last works, it is through his practice of the sublime effect that he consecrates himself as a philosopher animated by an enthusiasm, a philosopher who, after all, has *faith* in Reason.



**Keywords :** Diderot, sublime, eloquence, dramaturgy, aesthetic, ethic, classical theory, faith, reason.

# INTRODUCTION GENERALE

C'est en 1728 que Diderot arrive à Paris, quittant Langres où il a été nourri dès sa plus tendre enfance du « lait d'Homère, de Virgile, d'Horace, de Térence, d'Anacréon, de Platon, d'Euripide, coupé avec celui de Moïse et des prophètes »[1]. S'il existe de nombreuses zones d'ombre sur les années qui suivirent son arrivée à Paris, le chercheur retrouve sa trace en 1745, année à partir de laquelle il rédige ses premiers textes, après avoir hésité à embrasser une carrière de théologien[2]. L'écriture de ses premières œuvres coïncide avec le début de la guerre qui oppose les « guêpes et les abeilles »[3], le « scepticisme et la foi »[4]. Et pour cause : il est non seulement l'un des premiers dans les rangs à lutter contre ceux qui font preuve d'une trop grande ferveur religieuse, en partie parce qu'il les tient responsables de son emprisonnement au donjon de Vincennes pour avoir écrit la *Lettre sur les aveugles*[5] en 1749, mais il s'affirme aussi comme l'un des chefs de file du parti des philosophes, en rédigeant le prospectus de l'*Encyclopédie*[6], en 1750. C'est donc à l'orée de cette seconde moitié du XVIII[e] siècle[7] que Diderot commence à écrire, que les premières hostilités entre les partis se mettent en place, dans le temps même où s'amorce « une conception radicalement neuve du sublime »[8], comme l'a constaté Jean-Paul

[1] Denis Diderot, *Plan d'une université pour le gouvernement de Russie*, dans *Œuvres politiques*, éd. établie par Laurent Versini, Paris, Robert Laffont, 1995, p. 454.

[2] Les critiques ont souligné le caractère bohème des années lors desquelles Diderot arrive à Paris en 1728. Gerhardt Stenger retrace les premières années de Diderot, « bohémien à Paris », (Gerhardt Stenger, *Diderot : le combattant de la liberté*, Paris, Perrin, 2013, p. 25) et Arthur Wilson note qu' « entre l'époque où, âgé d'environ seize ans, Diderot partait pour Paris et celle où, à vingt-neuf ans, engagé dans la carrière des lettres, il désirait se marier, on sait peu de choses précises sur lui et la façon dont il occupa son temps » : Arthur Wilson, *Diderot Sa vie et son œuvre*, [*Diderot,* Oxford University press, 1957], trad. Gilles Chahine, Annette Lorenceau et Anne Villelaur, Paris, Laffont et Ramsay, 1985, p. 25.

[3] Olivier Ferret, *La fureur de nuire : échanges pamphlétaires entre philosophes et antiphilosophes, 1750-1770*, Oxford, Voltaire foundation, 2007, p. 79.

[4] « Un éditeur du *Journal* de Barbier […] observe que « l'année 1749 est une date remarquable dans l'histoire littéraire du dix-huitième siècle. C'est à cette date en effet qu'on voit paraître et se multiplier les écrits hostiles à la religion. (…) La guerre va désormais s'engager entre le scepticisme et la foi. Barbier, qui jusqu'ici n'a parlé que des chansonniers et des poètes, parle maintenant des philosophes. C'est ici que commence le vrai dix-huitième siècle » : Arthur Wilson, *Diderot Sa vie et son œuvre*, *op. cit*., p. 80.

[5] Diderot, *Lettre sur les aveugles*, éd. H. Dieckmann, J. Proust, J. Varloot (éd. DPV), Paris, Hermann, 1975-, t. IV, p. 3-107.

[6] Diderot, *Prospectus de l'Encyclopédie,* dans *Encyclopédie I*, DPV, t. V, p. 85-129.

[7] Les années 1750 constituent un véritable tournant dans l'histoire littéraire. De nombreux critiques se sont appliqués à en expliquer les causes, à mettre en évidence les raisons de ce changement qui marque le début d'une nouvelle période, que ce soit dans l'histoire littéraire, politique ou sociale. À ce titre, Roland Mortier déclare : « Déjà fréquente pendant la première moitié du siècle, l'idée du *siècle éclairé*, de l'*âge des lumières* devient une obsession, presque un slogan après 1750. […] Il nous semble qu'il faut la rattacher, non pas aux événements politiques et sociaux qui marquent le demi-siècle et dont il est abondamment question dans le *Journal* de Barbier, mais bien plutôt à ce catalyseur du mouvement des idées que fut la publication de l'*Encyclopédie* » : Roland Mortier, *Clartés et ombres du siècle des Lumières*, Genève, Droz, 1969, p. 29.

[8] « 1750 marque […] un tournant, puisque, avec l'*Encyclopédie*, le mouvement des Lumières affirme ses ambitions, que s'amorce sa remise en question, que d'un côté se développe la grammaire générale, et de l'autre un idéal de pathétique et d'énergie, en même temps que Burke introduit une conception radicalement neuve du sublime » : Jean-Paul Sermain, « Le code du bon goût (1725-1750) », dans Marc Fumaroli (dir.), *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne*, Paris, PUF, 1999, p. 879.

Sermain, et qui se voit associée à la publication incontournable, dans l'histoire du sublime, de la *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau* d'Edmund Burke[9], en 1757. Ces faits se doublent du grand retour à l'Antique dans les arts et signalent, pour Rulhière, « une révolution générale dans les mœurs et dans les lettres »[10]. Cette convergence d'événements mérite d'être interrogée et semble venir traduire une préoccupation grandissante de l'époque : la place de plus en plus importante accordée à l'effet des spectacles, des images et des discours sur le public.

Le règne du Roi-Soleil est déjà loin, temps lors duquel, comme le rappelle François Lagarde dans son ouvrage *La persuasion et ses effets*, « la parole royale est une des rares paroles qui ne puissent pas ne pas avoir en principe un effet absolu. Un mot du prêtre transforme le pain en corps du Christ. Un mot du roi […] un mot du maître du monde transforme la nature. Sans doute est-ce la marque d'une puissance conçue à l'image de celle de Dieu »[11]. Depuis cet âge d'or politique, la Régence de Philippe d'Orléans, souvent considérée comme une période de libéralisation, a amené son lot de réformes. Quelques dizaines d'années plus tard, Louis XV est passé du statut de « bien aimé » à celui de « mal aimé »[12]. Les différents groupes qui constituent la société, se livrant bataille entre eux, souhaitent rallier le public à leur cause. Les conflits éclatent, parfois au sein des mêmes camps. On pense à la scission du « parti dévot »[13] qui résulte en partie des querelles entre les jésuites et les jansénistes, et qui participe d'une remise en cause du pouvoir politique. La situation ne va pas en s'améliorant, comme le reflète la crise des parlements, suivie de la déchéance de Louis XVI. Sa décapitation signe la fin de l'Ancien Régime, laissant en ruine le siècle des Lumières. À une époque où le pouvoir se décentralise, la dimension de l'effet des spectacles, des images ou des discours devient un

[9] Edmund Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, [*A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful (1757)*, London, J. Dodsley, 1761], trad. Baldine Saint-Girons, Paris, Vrin, [1990] 2014.

[10] « Le caractère crucial de cette année a été noté avant même la Révolution par l'historien français Rulhière. Reçu en 1787 à l'Académie française, Rulhière rappela dans son discours de réception que l'année 1749 était celle qui avait signalé une révolution générale dans les mœurs et dans les lettres » : Arthur Wilson, *Diderot Sa vie et son œuvre*, *op. cit*., p. 80.

[11] François Lagarde, *La persuasion et ses effets : essai sur la réception en France au dix-septième siècle*, *Papers on French seventeenth century literature*, Tübingen ; Paris ; Seattle, 1995, p. 13.

[12] Sur la biographie de Louis XV, nous renvoyons à l'ouvrage d'Aimé Richardt : Aimé Richardt, *Louis XV : Le mal aimé*, Paris, F.-X. de Guibert, 2006.

[13] L'existence d'un parti dévot reflète le contexte polémique de l'époque dans la mesure où les dévots sont proches du pouvoir politique. Ils s'opposent aux philosophes et à l'entreprise encyclopédiste. Pierre-Yves Beaurepaire a montré comment la question d'un parti dévot au XVIII^e^ siècle fait débat : « les dévots existent, à la cour comme à la ville, et la sensibilité dévote s'exprime à tous les niveaux de société […] l'influence dévote varie au cours du XVIII^e^ siècle, mais elle est toujours un élément de la configuration politico-religieuse qui s'établit un temps pour ensuite se déliter » : Pierre-Yves Beaurepaire, *La France des Lumières*, dir. Joël Cornette, Paris, Belin, 2011, p. 229-230.

élément indispensable pour agir sur une société en « effervescence »[14], pour reprendre le mot de Pierre-Yves Beaurepaire. Il faut produire un effet sur le public d'autant plus fort que le pouvoir royal perd de son autorité et que le peuple se réveille sourdement, commence à se révolter et s'autonomise peu à peu. C'est dans ce contexte qu'apparaît la notion d' « opinion publique », qui, pour Rulhière, se voit étroitement associée au parti des philosophes et hommes de lettres :

> la Capitale, si longtemps prompte & docile imitatrice des sentimens, des goûts, des opinions de la Cour, cessa, dans le même temps, d'avoir pour elle cette antique déférence. Ce fut alors que s'éleva parmi nous ce que nous avons appelé l'*empire de l'opinion publique*. Les hommes de Lettres eurent aussitôt l'ambition d'en être les organes & presque les arbitres.[15]

C'est que, tout autant que les convulsionnaires jansénistes qui souhaitent prouver l'existence de Dieu en entrant en transe sur la tombe du diacre Pâris, pour convertir le public et *prêcher pour leur paroisse*, tout autant que la monarchie qui souhaite donner, en faisant écarteler Robert-François Damiens pour tentative de régicide, un exemple au peuple[16], les philosophes « recherche[nt] toujours un effet. C'est éminemment vrai pour le théâtre, la littérature moraliste ou apologétique, la prédication »[17], souligne François Lagarde. C'est dans ce cadre que s'inscrit l'étude du sublime dans les œuvres de Diderot.

## DIDEROT ET L'EFFET SUBLIME : AU CROISEMENT DE DIFFERENTS DOMAINES ET TRADITIONS

Diderot rattache inévitablement, dans ses textes, la notion de sublime à l'effet produit sur le public, que ce soit l'effet des spectacles, des « gestes sublimes » sur une scène de théâtre dans la *Lettre sur les sourds et muets*[18], l'effet du sublime « propre […] à la tragédie

[14] Pierre-Yves Beaurepaire, *La France des Lumières*, *op. cit.*, p. 623.
[15] Claude Carloman de Rulhière, *Discours prononcés dans l'Académie françoise*, Paris, Chez Demonville, 1787, p.18.URL :https://books.google.fr/books?id=q3R5ffVH1HgC&printsec=frontcover&hl=fr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q=publique&f=false
[16] Diderot encourage, à une période donnée, les scènes d'exécutions publique sur la place de Grève. À 43 ans, il aurait été partisan de la peine de mort si l'on s'en tient aux propos qu'il tient, dans une lettre de Juin 1756, à Paul Landois : « C'est ici, mon cher, que je vais quitter le ton de prédicateur, pour prendre, si je peux, celui de philosophe […] quoique l'homme bien ou malfaisant ne soit pas libre, l'homme n'en est pas moins un être qu'on modifie. C'est par cette raison qu'il faut détruire le malfaisant sur une place publique. De là les bons effets de l'exemple, des discours, de l'éducation, du plaisir, de la douleur, des grandeurs, de la misère, etc. » : Diderot, *Correspondance*, dans *Œuvres*, éd. établie par Laurent Versini, *op. cit.*, p. 56.
[17] François Lagarde, *La persuasion et ses effets*, *op. cit.*, p. 14-15.
[18] Diderot, *Lettre sur les sourds et muets*, DPV, t. IV, p. 142-144.

domestique » dans les *Entretiens sur Le Fils naturel*[19] dans les mêmes années où Rousseau publie sa *Lettre à d'Alembert*[20] ; l'effet des spectacles sur la place publique, avec les références que Diderot fait à l'écartèlement de Robert-François Damiens dans sa correspondance[21], et aux convulsionnaires dans les *Pensées philosophiques*[22], deux exemples pensés comme deux formes de mise en scène ; l'effet des images, des tableaux de Vernet ou de martyrs religieux qu'il étudie, en critique d'art, dans les *Salons*[23], quelques dizaines d'années après que l'abbé Du Bos a conçu l'idée selon laquelle la peinture d'histoire « fix[e] l'attention du spectateur »[24], et dans les mêmes années où Burke conçoit que l'effet sublime provient de l'expérience de la terreur. C'est ce qui justifie précisément, pour Baldine Saint-Girons, la dimension de l'effet, préexistante à la conception burkienne du sublime :

> [si] Burke veut d'abord *éviter de définir le sublime par l'effet*, car, comme le rappelle Michel Delon à propos de Frain du Tremblay, « les Modernes ne peuvent accepter le sublime qu'à condition d'en proposer une véritable définition » […] La seconde partie de la *Recherche* s'ouvre, cependant, sur une définition par l'effet. […] au lieu d'assigner une origine au sublime, on le transforme en cause production d'effet.[25]

Diderot étudie l'effet des discours oratoires, des mots du *Neveu de Rameau*[26] sur le personnage de « Moi », celui des prières de Madame de Moni sur les religieuses ou des discours de Suzanne, dans *La Religieuse*[27]. Enfin, il met en pratique un effet sublime « barbare », que l'on découvre dans ses *Contributions à l'Histoire des deux Indes*[28] de l'abbé Raynal et dans sa *Lettre apologétique de l'abbé Raynal à Monsieur Grimm*[29], en parallèle des considérations rhétoriques et stylistiques qu'il développe à la même période dans la *Réfutation d'Helvétius*[30] et le second livre de l'*Essai sur les règnes de Claude et de Néron*[31]. Ces textes s'éclairent ainsi mutuellement.

---

[19] Diderot, *Entretiens sur Le Fils naturel*, DPV, t. X, p. 140.
[20] Jean-Jacques Rousseau, *Lettre à d'Alembert*, dans *Œuvres Complètes*, t. V, édition publiée sous la direction de Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, Paris, Gallimard, 1959-, p. 3-125.
[21] Diderot, *Correspondance*, [lettre à Sophie Volland du 14-15 octobre 1760], *op. cit*., p. 255.
[22] Diderot, *Pensées philosophiques*, DPV, t. II, p. 47.
[23] Diderot, *Salons*, DPV, t. XIII-XX.
[24] « [Les propos de Du Bos] eurent pour effet de porter aux nues les sujets de la peinture d'histoire […] [le pouvoir des natures mortes et tableaux de genre] de fixer l'attention du spectateur semblait par conséquent à l'abbé bien moindre que celui d'un tableau de même qualité d'exécution représentation action et passions » : Michael Fried, *La place du spectateur : esthétique et origines de la peinture moderne*, [*Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, University California Press, 1980], trad. Claire Brunet, Paris, Gallimard, 2017, p. 98-99.
[25] Baldine Saint-Girons, *Fiat lux : une philosophie du sublime*, Paris, Quai Voltaire, 1993, p. 333-334.
[26] Diderot, *Le Neveu de Rameau*, DPV, t. XII, p. 33-196.
[27] Diderot, *La Religieuse*, DPV, t. XI, p. 3-294.
[28] Diderot, *Contributions à l'Histoire des deux Indes*, dans *Œuvres politiques*, *op. cit.*, p. 579-759.
[29] Diderot, *Lettre apologétique de l'abbé Raynal à Monsieur Grimm*, dans *Œuvres politiques*, *op. cit.*, p. 765-774.
[30] Diderot, *Réfutation d'Helvétius*, DPV, t. XXIV, p. 423-767.
[31] Diderot, *Essai sur les règnes de Claude et de Néron*, DPV, t. XXV, p. 229-441.

Motivés par l'analyse des occurrences les plus significatives du terme *sublime* que nous avons rencontrées dans les œuvres répertoriées ci-dessus, et qui constituent notre principal corpus, nous observons comment l'étude de l'effet sublime chez Diderot s'organise autour de trois grands pôles : la dramaturgie, la critique d'art et l'art oratoire. En convoquant un nombre considérable de références littéraires, des textes antiques à ceux qui lui sont contemporains, Diderot se situe au croisement de plusieurs traditions du sublime et dialogue avec les principaux théoriciens. Dès ses premières œuvres, il s'inscrit dans toute une tradition dramaturgique, et plus précisément tragique, qui provient de l'Antiquité et des tragédies classiques. L'on sait, depuis le *Traité du sublime* du Pseudo-Longin[32], texte de référence de la tradition, que le sublime est une composante de la tragédie, précisément parce qu'il produit un effet sur le public, comme le rappelle Baldine Saint-Girons : « [la tragédie] fait monter l'âme des spectateurs à un état de tension extrême, dans une indifférence apparente au bien comme au mal ; [la tragédie] réussit à plaire en produisant des « blasphèmes » et provoque des larmes si jouissives que celui qui aura immédiatement fait le mieux pleurer la cité en train de sacrifier remportera la victoire »[33]. C'est ainsi que les références que Diderot fait aux Furies, aux tragiques grecs, mais aussi aux figures de Macbeth ou de Médée, reviennent tout au long de ses œuvres et consacrent le tragique comme l'un des éléments constitutifs de la question. Il reprend, dans la *Réfutation d'Helvétius*, l'exemple du « Qu'il mourût » du vieil Horace dans l'œuvre de Corneille[34] qui constitue l'une des principales illustrations du sublime à l'âge classique. C'est ce qu'évoque Sophie Hache lorsqu'elle remarque que cet exemple cornélien voit son étude se prolonger au siècle des Lumières :

> Afin de défendre son analyse du sublime longinien, Boileau s'appuie dans la « Réflexion X », publiée pour la première fois en 1713, sur deux séries de vers de Corneille dont l'une est extraite de *Horace* (acte II scène 6) : « *Que vouliez-vous qu'il fît contre trois ?* Qu'il mourût », et la seconde de *Médée* […] Or, bien qu'il ne fasse mention d'aucune source, Boileau emprunte en fait ces deux modèles de sublime et le commentaire qui leur est associé à l'ouvrage de Bouhours *La Manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit*, publié en 1687 – ce dernier s'étant lui-même inspiré de la traduction et de la préface du traité *Du Sublime*. Alors que le texte de Bouhours semble avoir peu marqué les esprits, la réception de la « Réflexion X » est d'un tout autre poids puisque les exemples choisis dans le théâtre de Corneille ne cesseront plus d'être repris et commentés dans des termes similaires par la critique jusqu'à la fin du siècle et même bien au-delà, toujours en référence à l'étude de Boileau.[35]

[32] Pseudo-Longin, *Traité du Sublime,* trad. Boileau (1674), Paris, Libraire générale française, 1995.
[33] Baldine Saint-Girons, *Le Sublime, de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Desjonquères, 2005, p. 37-38.
[34] Corneille, *Horace*, dans *Œuvres Complètes*, édition établie par Georges Couton, t. I, Paris, Gallimard, 1980, p. 878.
[35] Sophie Hache, *La Langue du ciel. Le sublime en France au XVII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2000, p. 280.

Dans une deuxième partie de ses œuvres qui s'organise autour de sa critique d'art, Diderot étudie l'effet des images et dialogue avec les textes des esthéticiens qui lui sont contemporains, de l'abbé Batteux à Roger de Piles en passant par Du Bos. Il témoigne de l'effet sublime des tableaux de Vernet dans le *Salon de 1767*[36], à l'occasion desquels se trouvent les principales références à Burke. Il témoigne également de la charge tragique des représentations des martyrs. Enfin, si pour Volker Kapp, c'est dans l'abandon progressif du cadre rhétorique que se met en place l'étude du sublime au XVIII[e] siècle[37], Diderot, dans ses dernières œuvres, renoue pourtant avec cette dimension rhétorique, en prenant ses distances avec la conception du texte de Silvain paru en 1732[38], qui « prend soin de placer le sublime en dehors du rhétorique », comme le souligne Jean-Paul Sermain[39]. Bien que, dans l'Antiquité, avec le *Traité du sublime*, le Pseudo-Longin s'inscrive déjà dans ce dépassement du cadre rhétorique, le sublime se définit avant tout, dès ses origines, comme un style dans le domaine de l'art oratoire. C'est le style le plus élevé dans la théorie des *genera dicendi* de Cicéron[40]. Le dernier style, le *genus vehemens*, est bien celui que Quintilien, dans *De l'Institution Oratoire*[41], assimile précisément au style sublime, selon Baldine Saint-Girons : « L'adjectif *sublimis* ne caractérise que tardivement un style rhétorique : on ne le rencontre ni dans la *Rhétorique à Herennius*, ni dans le *De Oratore* de Cicéron. C'est Quintilien qui assimile le style sublime (*genus sublime dicendi*) au « grand style », c'est-à-dire au style grave mais aussi véhément de la tradition rhétorique »[42]. Ce troisième style est associé à la perfection du discours. Il captive l'auditoire et emporte l'adhésion du public, ce qui atteste une nouvelle fois de son effet, comme le précise Marc Fumaroli : « le troisième degré de style, ou *genus vehemens*, est aussi aux yeux de Cicéron le Grand Œuvre oratoire […] il est doué d'une énergie capable de faire naître l'émotion dans son auditoire et de modifier son point de vue »[43]. Michel Jarrety va également dans ce sens puisqu'il développe une pensée contraire à celle de Volker Kapp lorsqu'il souligne que l'empire

[36] Diderot, « Vernet », dans *Salon de 1767*, DPV, t. XVI, p. 174-237.
[37] « Dès le siècle des Lumières, la « direction originale » de la théorie du sublime s'éloigne de plus en plus de la rhétorique, fondement du *Peri hypsous* et des idées qu'on en a déduit pendant les deux siècles précédents » : Volker Kapp, « Le sublime selon Boileau et la réception européenne du *Peri hypsous* », *Œuvres & Critiques, XXXVII*, n°1, 2012, p. 88.
[38] Silvain, *Traité du sublime*, Paris, P. Prault, 1732. URL : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9610508k
[39] Jean-Paul Sermain précise que Silvain « commence par écarter toute idée d'apprentissage ou de culture du sublime : il ne faut pas en chercher les principes chez les rhétoriciens mais dans le cœur de l'homme et dans la nature […] [Silvain] prend soin de placer le sublime en dehors du rhétorique » : Jean-Paul Sermain, « Le code du bon goût (1725-1750) », *art. cit*., p. 895.
[40] Cicéron, *L'Orateur*, trad. Albert Yon, Paris, Les Belles lettres, 1964, p. 7-8.
[41] Quintilien, *De l'Institution Oratoire*, trad. Jean Cousin, Paris, Les Belles lettres, 1975-1980.
[42] Baldine Saint-Girons, *Le Sublime, de l'Antiquité à nos jours*, *op. cit*., p. 52.
[43] Marc Fumaroli, *L'âge de l'éloquence. Rhétorique et « res literaria » de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Paris, Albin Michel, [1980] 1994, p. 55.

rhétorique privilégie l'effet sublime, dans les années 1700, en tendant à « faire passer auprès du public l'émotion qu'il ressent »[44]. L'*elocutio* occupe une place de choix dans l'étude de l'effet sublime chez Diderot, d'autant plus importante que ce dernier prend part aux différentes querelles stylistiques et rhétoriques. Dans la *Réfutation d'Helvétius* (1773-1777), il reprend la conception des *genera dicendi* cicéroniens et, dans le livre second de l'*Essai sur les règnes de Claude et de Néron* (1778-1782), après s'être consacré un temps à l'étude de la philosophie théorique et pratique de Sénèque, il développe un long passage sur le style de Sénèque. À cette occasion, il pose les termes de nombreuses querelles stylistiques, de celle qui oppose les asianistes aux atticistes à celle sur le style coupé. Il pense la figure de Sénèque et opère un dépassement de la figure cicéronienne. En reprenant l'opposition entre le style périodique cicéronien et le style coupé de Sénèque, Diderot montre comment le style coupé, puis le style *deinos*, sont tout autant porteurs d'un effet sublime, que les longues périodes cicéroniennes. le Le style *deinos* est un style qui se caractérise par une concision, une efficacité et une énergie inouïe, il élabore des images en creux du discours puisqu'elles sont véhiculées grâce à un fort pouvoir de suggestion. C'est à l'origine dans le *Perì hermenias* que Démétrios substitue au plan cicéronien tripartite des *genera dicendi* un plan quadripartite où se trouve, en deçà du style le plus élevé, le style *deinos*[45]. Enfin, la figure de Sénèque est d'abord mobilisée pour mettre en perspective son style d'écriture, puis son rôle de précepteur politique et de moraliste, ce qui permet à Diderot de penser son propre style dans une démarche réflexive. Il ne restreint pas les styles au strict domaine de l'art oratoire puisque la stylistique devient un support pour penser les divers genres d'écriture et les différentes postures des philosophes.

En établissant des parallèles, en jetant des ponts entre les pôles, et en les pensant ensemble, il opère des « transpositions » entre les arts, pour reprendre le mot de Jacques

[44] Alors qu'il étudie les liens ténus entre le domaine poétique et celui de la rhétorique, Michel Jarrety explique que la rhétorique au XVIII^e^ siècle « n'est pas vraiment remise en cause » : « En préférant le transport à la persuasion et, comme le dit Boileau dans sa préface, la « petitesse énergique des paroles » au développement rationnel de l'argumentation, [Longin] assure le primat de l'émotion […] Si la rhétorique évolue ainsi au XVIII^e^ siècle, c'est que sous l'influence grandissante du goût et des débats esthétiques qui prennent en compte la jouissance, elle vise moins, selon la formule justement de Diderot, à persuader qu'à émouvoir : à un moment où on redécouvre la notion d'enthousiasme, il s'agit donc pour l'écrivain de faire passer auprès du public l'émotion qu'il ressent, selon un mouvement dont témoigne admirablement Rousseau lorsqu'à propos de *La Nouvelle Héloïse* il écrit dans *Les Confessions* (IX) : « Quiconque, en lisant ces deux lettres, ne sent pas amollir et fondre son cœur dans l'attendrissement qui me les dicta, doit fermer le livre ». On peut alors aisément concevoir la place que l'éloquence fait au sublime » : Michel Jarrety, *La poétique*, Paris, PUF, 2003, p. 50-51.

[45] « la *deinotes* […] vise à nous frapper, à nous secouer par sa concision (« *to syntomon* ») et par sa véhémence (« *to sphodron* ») […] Conformément au principe de la concision, les procédés de la *deinotes* viennent à s'identifier, dans la plupart des cas, avec les procédés de l'*emphasis* (insinuation, suggestion) » : Giovanni Lombardo, « Grâce, sublime et *deinotes* dans le traité *Du style* de Démétrios », *Littératures Classiques*, n° 60, 2006, p. 179.

Proust[46]. Circonscrire ainsi la notion dans les trois domaines de la dramaturgie, de la critique d'art et de l'art oratoire s'est imposé, pour nous, comme une tentative de délimiter un cadre de pensée, de poser des bornes conceptuelles, pour penser la notion dans les textes d'un philosophe, notion elle-même labile, et relevant d'un large champ de domaines, dont la rhétorique, la poésie, la philosophie, l'esthétique, l'éthique, ou encore la religion.

## ÉTAT DE LA RECHERCHE : DEPASSER LES REFERENCES A BURKE

En dehors de quelques articles d'ordre psychanalytique[47] et de l'article de Geneviève Cammagre sur « Diderot et le sublime pindarique »[48] axé sur la dimension poétique, c'est bien autour de ces trois pôles que s'organise l'état de la recherche sur la notion de sublime dans les œuvres de Diderot, composé de plusieurs articles et chapitres d'ouvrage.

Dominique Peyrache-Leborgne relève, dans *La poétique du sublime de la fin des Lumières au Romantisme*, la dimension tragique lorsqu'elle note qu'« avant la découverte de Burke, c'est en fonction de la tragédie classique et par le critère d'unité que Diderot pense la notion de sublime et intègre le terrible dans la beauté »[49]. Vient ensuite une vague critique de la conception burkienne du sublime dans les écrits d'art de Diderot, qui occupe la plus grande part de la recherche. Ce courant critique a débuté avec les travaux de Michel Delon, et s'est enrichi de ceux de René Démoris, d'Else-Marie Bukhdal. En s'appuyant sur les références au sublime burkien dans « La Promenade Vernet », ils interrogent les rapports qui s'établissent entre esthétique et morale. Ils rattachent le sublime artistique à des ambivalences d'ordre moral en se penchant sur le problème suivant : si Diderot convoque Burke, c'est avant tout pour interroger ce plaisir étrange que l'on peut ressentir devant le spectacle d'un naufrage. La conception du sublime comme plaisir devant une catastrophe, *topos* étudié par Lucrèce, La

[46] Jacques Proust souligne chez Diderot cette correspondance entre les arts : « il en va de la transposition d'un mode artistique dans un autre comme de la traduction d'une langue naturelle dans une autre » : Jacques Proust, « L'originalité du *Salon de 1767* », dans D. Hart et M. Raether (éd.), *Denis Diderot oder die Ambivalenz der Aufklärung*, Würzburg, Königshausen-Neumann, 1987, p. 41.

[47] Au croisement de nombreux domaines que sont la littérature, la philosophie, l'art oratoire, la religion, la critique d'art, la morale, etc., le sublime occupe également une part importante dans le domaine psychanalytique. À ce propos, Dominique Peyrache-Leborgne a rédigé un article sur lequel nous reviendrons : Dominique Peyrache-Leborgne, « Sublime, sublimation et narcissisme chez Diderot », *Recherches sur Diderot et l'Encyclopédie (RDE)*, n° 13, 1992, p. 31-46.

[48] Geneviève Cammagre, en convoquant la référence à Pindare, souligne que le sublime est en rapport avec l'enthousiasme, le retour à la nature et la poésie dans son article « Diderot et le sublime pindarique » : Geneviève Cammagre, « Diderot et le sublime pindarique », dans P. Marot (dir.), *La littérature et le sublime*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2007, p. 205-224.

[49] Dominique Peyrache-Leborgne, *La poétique du sublime de la fin des Lumières au Romantisme : Diderot, Schiller, Wordswoth, Shelley, Hugo, Michelet*, Paris, Honoré Champion, 1997, p. 41.

Rochefoucauld, La Fontaine, Burke, mais aussi Kant, pose un problème éthique pour Diderot. Le fait que le sublime engendre une telle passion sur le public, et que la vision d'un malheur, qu'il soit réel ou représenté sur un tableau, puisse provoquer un plaisir mêlé de joie, se révèle dès lors problématique. Si l'homme ressent un certain plaisir à observer une catastrophe alors qu'il est en sécurité, cela ne témoigne-t-il pas d'une certaine immoralité ? Michel Delon explique, dans l'article « La Beauté du crime »[50], que Diderot interroge l'exaltation du public face à la représentation de certains crimes ou malheurs. Pour le philosophe, l'énergie est essentiellement ambivalente. Si elle est mal employée, alors elle devient immorale. Diderot pense les ambiguïtés de l'énergie du crime et les caractéristiques d'une nouvelle morale. Loin de privilégier un sublime du mal, qui est seulement une partie du problème, Diderot ne loue en aucun cas le sadisme. Dans « Le sublime et l'idée d'énergie : De la théologie au matérialisme »[51], Michel Delon relève une nouvelle fois la référence à Burke pour démontrer que, pour Diderot, le sublime est une énergie supérieure. La nature possède une énergie à laquelle aucun homme ne peut accéder. Enfin, Michel Delon reprend cette idée dans son article « Joseph Vernet et Diderot dans la tempête »[52] où, après avoir défini le phénomène de la tempête à partir de la conception matérialiste de Diderot, il estime que le Philosophe ne revendique pas un « sadisme viscéral » mais plutôt un « activisme moral ». Le plaisir ressenti devant l'expression de la détresse des naufragés ne fait pas du spectateur un être immoral mais bien vertueux puisqu'il lui permet d'exercer sa propre compassion. Face à un spectacle qui menace d'autres individus, l'observateur serait exalté parce qu'il s'identifie aux victimes. Ce dernier met donc à l'épreuve ses qualités humaines et morales. Il cherche en lui la preuve qu'il est profondément compatissant. Cette résolution morale est reprise par René Démoris qui, dans un article de 1985 intitulé « Peinture et cruauté chez Diderot »[53], étudie, lui aussi, le goût de Diderot pour le naufrage de Vernet. Il y joint des analyses sur les passages des *Salons* à propos de la peinture religieuse et la représentation de la souffrance des martyrs et insiste sur le fait que l'énergie est une force vitale, elle met en mouvement. Bien loin de la pensée de Sade, Diderot met l'énergie du crime au service de ce qui est élevé. L'épreuve de la terreur et surtout la représentation de cette terreur par l'artiste permet justement d'éviter l'immoralisme par la mise en scène de la violence, comme en témoigne Else-Marie Bukhdal, pour qui la dimension religieuse du sublime

[50] Michel Delon, « La Beauté du crime », *Europe*, n° 661, mai 1984, p. 73-82.
[51] Michel Delon, « Le sublime et l'idée d'énergie : de la théologie au matérialisme », dans R. Pomeau (dir.), *Le sublime*, *Revue d'histoire littéraire de la France*, n°86, Janvier/février 1986, p. 62-70.
[52] Michel Delon, « Joseph Vernet et Diderot dans la tempête », *RDE*, n° 15, 1993, p. 31-39.
[53] René Démoris, « Peinture et cruauté chez Diderot », dans Anne-Marie Chouillet (éd.), *Denis Diderot 1713-1784. Colloque international*, Paris, Aux amateurs de livres, 1985, p. 299-307.

et l'étude des œuvres d'art « ont incité Diderot à intervenir dans le vieux débat concernant les rapports entre le « merveilleux chrétien » et le « merveilleux païen » »[54]. Reprenant l'influence de Burke, Else-Marie Bukhdal estime que le sublime chez Diderot permet de penser ce que l'on ne peut cerner : infini, éternité, enfers, mers profondes, comme l'a également souligné Élise Pavy : « cette prédilection pour les peintures de ruines, de paysages orageux et tempétueux et pour les scènes de bataille trahit le goût du XVIII[e] siècle pour la représentation du sublime en art. En commentant ces images, Diderot engage une réflexion sur la mort, le temps, les passions, autant de thématiques pathétiques et dignes du sublime artistique »[55]. Le sublime possède un fort pouvoir d'évocation.

C'est finalement à partir des travaux qui ont été menés sur la rhétorique et la stylistique, que nous est apparue une voie d'accès vers le dépassement de l'influence burkienne, qui a jusqu'alors été au centre des travaux de recherche. Il faut partir de l'article rédigé en 1960 par Gita May, dans lequel elle affirme, suite à Arthur Wilson, que la *Lettre sur les sourds et muets* comporte déjà les idées qui seront développées, en 1757, par Burke : « Wilson affirme également à juste titre (p. 367, n.33) que la *Lettre sur les sourds et muets* « anticipe certaines des conclusions d'Edmund Burke dans son traité *On the Sublime and Beautiful* » »[56]. De ce fait, l'influence du philosophe irlandais est à relativiser. Ce constat pose l'une des premières pierres de notre travail. Le dépassement que nous nous proposons d'étudier trouve précisément son point d'ancrage dans la place capitale que Diderot redonne, dans ses dernières œuvres, à la dimension rhétorique de l'effet sublime. Cette dimension a été observée par Annie Ibrahim dans son ouvrage *Diderot : un matérialisme éclectique* où elle distingue deux traditions du sublime : la première serait celle du Pseudo-Longin et de Boileau qui considèrent le sublime comme un style élevé, la seconde serait celle de Démétrios et de Burke qui situent le sublime du côté de la monstruosité. Pour Annie Ibrahim, Diderot se situe dans cette tension puisqu'elle relie la notion de « style-polype »[57] au sublime. Elle note dans son ouvrage que

[54] « En découvrant, en 1763, les dramatiques peintures de martyrs exposés par J.-B. Deshays, Diderot avait récusé cette thèse et insisté sur les images de l'histoire religieuse qui éveillent le sentiment de « terreur », aspect de l'expérience du sublime : l'art chrétien comporte un pouvoir expressif particulier et une dimension tragique qui n'existent pas dans l'art païen » : Else-Marie Bukdahl, « Diderot entre le « Modèle idéal » et le « Sublime », dans E.-M. Bukhdal, M. Delon, A. Lorenceau (éd.), *Ruines et paysages. Le Salon de 1767*, Paris, Hermann, 1995, p. 14.

[55] Élise Pavy, *L'Image et la Langue : Diderot à l'épreuve du langage dans les Salons*, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 353.

[56] « Professor Wilson also rightly states (p. 367, n.33) that the *Lettre sur les sourds et muets* « anticipated some of the conclusions of Edmund Burke in his treatise *On the Sublime and Beautiful* » : Gita May, « *Diderot and Burke : A Study in Aesthetic Affinity* », *Modern Language Association*, Vol. 75 n°5, décembre 1960, p. 538n.

[57] Annie Ibrahim*, Diderot : un matérialisme éclectique*, Paris, Vrin, 2010, p. 78.

> L'article « Sublime » de l'Encyclopédie, écrit par de Jaucourt […] est représentatif de la tension de la position de Diderot quant au sublime, entre la tradition du *Peri Hupsos* de Longin transmise par Boileau et celle du traité *Sur le style* de Démétrios qui marque le *Salon de 1765* par le relais de Burke. Boileau interprète le sublime de Longin du côté du grand et du beau, qui élève et transporte […] Diderot suit Burke dans l'opposition du sublime au beau, dès lors que le sublime fait se rejoindre le terrible et le merveilleux dans les métamorphoses internes au sujet, dans la démultiplication de ses figures par les transformations de son corps.[58]

C'est enfin dans l'article « *Less is more* »[59], que Jean-Paul Sermain a publié en 2017, que l'on retrouve des développements sur l'art oratoire associée à la notion de sublime chez Diderot puisqu'il y interroge l'*actio* oratoire. C'est en nous engageant dans cette brèche ouverte par ces derniers travaux que nous pouvons circonscrire les enjeux de l'effet sublime chez Diderot dans le domaine de l'éloquence. La prévalence du pôle oratoire ouvre un large champ de questions. En développant des considérations stylistiques et rhétoriques et en reprenant les termes des querelles stylistiques de l'Antiquité, Diderot inscrit l'étude de l'effet sublime produit par un discours oratoire, dans le cadre de la période prérévolutionnaire.

Replacer cette étude dans le domaine de l'éloquence se voit donc d'autant plus justifié que, dans un siècle où l'apprentissage de la rhétorique jouit d'une place importante[60], Diderot remet au premier plan, dans ses dernières œuvres, la dimension oratoire. Dès les années 1770, porté par une période de bouleversements politiques et de mouvements de lutte contre la colonisation, il conçoit l'effet sublime comme une fureur de parler, un enjeu de liberté, et notamment dans les contributions à l'*Histoire des deux Indes*. « L'éloquence sublime n'appartient, dit-on, qu'à liberté ; c'est qu'elle consiste à dire des vérités hardies, à étaler des raisons & des peintures fortes »[61] dit Voltaire dans l'*Encyclopédie*. En 1781, Diderot convoque la référence à Brutus dans la *Lettre apologétique de l'abbé Raynal à Monsieur Grimm* et il *agit* par la parole en mettant en œuvre un effet sublime « barbare ». La production de travaux critiques qui se sont consacrés à l'étude des rapports entre le « dernier » Diderot et la politique[62], n'a rien d'étonnant puisque le contexte politique et social des années 1770 est au mouvement prérévolutionnaire lors duquel le souhait de produire un effet sur le public est porté à son climax. C'est ce dont témoigne Jean Starobinski dans ses travaux, de son article « Éloquence

---

[58] Annie Ibrahim*, Diderot : un matérialisme éclectique*, *op. cit.*, p. 77.

[59] Jean-Paul Sermain, « *Less is more* », dans Véronique Ferrer et Catherine Ramond (dir.), *La langue des émotions*, Paris, Garnier, 2017, p. 273-291.

[60] Patrick Brasart replace la dimension rhétorique dans le contexte de l'époque : « Le siècle consacrait toujours […] l'enseignement de la rhétorique comme la base et le fleuron d'une éducation accomplie, destinée à se déployer éventuellement dans la pratique de genres aussi variés que la chaire, le barreau et l'éloquence académique […] L'enseignement secondaire culmine toujours avec la classe de rhétorique » : Patrick Brasart, *Paroles de la Révolution, les assemblées parlementaires 1789-1794*, Paris, Minerve, 1988, p. 7.

[61] Voltaire, article « Éloquence », *Encyclopédie*, t. V, p. 529.

[62] Une des références critiques les plus importantes sera celle de Gianluiggi Goggi : Gianluigi Goggi, *De* L'Encyclopédie *à l'éloquence républicaine*, Paris, Honoré Champion, 2013.

et liberté » rédigé en 1976 dans lequel il insiste sur l'*actio* oratoire et où il explique que ce qui intéresse les écrivains, avec l'éloquence, ce sont « les conditions de possibilité d'une action par le moyen du langage »[63] à ce passage de son ouvrage *1789, les emblèmes de la Raison* :

> Pour interpréter, pour dominer, diriger et contenir les puissances obscures, la parole tentera de conquérir son maximum d'efficacité : elle revendiquera l'énergie la plus intense. Elle se fera augurale, sentencieuse, prophétique. L'éloquence laconique et paroxystique des jacobins apparaît comme une tentative de mainmise magique sur les consciences : elle vise moins à élucider l'événement qu'à le créer par un acte démiurgique. Voulant ajouter aux principes la force qui les rend efficaces, cette parole se laisse gagner par la violence qu'elle veut dompter. Sans rien perdre de son éclat, le langage limpide des principes devient la parole tranchante de l'action.[64]

Au retour à l'Antique dans les arts amorcé en 1750 fait écho le retour à l'Antique dans le domaine rhétorique, qui témoigne de l'ambition des hommes de l'époque de renouer avec les grands effets de l'éloquence oratoire et avec un idéal d'éloquence cicéronienne. Michel Delon, dans l'article « Procès de la rhétorique, Triomphe de l'éloquence (1775-1800) », oppose la grande éloquence antique, la harangue à la conversation mondaine des salons. Après avoir distingué l'éloquence du peuple et l'éloquence mondaine des courtisans, il montre comment le philosophe incarne le retour à l'éloquence antique : « Le philosophe ou l'homme de lettres, investi de la fonction de dire vrai et d'agir juste, se veut l'héritier de l'orateur antique, alors que le prédicateur, l'académicien ou le parlementaire contemporains n'offriraient que des contre-modèles, indignes de leur charge »[65]. Si l'on ne peut recenser ici de manière exhaustive l'ensemble des travaux menés sur l'éloquence de la fin du XVIII$^{e}$ siècle, on sait qu'elle jouit d'un prestige important, notamment à la tribune, dans les assemblées et les parlements en cette période de Révolution. Elle sert à emporter l'opinion publique et à défendre ses convictions.

Nous pouvons bien nous appuyer sur les principes de l'éloquence dans l'ensemble de notre travail. Ce domaine englobe la réflexion sur les gestes des personnages sur une scène de théâtre, portée par la dimension tragique, et celle qui met au centre la dimension oratoire que l'on retrouve depuis les travaux de Cicéron mais aussi de Quintilien dans l'*Institution oratoire*. L'éloquence des images sur un tableau se trouve à travers la critique d'art et l'éloquence des orateurs au moment de l'*actio* interroge l'éloquence révolutionnaire. L'éloquence réunit à elle

[63] Jean Starobinski, « Éloquence et liberté », *Revue Suisse d'Histoire*, Vol. 26 n° 4, 1976, p. 550.
[64] Jean Starobinski, « Principes et volontés », dans *L'invention de la liberté 1700-1789* [Genève, Skira, 1964] suivi de *1789 Les emblèmes de la Raison* [Paris, Flammarion, 1973], édition revue et corrigée, Paris, Gallimard, 2006, p. 240.
[65] Michel Delon, « Procès de la rhétorique, Triomphe de l'éloquence (1775-1800) », dans Marc Fumaroli (dir.), *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne*, *op. cit*., p. 1003-1004.

seule les trois pôles que sont les spectacles, les images, et le discours oratoire qui constituent, pour nous, le noyau des analyses de Diderot sur l'effet sublime.

## AUTOUR DES TENSIONS ENTRE L' « EMPIRE DE LA FOI » ET CELUI DE LA RAISON : POSITION DE THESE ET PROBLEMATISATION

Après avoir délimité les bornes dans lesquelles s'inscrit ce travail et en avoir précisé les enjeux, nous proposons comme hypothèse de lecture l'idée selon laquelle l'étude de l'effet sublime dans les œuvres de Diderot s'inscrit dans le cadre des tensions entre l'empire de la « Raison » et l'« Empire de la Foi ». Diderot traduit en 1745 l'*Essai sur le mérite et la vertu* de Shaftesbury et signale, dans l'épître dédicatoire à son frère, chanoine, qu'il souhaite élever l'empire de la « Raison » pour contrer ceux de la Foi : « Quelque difficile qu'il soit de discerner les limites qui séparent l'Empire de la Foi, de celui de la Raison ; le Philosophe n'en confond pas les objets »[66]. C'est autour de ces tensions qu'émergent de nombreux « risques » à penser et à mettre en pratique un effet sublime, pour Diderot. Tout d'abord, ce terme de risque est celui que Baldine Saint-Girons choisit comme fil conducteur de son ouvrage *Fiat lux : une philosophie du sublime*. Elle montre comment l'expérience du sublime en philosophie doit être associée à une « analyse [sur les] risques » :

> En vue de repérer les passages à la limite de chacune des qualités, des effets et des causes envisagés, il sera nécessaire d'adopter une méthode très concrète et très souple qu'on pourrait appeler l'analyse des risques. Notre philosophie du sublime visant à constituer la typologie de ces risques, essayons d'en déterminer d'emblée la notion. Autant les dangers peuvent être définis d'une façon claire et objective, autant les risques demeurent cachés et impliquent mon investissement dans une entreprise […] le risque, lui, suppose que je m'expose à un danger spécifique : point de risque sans *enjeu* […] Le soupçon du piège et l'idée du traquenard possible s'immiscent, en effet, toujours plus ou moins dans la conscience du sublime.[67]

Baldine Saint-Girons fonde sa méthode philosophique sur l'observation des « risques ». Elle sous-entend tout ce que ce substantif suggère en termes d'engagement personnel. Les risques conduisent à l'implication du sujet lui-même. L'expérience sublime met en jeu le sujet et, concernant les personnages diderotiens, la notion de risque s'articule avec celle du ridicule, de l'exagération lorsque le sujet s'expose et se met en scène, comme par exemple le Neveu ou bien

[66] Diderot, *Essai sur le mérite et la vertu*, DPV, t. I, p. 289.
[67] Baldine Saint-Girons, *Fiat lux : une philosophie du sublime*, *op. cit.*, p. 12-13.

Madame de la Carlière[68]. L'enjeu est personnel, propre à un seul individu, au contraire des « dangers » qui sont davantage « objecti[fs] ». De même, il est à noter que les risques de l'effet sublime ont été observés par des critiques tels que Marc Fumaroli, Sophie Hache ou Sophie Conte, dans des textes de l'âge classique, qu'ils rattachent tous les trois étroitement au domaine de la prédication. Pour Marc Fumaroli, ce qui est « risqué », c'est le fait qu'un prédicateur, par exemple, puisse inspirer les passions de l'auditoire pour ravir son âme et le convertir[69], et il semble que tel soit le but recherché par les convulsionnaires. Dans le domaine religieux, l'effet sublime pose question puisqu'il semble inévitable d'avoir recours aux « charmes du discours »[70] pour Sophie Conte, et cela devient problématique d'exploiter les ornements du style pour captiver le public, agissant sur la concupiscence des sens. Enfin, pour Sophie Hache, les « risques de la véhémence [sont] la fureur, le « vaste » »[71]. Les critiques soulignent le côté menaçant du sublime dans le domaine religieux.

Dans les passages où Diderot étudie l'effet sublime, se profilent à chaque instant soit des figures religieuses, que ce soit Mahomet ou Tartuffe, soit des références explicites à la religion. Si Béatrice Didier souligne que la dimension fanatique chez Diderot est associée à la critique d'art[72], il nous faut préciser que les préoccupations du philosophe à l'égard d'un sublime religieux s'étendent bien plus à l'ensemble de son œuvre. Ses analyses se doublent

---

[68] Diderot, *Madame de la Carlière*, DPV, t. XII.

[69] Cette idée n'est pas nouvelle, comme le signale Marc Fumaroli puisqu'elle s'inscrit, depuis saint Augustin jusqu'aux « débats rhétoriques du XVII^e^ siècle […] [qui préparent] ceux des Lumières », dans le cadre des débats sur l'éloquence chrétienne. La question est la suivante : « [l'éloquence chrétienne] a-t-elle le droit de prêcher la vérité en faisant appel à l'imagination et aux passions de l'auditoire ? » : Marc Fumaroli, *L'âge de l'éloquence, op. cit.*, p. 2-3.

[70] Au XVII^e^ siècle, les querelles autour du style périodique et du style coupé perdurent. Alors que le père Lamy rédige *La Rhétorique ou l'art de parler*, Hobbes, Malebranche, Locke se prononcent contre la rhétorique. C'est ainsi que Sophie Conte affirme que l'empire de la rhétorique s'effondre au XVII^e^ siècle, ce qui annonce la « réorganisation des savoirs » du siècle des Lumières, (Sophie Conte, « La rhétorique au XVII^e^ siècle : un règne contesté », *Modèles linguistiques*, n° 58, 2008, p. 112). Elle précise que « le débat sur la prédication évangélique, inspiré par la figure de saint Vincent de Paul, parcourt le siècle. Au cœur de ce débat figure une question inhérente à la rhétorique sacrée, nourrie par les réflexions du Concile de Trente : la légitimité même de la rhétorique, art humain, au service du message divin et la part réservée à l'Esprit saint dans cette entreprise. Le risque est de privilégier les effets (c'est la tentation de la sophistique) au détriment de l'objectif de conversion des chrétiens […] La situation n'est pas inédite dans l'histoire de la rhétorique : il n'est qu'à lire les homélies de Jean Chrysostome, toujours prompt à dénoncer la légèreté de son auditoire, plus sensible aux charmes du discours qu'attentif à son contenu » : *ibid*., p. 113.

[71] « la « véhémence » […] engendrée essentiellement par les images au même titre que l'émotion, elle est l'un des effets que l'orateur se doit de rechercher car il contribue à produire un effet de sublime » : Sophie Hache, *La Langue du ciel*, *op. cit*., p. 236.

[72] Béatrice Didier, dans *L'infâme et le sublime*, précise que le sublime s'organise autour du fanatisme dans la critique d'art de Diderot : « cette fascination [de l'univers de la croyance] répond aussi à un goût pour le primitivisme, pour le barbare, qui serait capable de faire sortir l'art des impasses où l'amène un raffinement extrême. D'où le goût surprenant de Diderot pour les tableaux représentant des scènes de fanatisme, par exemple *Polyeucte détruisant les idoles* […] Le Sacré vidé alors de son contenu métaphysique prend ses revanches dans le domaine esthétique : on le voit dans la théorie de l'enthousiasme qu'édifie Diderot » : Béatrice Didier, *L'infâme et le sublime Quelques représentations du sacré des Lumières au Romantisme*, Paris, Honoré Champion, 2017, p. 9.

toujours d'une teinte fanatique. Du paganisme au christianisme, des convulsionnaires aux prophètes ou aux martyrs, il convoque à chaque instant des exemples d'ordre religieux pour penser le sublime, dès la *Lettre sur les sourds et muets* par le biais de l'exemple d'Ajax qui adresse une « prière sublime »[73] à Jupiter. Diderot construit et met en scène des personnages qui possèdent tous les airs de fanatiques, que ce soit certaines figures de *La Religieuse* et plus encore le personnage du Neveu. Lorsque le philosophe, « Moi », dans *Le Neveu de Rameau*, dit de ce dernier qu'il devient « un temple qui s'élève »[74] dans sa pantomime de l'opéra, le lecteur doit-il comprendre qu'il le qualifie ici de *fanatique* ? Dans la mesure où l'étymologie de *fanatique* est *fanum*, « le temple », ce personnage s'« élève »-t-il au sublime ? C'est dans ce même mouvement qu'émerge la question de l'enthousiasme, notion religieuse et esthétique, illustrée par les références de Diderot, dans ses textes, aux Furies tragiques ou à Dionysos dans « l'Antre de Platon »[75]. Diderot s'aide d'exemples de figures religieuses mythologiques ou classiques, pour penser l'effet sublime des philosophes, qui vient s'opposer à celui des fanatiques. Il dépasse les références littéraires, en les réinscrivant dans les tensions avec l' « Empire de la Foi », dans des débats contemporains et dans un mouvement d'écho entre tradition et présent[76]. Il remet au goût du jour les références des textes de la tradition antique et classique qui lui offrent un point d'appui pour penser le présent et les scènes *enthousiastes* des convulsionnaires, par exemple. C'est ce qui explique l'intérêt que Diderot, comme de nombreux écrivains, philosophes et théoriciens du sublime du XVIII^e^ siècle, accordent aux textes de Shaftesbury sur l'enthousiasme, lui qui dénonce l'effet sur le public des camisards, des prophètes cévenols dans sa *Lettre sur l'enthousiasme*[77].

Pour autant, si les enjeux s'inscrivent dans le cadre d'une guerre de plume et de diverses polémiques, si l'effet sublime est un des nombreux cheval de bataille des querelles entre les philosophes, les antiphilosophes, et les fanatiques religieux, la notion a le mérite de

---

[73] Diderot, *Lettre sur les sourds et muets*, *op. cit*., p. 175.
[74] Diderot, *Le Neveu de Rameau*, *op. cit*., p. 167.
[75] Diderot, *Salon de 1765*, DPV, t. XIV, p. 253-264.
[76] Précisons que Marc Fumaroli désigne le domaine de l'éloquence sacrée du XVIII^e^ siècle comme une « *terra incognita* » (Marc Fumaroli, « Une *terra incognita* de l'histoire littéraire : l'éloquence sacrée du siècle des Lumières », *Revue d'histoire littéraire de la France*, Paris, Vol. 104 n° 4, 2004, p. 783-800). Sylviane Léoni a pu relever quelques noms de prédicateurs du XVIII^e^ siècle : « à côté de Massillon qui continuait la prestigieuse tradition de l'éloquence religieuse du siècle précédent, d'autres prédicateurs s'illustrèrent par un talent qui sut trouver un souffle nouveau : [F. Bretonneau, A. et G. Terrasson, S. Pérussault […] le père Bridaine] […] Ajoutons à ces exemples connus les milliers de sermons, prononcés par d'obscurs curés de ville ou de campagne » : Sylviane Léoni, « Une redécouverte restreinte : la rhétorique française du 18^e^ siècle », *Dix-huitième siècle*, n°30, 1998, p. 185. Enfin, pour Patrick Brasart, « au jugement même du XVIII^e^ siècle, l'éloquence religieuse [est] entrée, après les derniers feux jetés par Massillon, dans une période de décadence » : Patrick Brasart, *Paroles de la Révolution, les assemblées parlementaires 1789-1794*, *op. cit*., p. 9.
[77] Shaftesbury, *Lettre sur l'enthousiasme*, [*A letter concerning enthusiasm (1708*)], trad. Claire Crignon-De Oliveira, Paris, Librairie Générale Française, 2002.

mettre en lumière une difficulté à laquelle se trouve confronté Diderot, et qui mérite qu'on y prête toute notre attention : l'empire de la « Raison » et celui « de la Foi » se livrent bataille au sein même de ses écrits, au sein même de son « esprit philosophique »[78]. Le domaine de l'éloquence et la notion d'enthousiasme sont loin d'être étrangers à la philosophie. Caroline Jacot Grapa va jusqu'à proposer, dans l'article « Le camisard et le philosophe. Sur l'enthousiasme », l'idée selon laquelle l'enthousiasme religieux est l'*« autre* des Lumières » et que « l'enthousiasme dévot, ou fanatisme, qui coïncide avec l'histoire de la Réforme, serait la part maudite, ou refoulée, de l'enthousiasme philosophique du 18e siècle »[79]. Il existe bien un intérêt accru des philosophes pour la question de l'enthousiasme religieux qui, nous semble-t-il, suscite peut-être en eux une forme de fascination réprimée. Roland Mortier, dans *Clartés et ombres du siècle des Lumières*, observe que « Très curieusement, [il arrive à Rivarol] d'assimiler les « philosophes » à ces prêtres qu'ils avaient en horreur, de déceler en eux des « clercs », aussi fanatiques, aussi tyranniques que les autres »[80].

C'est, qu'à l'instar de l'étymologie latine du terme : *sublimis*, « [ce qui est] le plus élevé »[81], le sublime excède le pouvoir de la simple persuasion, et ce, depuis ses origines. Le Pseudo-Longin déclare, dans son texte, que

> [le sublime] ne persuade pas proprement, mais il ravit, il transporte, et produit en nous une certaine admiration mêlée d'étonnement et de surprise, qui est toute autre chose que de plaire seulement, ou de persuader […] Il donne au discours une certaine vigueur noble, une force invincible qui enlève l'âme de quiconque nous écoute […] quand le Sublime vient à éclater où il faut, il renverse tout comme un foudre, et présente d'abord toutes les forces de l'orateur ramassées ensemble.[82]

L'effet sublime « ravit » l'esprit critique. Par son caractère subit et « univers[el] »[83], il force l'adhésion du public au prix de la suspension du jugement critique de ce dernier. Les risques sont alors nombreux puisqu'ils peuvent mener à l'aliénation, à la duplicité, au fanatisme.

---

[78] Diderot, *Lettre sur les sourds et muets*, *op. cit*., p. 176.
[79] Caroline Jacot Grapa, « Le camisard et le philosophe. Sur l'enthousiasme. », dans Liliane Picciola et Bénédicte Boudou (dir.), *Les extrémités des émotions : du spectaculaire à l'inexprimable*, *Littérales*, n°42, 2008, p. 313.
[80] « Très curieusement, [il arrive à Rivarol] d'assimiler les « philosophes » à ces prêtres qu'ils avaient en horreur, de déceler en eux des « clercs », aussi fanatiques, aussi tyranniques que les autres : « Les philosophes ne sont au fond que des prêtres tardifs qui, en arrivant, trouvent la place prise par les premiers prêtres qui ont fondé les nations. Ils en conçoivent de la jalousie contre leurs rivaux ; et comme ils ne paraissent guère que vers le déclin des empires dont ils sont assez souvent les avant-coureurs, *les philosophes se servent des lumières des vieux peuples pour tout renverser*, comme les prêtres se servirent de l'ignorance des peuples naissants pour tout établir » : Roland Mortier, *Clartés et ombres du siècle des Lumières*, *op. cit.*, p. 51.
[81] article « Sublime », *Dictionnaire de Trévoux*, t. IV, p. 866.
[82] Pseudo-Longin, *Traité du Sublime, op. cit.*, p. 74.
[83] « une chose est véritablement sublime, quand vous voyez qu'elle plaît universellement et dans toutes ses parties » : *ibid*., p. 82.

L'effet sublime implique nécessairement une relation entre un *objet* et un *sujet*[84]. Il faut que puisse préexister une relation entre les deux pour qu'il advienne. Il ne semble pas pouvoir émerger de phénomène sublime *ex nihilo.* C'est une expérience essentiellement humaine ; et cela, Diderot l'a bien observé : « Si on bannit l'homme ou l'être pensant et contemplateur de dessus la surface de la terre ; ce spectacle pathétique et sublime de la nature n'est plus qu'une scène triste et muette »[85]. Du côté de l'objet, l'effet sublime peut se produire par le biais de la parole, des mots, mais pas uniquement. Il peut aller au-delà car il peut provenir d'une image, d'un discours non verbal, muet, sur une scène de théâtre. D'un style laconique, c'est-à-dire du style coupé de Sénèque ou du style *deinos* de Démosthène, aux grandes périodes cicéroniennes, le spectre est large. L'objet peut soit être un texte, soit une image, un spectacle, ou même un son et une musique[86]. L'effet sublime peut provenir d'un silence[87]. Face à un objet doté de caractéristiques qui saisissent son esprit, soit par l'intermédiaire d'un tout, d'un *rien* mystérieux, d'un *je ne sais quoi*, concept sur lequel nous reviendrons, ou d'« un détail » *dissonant* pour Caroline Jacot Grapa[88], le sujet sublime est victime d'un effet qui lui empêche tout discernement. Cette relation est univoque puisque l'objet sublime semble imposer une idée ou une vérité. Entre expérience d'« absorbement » ou distanciation[89], l'individualité du sujet est niée.

---

[84] Au XVIII[e] siècle, sous l'influence de la redéfinition du terme *esthétique* par Baumgarten comme « science de la connaissance sensible », (A.G. Baumgarten, *Esthétique*, [*Aesthetica (1750)*], trad. Jean-Yves Pranchère, Paris, L'Herne, 1988, p. 121), la relation qui s'établit entre un objet et un sujet est le principe de toute étude esthétique. Si Annie Becq explique que les théoriciens classiques accordent une part fondamentale à l'objet puisque, pour eux, c'est la beauté comme qualité inhérente de l'objet qui s'adresse à la raison en tant que faculté supérieure, elle situe la naissance de l'esthétique moderne dans le passage d'une connaissance des qualités objectives du beau par la raison à celle d'une subjectivité totale. La naissance de l'esthétique moderne est inhérente à cette possibilité « d'intégrer à la raison intellectualiste les facteurs, dits dynamiques, du sentiment et de l'imagination, le sentiment qui meut et l'imagination qui crée » : Annie Becq, *Genèse de l'esthétique française moderne : de la raison classique à l'imagination créatrice 1680-1814*, [Pise, Pacini Editore, 1984], Paris, Albin Michel, 1994, p. 227. Le sujet humain, placé face à un objet ou un spectacle, peut ressentir un véritable effet, et ce, notamment grâce à l'entremise de ses sens.

[85] Diderot, article « Encyclopédie », *Encyclopédie*, t. V, p. 641.

[86] On note ici les travaux sur le sublime et la musique regroupés dans l'ouvrage dirigé par Sophie Hache et Thierry Favier : Sophie Hache et Thierry Favier (dir.), *À la croisée des arts, Sublime et musique religieuse en Europe (XVII[e]-XVIII[e] siècles)*, Paris, Classiques Garnier, 2015.

[87] On pense évidemment au silence d'Ajax aux Enfers dans l'*Odyssée* qui constitue une référence traditionnelle du sublime. Il se trouve dans le texte du Pseudo-Longin lorsque ce dernier dit « du silence d'Ajax aux Enfers, dans l'Odyssée […] [qu'il] a je ne sais quoi de plus grand que tout ce qu'il aurait pu dire » : Pseudo-Longin, *Traité du Sublime, op. cit.*, p. 84.

[88] « l' « effet sublime » d'un tableau tient à la saisie du détail ainsi entendu, du particulier, du signe distinctif » : Caroline Jacot Grapa, *L'homme dissonant au dix-huitième siècle*, Oxford, Voltaire foundation, 1997, p. 143.

[89] Dans la mesure où la relation entre le sujet et l'objet est univoque, il faut comprendre les processus d'identification et d'exclusion qui sont à l'œuvre dans le phénomène de l'effet sublime. Le sublime permet de mettre en perspective la tension entre les notions d'« absorbement » pour reprendre le terme de Michael Fried et de « distanciation », que Michael Fried note également chez Diderot : « Dans les écrits qu'il consacre à la peinture, Diderot juge le rapport de l'objet au spectateur en tant que tel, condition essentielle du statut de spectateur, théâtral. Il constituerait un principe de dislocation et de mise à distance bien plus que d'absorbement, de sympathie et de dépassement de soi-même » : Michael Fried, *La place du spectateur*, *op. cit*., p. 148.

On comprend dès lors tous les risques à produire un tel effet pour les philosophes. Dans la mesure où l'effet sublime se situe à l'opposé de la dialectique platonicienne, il confine avec un ravissement, une extase, une conversion d'ordre quasiment religieux[90], une « nuit de feu » pascalienne, qui fait du sublime du philosophe un outil qui s'approche dangereusement de ceux employés par les tenants du pouvoir, que ce soit les dévots, mais aussi les fanatiques religieux[91]. Diderot s'interroge : Quelle est la légitimité de pouvoir ravir ainsi l'esprit du public ? Les risques sont nombreux : aliéner, prêcher, séduire pour convertir, imposer une idée. En « ravissant » l'âme du public, l'orateur, le prédicateur, le fanatique ou le philosophe placent le sujet dans une relation univoque ; annihilant toute instruction du public. Comment y avoir recours sans pour autant *risquer* quelque chose ? Les risques sont ceux de l'excès, de la violence et de la destruction. Lorsque le fanatique *élève* les foules, il peut entraîner ses sujets jusqu'à la mort. L'effet sublime des fanatiques tend à la duplicité parce que ces derniers oscillent entre aveuglement et foi, comme le rappelle Jean-Christophe Rebejkow : « [Voltaire] souligne l'ambivalence fondamentale du fanatique, pour qui la volonté de tromper se double d'une sincérité liée précisément à une foi aveugle (ou aveuglée) »[92]. C'est parce qu'il existe une duplicité, un conflit entre transparence et opacité, que les ambigüités morales doivent être soulevées. De son côté, Diderot préfère éveiller l'esprit critique du public en exerçant le jugement de ce dernier. Il souhaite s'illustrer dans l'écriture de discours équivoques, contre le discours univoque de la religion mais aussi de l'État. Pour cela, on sait combien il prend l'habitude de privilégier la forme du dialogue et les textes polyphoniques pour ne jamais

[90] Sur ce sujet, l'article de Frédéric Cousinié sur le phénomène de l'expérience esthétique et mystique nous éclaire. Il confirme que le sublime, et encore plus l'*effet* sublime, met en relation un objet et un sujet en prenant tout d'abord soin de distinguer l'expérience esthétique de l'expérience mystique : « [l]e rapport extérieur et distancié […] deviendra caractéristique de « la relation esthétique » à l'objet d'art », (Frédéric Cousinié, « *L'écriture de l'extase*, en effets. Quelques dispositifs de mise en œuvre de l'extase dans la peinture du XVII[e] siècle : *La descente du Saint-Esprit* de Charles Le Brun (1657) », *Savoirs et cliniques*, n° 8, 2007, p. 50), pour ensuite dire que la « *contemplation mystique* naît et procède de la *contemplation picturale* […] *l'extase religieuse* d'Olier, en tant qu'ouverture et advenue du divin en soi est fondée et s'articule sur une expérience antérieure que l'on pourrait désigner comme une *extase profane*, d'ordre esthétique. Elle est l'expérience, propre au spectateur défini en tant qu'« être-hors-de-soi » (H.G. Gadamer), totalement présent à la « chose » qui lui est présentée, qui en s'oubliant lui-même se voue entièrement au spectacle qui le saisit et, littéralement, le *ravit* » : (*ibid*., p. 54).

[91] Marianne Massin souligne tous les paradoxes qui traversent le concept de ravissement du philosophe : « Comment admettre cette expérience intime de dépossession dans une démarche qui se veut universelle et responsable, cette passivité dans la volonté de maîtrise ? Celui qui s'efforce d'être lucide peut-il admettre cette illumination paradoxale qui constitue un point aveugle pour la réflexion ? […] Il ne faut pas réduire ces difficultés mais admettre plutôt que la philosophie se constitue dans cette confrontation avec ses propres ravissements, elle lutte toujours intimement avec cette part d'ombre et se définit dans cette lutte – que le philosophe en témoigne dans sa vie propre ou dans l'inquiétude du questionnement, ou encore qu'il s'efforce de l'endiguer dans la solidité conceptuelle des discours, dans la maîtrise des systèmes » : Marianne Massin, *Les figures du ravissement Enjeux philosophiques et esthétiques*, Paris, B. Grasset, 2001, p. 98.

[92] Jean-Christophe Rebejkow, « Fanatisme et philosophie en France dans la seconde moitié du XVIII[e] siècle », *Romanische Forschungen*, Vol. 126 n° 2, 2014, p. 176-177.

imposer une vérité au public mais pour que ce dernier la découvre par lui-même. Là où il souhaite éveiller l'esprit critique en exerçant le jugement de ce dernier[93], l'effet sublime est difficile à mettre en œuvre. Découle de ces réflexions l'idée d'une tension entre l'effet et l'esprit critique car le plus important est d'exercer l'esprit critique du public, c'est pourquoi il s'applique régulièrement à exposer tous les points de vue. Comme le dit Colas Duflo, il existe dans ses œuvres un subjectivisme par lequel Diderot, en philosophe, admet des vérités « relati[ves] »[94], pour en élaborer une personnelle, de la même manière que le philosophe éclectique construit une pensée *originale*. Il tente de comprendre comment l'effet sublime de ceux qui se revendiquent philosophes, peut se trouver dévié des principales fonctions d'un esprit philosophique, puisqu'ils atteignent les confins du domaine religieux.

Si cet effet devient « risqué » pour Diderot, il ne peut pour autant pas s'en passer. Les difficultés sont d'autant plus importantes qu'il est lui-même très éloquent, qu'il en a conscience, qu'il le reconnaît et le *confesse* : « Je vous raconte simplement la chose. Dans un moment plus poétique, j'aurais déchaîné les vents, soulevé les flots, montré la petite nacelle tantôt voisine des nues, tantôt précipité au fond des abîmes ; vous auriez frémi pour l'instituteur, ses jeunes élèves et le vieux philosophe votre ami »[95], dit-il en 1767.

## OUTILS D'ANALYSE ET PERIODISATION

Face à de tels constats, il convient d'interroger la posture de Diderot. Dans la mesure où il oscille incessamment entre considérations théoriques sur le sublime et mise en pratique d'un effet sublime, se livre-t-il à une « recherche philosophique » à la manière d'Edmund Burke, ou se consacre-t-il en « poète [du sublime] »[96] selon les termes de Jacques Chouillet ? Théodore A. Litman note qu'il existe bien une volonté partagée des philosophes du XVIII[e] siècle

[93] Cette visée première des textes des philosophes des Lumières trouvera son ultime confirmation lorsque Kant énoncera la formule : « *sapere aude !* [Ose savoir !] Aie le courage de te servir de ton *propre* entendement ! Telle est la devise des Lumières » : Emmanuel Kant, *Qu'est-ce que les Lumières ?*, [*Was ist Aufklärung ? (1784)*, Postdam, Stuhr, 1845], trad. Jean-Michel Muglioni, Paris, Hatier, 1999, p. 4.

[94] « chacun n'ayant ni les mêmes expériences, ni, du coup, la même faculté de juger, admettre une chose comme une vérité aura toujours un aspect relatif au point de vue de celui qui juge. Il faut renoncer au caractère absolu et total de la vérité » : Colas Duflo, *Diderot philosophe*, Paris, Honoré Champion, [2003] 2013, p. 155.

[95] Diderot, *Salon de 1767*, *op. cit.*, p. 189.

[96] « Diderot n'a *inventé* aucune de ces formules : les ténèbres, la violence, la guerre, la tempête, l'immensité, la cruauté, le pouvoir politique etc, etc, ont été dénombrées par Edmund Burke parmi les causes du « sublime ». Une mutation collective s'est opérée dans toute l'Europe entre 1750 et 1770. Diderot n'a été qu'un parmi beaucoup. Mais à la différence de Burke en Angleterre, de Kant en Allemagne, qui ont été les théoriciens du sublime, il en a été le poète » : Jacques Chouillet, *Diderot poète de l'énergie*, Paris, PUF, 1984, p. 43.

« d'étudier systématiquement »[97] le sublime, de mener une « enquête », *–inquiry* – sur le sublime, cet étrange phénomène qui « ravit » l'esprit du public, pour mieux en comprendre les ressorts. C'est une manière de le mettre à distance, de le conceptualiser et de le théoriser pour mieux en prévenir les effets. Serait-ce l'ambition de Burke qui propose une *recherche philosophique*, une *enquête* sur la notion ? Ce dernier tente de discerner les causes et les conséquences d'un tel phénomène, dans une démarche étiologique, répondant peut-être à la requête de John Baillie dans *An Essay on the Sublime*, rédigé dix ans auparavant, en 1747 : « il semble que les règles du sublime devraient le plus naturellement résulter d'une recherche de ce qu'est le sublime »[98]. De son côté, Diderot est éloquent et son intention est souvent didactique. Il met tout autant en lumière l'éloquence de personnages fictifs qu'il étudie dans un cadre théorique, qu'une posture réflexive sur sa propre éloquence, sur son style, et celle de tout philosophe. En alternant les masques, il conduit simultanément recherches philosophiques, arguments dans la guerre contre les antiphilosophes, et usage de l'effet sublime qui devient une arme pour défendre la vérité et la liberté, pour défendre ses convictions personnelles.

Ainsi, plutôt que de considérer ces questions comme des problèmes, nous partirons précisément de ces difficultés pour bâtir notre plan. Ces incessants passages d'une posture à l'autre nous invitent à interroger la posture de philosophe de Diderot. Pierre Hartmann a montré, dans son ouvrage *Diderot, la figuration du philosophe*, comment cette posture est à prendre au sens large dans la mesure où Diderot s'illustre à la fois comme homme de lettres et comme philosophe : « En s'ordonnant tout entière autour de la figure du philosophe, l'œuvre de Diderot participe pleinement au mouvement de transposition littéraire de la théorie critique qui fut l'un des principaux vecteurs de l'*Enlightenment* »[99]. Diderot se revendique certes philosophe, mais il ne s'y limite pas car il multiplie les domaines, il est dramaturge, critique d'art, rhéteur, poète, orateur, etc. Ce phénomène de « figuration » nous offre donc la possibilité d'organiser notre travail autour de trois postures de Diderot, qui deviennent pour nous des outils d'analyse et qui permettent d'organiser notre réflexion. Nous proposerons ainsi de construire notre travail en nous appuyant sur trois « figurations » du philosophe : Diderot dramaturge, Diderot spectateur-

[97] Pour Litman, le sublime ne « sera étudié systématiquement » qu'au XVIII[e] siècle, avec Burke, puis « dans les réflexions complexes sur le problème du génie de Diderot en France » » : Théodore A. Litman, *Le Sublime en France (1660-1714)*, Paris, A. G. Nizet, 1971, p. 10.
[98] « *Hence it seems, that rules for the sublime should most naturally result from an inquiry what the sublime is; and if this is an inquiry which Longinus has intirely passed over, there is still room for further speculation* » : John Baillie, *An essay on the sublime (1747)*, dans *The sublime : a reader in British eighteenth-century aesthetic theory*, éd. établie par Andrew Ashfield et Peter de Bolla, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, p. 88.
[99] Pierre Hartmann, *Diderot la figuration du philosophe*, Paris, José Corti, 2003, p. 22-23.

philosophe et Diderot « orateur-philosophe »[100]. Cette dernière posture est proposée par Françoise Douay et Jean-Paul Sermain dans le texte qui introduit l'ouvrage *Une expérience rhétorique : L'éloquence de la Révolution*. Ces trois figurations correspondent rigoureusement aux trois pôles que nous avons réussi à dégager : la dramaturgie, la critique d'art et l'art oratoire. Les limites entre les parties ne sont évidemment pas strictes puisque les pôles s'entrelacent. On pense à l'ouvrage de Pierre Frantz sur les tableaux dramaturgiques dans *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIIIème siècle*[101] sur lequel nous reviendrons. Dans quelle mesure ces postures reflètent-elles l'évolution de la pensée de Diderot et viennent-elles témoigner des préoccupations qui l'occupent à chaque période de son œuvre ?

Quelques dizaines d'années avant Jacques Chouillet dans son ouvrage *Diderot*, la périodisation de l'œuvre diderotienne avait été proposée par Franco Venturi. Tandis que Jacques Chouillet détermine quatre mouvements dans son œuvre :

> Dans le premier groupe, intitulé « préludes », nous nous proposons de présenter les affirmations initiales de Diderot, telles qu'elles apparaissent dans les œuvres qui vont de 1743 à 1749. Le deuxième groupe est celui des « consonances », caractéristiques des sept premières années de l'*Encyclopédie* : consonance de Diderot avec son public, consonance de ses engagements collectifs et de ses orientations personnelles. Le troisième groupe, appelé « dissonances », s'étend de la révocation du privilège de l'*Encyclopédie* jusqu'à l'année 1765, qui marque un nouveau départ. Le quatrième, auquel convient le nom de résolution, pris exclusivement dans son sens musical, annexe la totalité des grandes œuvres écrites à partir de 1765 jusqu'en 1780, à l'exception toutefois du *Neveu de Rameau*, dont le caractère critique et certains aspects historiques justifient son rattachement à la période précédente.[102]

Franco Venturi en détermine trois :

> Il y a une période de préparation à l'*Encyclopédie*, d'accumulation d'énergie, de forces et d'idées qui se prolonge jusque vers 1753, moment où les « Pensées sur l'Interprétation de la Nature », mettent un point et une conclusion à cette première phase. L'*Encyclopédie* et le théâtre sont les deux aspects, différents en apparence, mais au fond très semblables, d'une seconde époque de propagande, d'expansion, de luttes et d'affirmations d'idéals. Sa grande œuvre accomplie, Diderot se retire, pour ainsi dire, écrit peu pour le public et beaucoup pour lui-même, et résume son expérience dans ses chefs-d'œuvre.[103]

Une des solutions qui s'est offerte à nous a été de construire ce travail de manière chronologique pour suivre fidèlement le mouvement de la pensée de Diderot. L'on sait combien Diderot lui-

[100] Françoise Douay et Jean-Paul Sermain, « Présentation », dans *Une expérience rhétorique : L'éloquence de la Révolution*, textes réunis par Éric Négrel et Jean-Paul Sermain, Oxford, Voltaire foundation, 2002, p. 6.
[101] Pierre Frantz, *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, Paris, PUF, 1998.
[102] Jacques Chouillet, *Diderot*, Paris, Jouve, 1977, p. 31-32.
[103] Franco Venturi, *Jeunesse de Diderot (1713-1753)*, trad. Juliette Bertrand, Paris, Albert Skira, 1939, p. 11.

même évolue, progresse, chemine, tout au long de sa vie[104]. C'est l'originalité de sa méthode qui nous offre un mouvement de réflexion. À de nombreuses reprises, il pose des considérations sur des grands sujets pour ensuite se servir de ses outils, ceux qu'il a lui-même conçus, et les dépasser grâce à sa réflexion. Il construit ses fondements de pensée et s'appuie dessus, ainsi que sur ses propres études. C'est grâce à cette méthode philosophique qu'il applique lui-même à sa pensée, dans ses textes, que nous pouvons proposer un mouvement chronologique dans l'étude de l'effet sublime chez Diderot. Étudier un tel sujet dans l'œuvre d'un philosophe demande d'en passer par une définition, par ce qu'il entend par la notion « d'effet sublime », mais aussi de comprendre quelles en sont les limites, comment il la théorise au fil du temps. L'effet sublime d'une première partie de ses œuvres se voit traité ou même conçu différemment que l'effet sublime dans une dernière partie de ses œuvres, même s'il se sert de ses premiers résultats pour construire sa conception.

De ce fait, les bornes temporelles suivantes : 1745-1757, 1757-1770, 1770-1781, nous ont semblé être les plus pertinentes. De ses premières œuvres (1746-1757), en passant par un deuxième corpus de textes qui s'ouvre en 1757, car 1757 est l'année de la publication de la *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau* de Burke, mais aussi celle de l'écartèlement de Robert-François Damiens sur la place de Grève, événement qui soulève le problème de l' « enthousiasme du crime »[105] pour Diderot (1757-1770), nous observerons comment, dans la dernière partie de ses œuvres qui s'ouvre en 1770, –1770 constitue une nouvelle date charnière puisqu'elle est celle de grands bouleversements politiques et du rôle nouveau qu'endossent les philosophes–, Diderot ne peut dès lors plus que se résoudre à produire un effet sublime sur le public, dans le réel, pour défendre la liberté (1770-1781). L'année 1757 est capitale puisque l'écartèlement de Robert François-Damiens constitue un « spectacle sublime », en ce sens qu'il est destiné à produire un effet sur le public, pour l'effrayer et l'empêcher d'attenter à la vie du roi. Pour autant, ce qui est intéressant c'est que l'« enthousiasme du crime » produit par ces spectacles engendre un autre effet qui se doit aussi d'être interrogé puisque le peuple est porté par une énergie qui le mène à aller assister à de telles scènes.

[104] Pour donner un exemple de l'évolution de la pensée de Diderot, Jean-Claude Bourdin propose de rappeler les différentes convictions religieuses qu'il manifeste tout au long de sa vie : « d'abord théiste, puis déiste […], enfin accédant à l'athéisme […] il adhérerait au matérialisme » : Jean-Claude Bourdin, *Diderot Le matérialisme*, Paris, PUF, 1998, p. 10.
[105] Diderot, *Correspondance*, [lettre à Sophie Volland du 14-15 octobre 1760], *op. cit*., p. 255.

## MOUVEMENT DE LA REFLEXION

Si les articles critiques ont mis en évidence l'influence burkienne pour penser le sublime chez Diderot, et s'il est important de relativiser cette influence, d'élargir l'étude de l'effet sublime à l'ensemble de ses œuvres, tout autant que de l'inscrire dans le domaine de l'éloquence pour interroger les rapports au fanatisme, on a pu observer, grâce à une lecture suivie des principaux extraits du corpus, qu'il existe un mouvement de Diderot vis-à-vis de la manière dont il appréhende l'effet sublime, une véritable évolution. C'est cette progression dans sa pensée que nous souhaiterions ici mettre en lumière. De la convenance à la barbarie, et en alternant ses différentes « figurations », sa conception évolue en regard des différentes postures qu'il adopte. Il tente à chaque instant de discriminer l'effet sublime du philosophe de celui des religieux, dévots ou fanatiques, se défendant des risques de l'effet sublime pour ensuite les assumer. C'est ce qui ressort du mouvement d'ensemble de sa pensée. Si dans un de ses tous premiers textes, l'épître de l'*Essai sur le mérite et la vertu*, il déclare que « de la barbarie au fanatisme, il n'y a qu'un pas »[106], dans ses dernières œuvres, il rattache précisément l'effet sublime du « penseur profond » à la barbarie, comme en témoigne cette phrase des contributions à l'*Histoire des deux Indes* qui sera au centre de la réflexion de notre troisième partie : « quel est l'homme d'un peu de génie qui ne préfère le penseur profond à l'écrivain élégant, le nerf de l'un à l'harmonie de l'autre ? On est souvent pur et plat, sublime et barbare »[107]. S'il se méfie tout d'abord d'un tel effet en ce qu'il comporte de nombreux « risques », s'appuyant sur des notions classiques de l'art oratoire qu'il transpose dans le cadre dramaturgique, à savoir la convenance cicéronienne et la bienséance ; dans ses dernières œuvres, il revendique haut et fort un sublime barbare qui devient l'arme des philosophes contre les despotes politiques et religieux. Les philosophes incarnent ainsi le rôle de « martyrs de la liberté »[108] et s'inscrivent dans le paysage politique. L'effet sublime sera donc finalement associé à la barbarie et à la quête de liberté. Il est notoire que sa conception évolue à mesure qu'il se rend compte que l'effet sublime lui est nécessaire, ainsi qu'à tout esprit philosophique. Une méfiance s'instaure au début, ce qui explique une forme de convenance et de respect de la tradition antique et classique, qui va être dépassée par le retour à une unité sublime derrière des phénomènes dissonants, et enfin par l'idée d'une convenance de soi à soi-même, que nous nous proposons d'étudier. C'est bien pour cela que nous dessinons un arc chronologique qui vise à

[106] Diderot, *Essai sur le mérite et la vertu*, *op. cit.*, p. 289.
[107] Diderot, *Essai sur les règnes de Claude et de Néron*, *op. cit*., p. 301.
[108] Diderot, *Contributions à l'Histoire des deux Indes*, *op. cit*., p. 722.

montrer que si Diderot au début se méfie de l'éloquence sublime, s'il prend des précautions, notamment parce qu'on l'accuse d'être un fanatique, il ne pourra finalement que revendiquer une forme de hardiesse. Il existe dans ses dernières œuvres une très forte prétention à l'effet sublime du philosophe, afin de défendre la liberté. Diderot sait qu'il est très éloquent mais il l'assume en fin de compte, confirmant l'idée selon laquelle il existe un *bon* sublime, un *bon* fanatisme, qui, pour Michel Delon, participe de la même scission entre un bon et un mauvais enthousiasme : « Diderot finit par rejoindre Rousseau : « J'aime les fanatiques ». Il est vrai qu'il distingue entre fanatisme religieux et fanatisme moral, mais il accepte ce que le terme véhicule de violence et de cruauté »[109]. Dans ses dernières œuvres, Diderot revendique haut et fort la pratique d'un effet sublime du philosophe, un effet « barbare ». Nous soutiendrons l'hypothèse selon laquelle un bon effet sublime, même s'il confine au fanatisme sera, pour Diderot, celui qui permet une expression qui soit fidèle à celui qui l'utilise. Le fanatisme de l'homme de lettres se distingue de celui des religieux dans la mesure où l'effet sublime le plus vertueux doit venir traduire une convenance de soi à soi-même.

Diderot commence par mettre en lumière une conception du sublime, que nous pourrions appeler un sublime *convenant*, pour laisser éclore un effet sublime prérévolutionnaire, faisant de sa figure celle d'un philosophe éclectique qui suit le mouvement de la deuxième moitié du XVIII^e^ siècle. Ce qui est compliqué, c'est qu'il se situe à un croisement entre la tradition classique que reprennent les auteurs du début du XVIII^e^ siècle, et l'éloquence révolutionnaire qui va s'amorcer par la suite. Il se figure en philosophe, mais il construit parallèlement sa pensée politique. Il renoue certes avec une tradition du sublime qui remonte à l'Antiquité, omniprésente durant le siècle classique, mais il marche vers l'avenir. C'est que, d'une première conception d'un sublime « convenant » des écrivains et rhéteurs de la première moitié du XVIII^e^ siècle, tels que Marivaux ou D'Alembert et des rhéteurs tels que Balthazar Gibert[110], que Diderot partage un temps, émerge celle d'un sublime *efficace* qui

[109] Michel Delon, *L'idée d'énergie au tournant des Lumières*, Paris, PUF, 1988, p. 376.

[110] Sur l'étude du sublime dans les premières années du XVIII^e^ siècle, il existe une faille dans les travaux critiques, bien que les textes de l'époque abordent largement la notion. Nous soutenons ici l'hypothèse selon laquelle cette faille critique provient du fait que la conception du sublime des écrivains du premier XVIII^e^ siècle semble résolument tournée vers l'époque classique, celle de Boileau, celle de l'« âge de l'éloquence » pour paraphraser Marc Fumaroli. Si les écrivains du début du XVIII^e^ siècle se sont intéressés à la notion de sublime, c'est parce qu'au XVII^e^ siècle, Boileau publie la traduction du *Traité du sublime* de Longin et qu'il assimile le style sublime au style simple. Ainsi, dans cette première moitié du siècle, une nette tendance se dessine et tend à faire du sublime le lieu où sont interrogés les principes de convenance, principe dont nous verrons qu'il est repris par Diderot. Que ce soit chez des auteurs comme Balthazar Gibert (Balthazar Gibert, *La Rhétorique, ou les Règles de l'éloquence,* [*La Rhétorique, ou les Règles de l'éloquence*, Paris, C.-L. Thisbout, 1730], Paris, Savoie, 1749. URL :https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9612873t), Buffon dans son *Discours sur le style* en 1753 (Buffon,

caractérise la deuxième moitié du XVIII[e] siècle, et que l'on retrouve dans des textes fin-de-siècle, tels que les *Principes d'éloquence* de Marmontel : « lorsque l'effet de l'éloquence doit être soudain et rapide, elle réside dans quelques mots ; et c'est alors qu'elle est sublime »[111]. Diderot rejoint naturellement cette pensée selon laquelle il faut que le sublime soit hardi. L'effet doit être énergique, comme le confirme Michel Delon[112]. Si, au début, Diderot étudie la notion en la conceptualisant de manière théorique et en la replaçant dans le cadre de toute une tradition dramaturgique, antique et classique, puis en l'*expérimentant* grâce à une recherche philosophique, il s'empare par la suite de l'effet sublime, tel un instrument, de manière pratique. Nous retrouvons donc les trois postures que nous avons dégagées : dramaturgie, spectateur-philosophe et orateur. Le mouvement part de la dramaturgie, d'un cadre fictif pour aller jusqu'au réel.

`

## PLAN

Il s'agira donc tout d'abord de développer un préambule dans lequel nous replacerons l'étude de l'effet sublime chez Diderot dans le cadre des débats entre les philosophes et les dévots, ainsi que les fanatiques religieux. L'effet sublime constitue un « risque » avec lequel les philosophes doivent composer, et c'est ce qui cristallise les principaux enjeux de la question, ses premières ambivalences. Ce travail débutera avec l'étude de l'épître de l'*Essai sur le mérite et la vertu*, des *Pensées philosophiques* et de l'article « Éclectisme » rédigé par Diderot lui-même dans *l'Encyclopédi*e, en 1755.

---

*Discours sur le style prononcé à l'Académie française le jour de sa réception*, [*Discours sur le style : prononcé à l'Académie française, le 25 août 1753* ; Delsol, Pradel et Cie, 1841], éd. établie par Ad. Hatzfeld, Paris, Lecoffre fils, 1872. URL : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k937176g), ou encore chez Marivaux et Fénelon, comme le note François Trémolières : « des travaux plus récents [...] ont sérieusement nuancé une approche qui trahit assez dans ses termes un franc anachronisme, tendu vers le XVIII[e] siècle – d'ailleurs bien plus celui de Diderot (et de Burke) que celui de Marivaux », (François Trémolières, « Marivaux et Fénelon », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 112, 2012, p. 540. URL : https://www.cairn.info/revue-d-histoire-litteraire-de-la-france-2012-3-page-533.htm), la conception du sublime à cette époque est tournée vers le XVII[e] siècle.

[111] Jean-François Marmontel, *Principes d'éloquence de Marmontel extraits de ses Éléments de littérature ; mis en ordre et augmentés de plusieurs articles par M. Chapsal (1787)*, Paris, H. Nicolle, 1809, p. 25. URL : https://books.google.fr/books?id=bLkyIkibaTAC&pg=PR3&lpg=PR3&dq=Jean-François,+Principes+d%27éloquence+de+Marmontel+extraits+de+ses+Éléments+de+littérature+;+mis+en+ordre+et+augmentés+de+plusieurs+articles+par+M.+Chapsal&source=bl&ots=UV9Y3W1Zo6&sig=ACfU3U07hIlZMvCqdl_B6aSnId86l1EMnA&hl=fr&sa=X&ved=2ahUKEwjms6a0jIr7AhVE2xoKHe4-BjwQ6AF6BAgZEAM#v=onepage&q=soudain&f=false

[112] Michel Delon dans *L'idée d'énergie au tournant des Lumières* confirme notre intuition, puisqu'après avoir constaté qu'« à la clarté comme valeur suprême succède l'efficacité linguistique et rhétorique », (Michel Delon, *L'idée d'énergie au tournant des Lumières*, *op. cit*., p. 32), il déclare précisément que « le sublime se définit comme force et comme effet », (*ibid.*, p. 71).

À la suite de ce préambule, nous analyserons la conception que Diderot se fait de l'effet sublime, sous le masque d'un *Diderot dramaturge*. Dans ses premières œuvres, il s'appuie sur la tradition antique et classique pour penser un effet sublime convenant. Cette première partie s'articulera principalement autour de la *Lettre sur les sourds et muets* et des *Entretiens sur Le Fils naturel*, et s'inscrira dans le cadre d'une période où Rousseau fait paraître sa *Lettre à d'Alembert* puisque, pour ce dernier, c'est une nouvelle fois autour de la tension entre Foi et Raison que vient s'articuler l'étude de l'effet au théâtre, l'effet des spectacles qui sont, pour Rousseau, corrupteurs. Diderot s'appuie sur les notions de bienséance et de convenance pour se garder des risques de l'effet sublime, en le replaçant dans le cadre du domaine dramaturgique, et de la tradition antique, sillon dans lequel se sont placés les écrivains et rhéteurs de la première moitié du XVIII^e^ siècle. En ancrant ses études de l'effet sublime dans le cadre de considérations dramaturgiques, il témoigne de principes antiques, et surtout du principe de convenance cicéronienne qu'il *transpose* dans le domaine dramaturgique. C'est une manière pour lui de se garder de verser dans une trop grande éloquence et de théoriser sa propre conception de l'effet sublime par rapport à la tradition. Il dit qu'il est nécessaire pour un philosophe de mettre en pratique l'effet sublime, mais il tient à en préciser les conditions : tout d'abord, l'effet sublime d'un esprit philosophique doit préserver une certaine convenance entre les mots et les choses, mais aussi entre l'expression corporelle d'un personnage sur scène et ses passions. Il renoue ainsi avec la tradition, « à la croisée des arts »[113], entre l'art oratoire et la dramaturgie. C'est ainsi que dans les *Entretiens sur Le Fils naturel*, il poursuit l'étude de l'effet sublime dans le cadre dramaturgique en proposant sa conception d'un sublime « propre » à la tragédie bourgeoise[114], d'après des principes nouveaux comme la peinture des « tableaux des malheurs qui nous environnent »[115], mais aussi d'après des principes anciens comme la bienséance. Le pôle est ainsi dramaturgique.

Dans une deuxième partie, nous proposerons de considérer un *Diderot spectateur-philosophe*, dans la mesure où il témoigne de sa posture de spectateur, mais un spectateur doué d'un esprit philosophique. Il incarne le rôle du philosophe, d'un philosophe qui est également spectateur, que ce soit en incarnant le rôle de spectateur dans les *Salons*, ou celui de spectateur face à l'éloquence du *Neveu de Rameau*. Il se figure lui-même en philosophe pour pouvoir *mettre à l'essai* l'effet sublime du côté du public. Il dépasse les notions de convenance et de

[113] Sophie Hache et Thierry Favier (dir.), *À la croisée des arts, Sublime et musique religieuse en Europe (XVII^e^-XVIII^e^ siècles)*, *op. cit*.
[114] Diderot, *Entretiens sur Le Fils naturel*, *op. cit*., p. 140.
[115] *idem.*

bienséance pour penser la double posture de dramaturge tragique et de philosophe-spectateur ; de manière dissonante. C'est une manière pour lui d'appréhender la réalité du phénomène et ses risques. Il étudie l'effet sublime sur un philosophe, en renouant désormais avec le modèle proposé par Sénèque dès sa critique d'art. Il s'agit de dépasser la conception proposée par Burke, d'interroger la posture de Philosophe stoïcien, mais aussi celle de Platon dans le chapitre « l'Antre de Platon » du *Salon de 1765*[116]. On pense aux rapports dans l'Antiquité entre rhétorique et sophistique. Diderot reprend les principes des Anciens tout en les dépassant, dans un siècle où, comme le montre Patrick Brasart, il existe de nombreux changements dans le traitement fait aux références antiques[117]. Dans *Le Neveu de Rameau*, le personnage de « Moi » incarne la posture du philosophe contre l'éloquence fanatique du Neveu. Les textes sont marqués désormais par une certaine dissonance. Enfin, dans *La Religieuse*, nous montrerons comment Diderot, par le biais du personnage de Suzanne Simonin, expérimente la hardiesse du discours et un effet sublime qui lui sert de modèle pour ses dernières œuvres.

Dans une troisième partie, nous appliquerons la posture d' « orateur-philosophe »[118], – posture dont nous rappelons qu'elle a été proposée par Françoise Douay et Jean-Paul Sermain –, à celle de Diderot lui-même pour penser l'étude de l'effet sublime dans sa dimension pratique. Conséquemment à l'évolution politique, l'étude de l'effet sublime dans ses dernières œuvres s'inscrit dans une période qui commence en 1770, année lors de laquelle les philosophes se dotent d'un pouvoir plus important et où Diderot revendique désormais un sublime *barbare*, dans les contributions à l'*Histoire des deux Indes*. Il met en place un effet sublime presque fanatique pour lutter pour la liberté durant ces années où fanatisme et despotisme prennent le pouvoir. C'est pourquoi nous ferons un détour stylistique, grâce à l'analyse de la *Réfutation d'Helvétius* et du second livre de l'*Essai sur les règnes de Claude et de Néron*, pour montrer que Diderot semble réfléchir aux conditions d'un style sublime du philosophe, un sublime qui soit barbare et vertueux. C'est ainsi qu'il proposera la notion de « sublime d'un tel », qu'il mettra en pratique dans la *Lettre apologétique de l'abbé Raynal à Monsieur Grimm*. Il faut pouvoir produire un effet sublime qui soit personnel, il renoue finalement avec la conclusion de Shaftesbury dans sa *Lettre sur l'enthousiasme* sur le principe de connaissance de soi-même :

---

[116] Diderot, *Salon de 1765*, *op. cit*., p. 253-264.

[117] Patrick Brasart explique comment la conception de la rhétorique évolue au fil des années : « F. de Dainville a montré que la crise de la rhétorique traditionnelle […] avait été surmontée dès les années 1700-1715 avec l'avènement d'une rhétorique nouvelle se caractérisant par la substitution progressive des modèles antiques postclassiques (Sénèque, Pline le Jeune, et avec eux le style vif, voire pressé et épigrammatique) au modèle classique (Cicéron, Virgile, et l'idée d'un style grave, périodique et soutenu) » : Patrick Brasart, *Paroles de la Révolution, op. cit*., p. 8.

[118] Françoise Douay et Jean-Paul Sermain, « Présentation », dans *Une expérience rhétorique : L'éloquence de la Révolution*, *op. cit*., p. 6.

« Nous comprendre nous-même et savoir de quel Esprit nous sommes : c'est là la première connaissance et le jugement préalable […] De cette manière nous pouvons nous assurer nous-mêmes quelque antidote contre l'enthousiasme »[119]. Nous rajouterons, pour Diderot : contre les menaces de l'effet sublime. Il lutte pour la liberté, il exprime son indignation de la vertu et l'effet sublime agit dès lors comme une fonction cathartique. C'est pourquoi Diderot semble avoir *foi* en l'empire de la Raison.

[119] Shaftesbury, *Lettre sur l'enthousiasme*, *op. cit*., p. 172.

# PREAMBULE

## L'EMPIRE DE LA RAISON ET « L'EMPIRE DE LA FOI »

# Autour de l'épître de l'*Essai sur le mérite et la vertu*, des *Pensées philosophiques* et de l'article « Éclectisme »

*Le philosophe a surgi d'abord – fait notable et grand signe d'audace et de conquête – comme concurrent direct et successeur avoué du théologien : aux vieux dogmes il opposait les articles d'une foi nouvelle, et aux livres saints les siens propres.*

P. Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain*, 1973.

## 1.1. – LE SUBLIME, UN CHEVAL DE BATAILLE

Le terme de sublime est largement employé au XVIII^e^ siècle. Il apparaît tant dans les écrits des philosophes, dans ceux des antiphilosophes, que dans les journaux et les gazettes de l'époque[120]. Il constitue un des nombreux éléments autour desquels s'articulent les querelles, et

[120] Le fait que le sublime soit un terme qui revienne à de nombreuses reprises dans le paysage de l'époque, que ce soit dans les gazettes et les journaux (du *Mercure de France* et du *Nouveau spectateur* à la *Gazette littéraire de l'Europe* et au *Journal politique* de Bouillon) n'est pas anodin. Dans la *Gazette littéraire de l'Europe*, il est fait

notamment celles qui se mettent en place entre les philosophes et les dévots[121], puisque les caractéristiques qui viennent définir la notion de sublime se situent précisément dans le sillon qui sépare l' « Empire de la Foi » et celui de la Raison.

### 1.1.1. SUBLIME ET MOUVEMENT D'ELEVATION

Si, nous l'avons vu, au XVIII[e] siècle déjà, le *Dictionnaire de Trévoux* donne comme étymologie l'adjectif *sublimis*, « Haut, relevé » :

> SUBLIME. adj. de t. g. Haut, relevé. *Sublimis*, *elatus*, *sublatus*. Il n'a d'usage que dans les choses morales, & qui regardent l'esprit […] aussi substantif, & signifie ce qu'il y a de grand, d'extraordinaire, du merveilleux dans les sentiments ou dans le style, qui élève, ravit & transporte l'ame.[122]

il ne désigne pas tant l'état statique et immuable d'un objet supérieur qu'une dynamique d'élévation, comme le rappelle Baldine Saint-Girons :

> La signification première de *sublimis* semble bien avoir été « qui va en s'élevant » ou « qui se tient en l'air ». Ainsi Ovide distingue-t-il l'homme des autres animaux en évoquant sa « face sublime » (*os sublime*), qui se dresse vers le ciel et lui permet de regarder les astres.[123]

Le mouvement d'élévation et les caractéristiques de grandeur qui lui sont rattachés concourent à faire de la notion l'exemple même de la tension vers un absolu. Si la tension vers une unité

---

référence à l'œuvre d'Edmund Burke. Employé le plus souvent en adjectif, le terme est courant dans le vocabulaire du XVIII[e] siècle. S'il n'est pas le lieu ici de proposer un relevé exhaustif des occurrences dans les journaux et les gazettes de l'époque, occurrences qui se révèlent extrêmement nombreuses, il serait intéressant d'observer que le *sublime* est employé dans de nombreux domaines puisqu'on le retrouve tout autant dans des journaux adressés au roi, dans les journaux littéraires ou de spectacles, que dans des journaux militaires, mais aussi religieux et enfin politiques.

[121] À cette époque, la foi et l'influence du pouvoir religieux constituent l'une des plus grandes inquiétudes des philosophes. L'inquiétude se reflète dans leurs textes car si Sylvain Menant souligne qu'on recense de nombreux textes écrits par des dévots, il leur oppose les textes des philosophes, et notamment le *Dictionnaire philosophique* (1764) de Voltaire qui rassemble « l'ensemble des objections qu'élèvent les intellectuels du XVIII[e] siècle contre l'existence et les conséquences de la religion en général, et du christianisme en particulier », (Sylvain Menant, « La religion au crible des Lumières », dans Louis Châtellier, Claude Langlois et Jean-Paul Willaime (dir.), *Lumières, religion et laïcité*, Paris, Riveneuve, 2009, p. 59). Voltaire accuse la religion de mener jusqu'au crime. Il dénonce les excès, les conséquences du christianisme, ce que rappelle Sylvain Menant : « La fausseté du christianisme est corroborée par le caractère désastreux, aux yeux de Voltaire, de ses résultats. Les martyrs, peu nombreux, ont été des perturbateurs de l'ordre public, et des exemples d'intolérance, les dissensions des chrétiens entre eux ont amené des guerres incessantes », (*ibid*., p. 60).

[122] article « Sublime », *Dictionnaire de Trévoux*, t. IV, p. 866.

[123] Baldine Saint-Girons, *Le Sublime, de l'Antiquité à nos jours*, *op. cit.*, p. 52.

convoque l'idée d'une transcendance, qui explique qu'on puisse associer le *sublime* au domaine religieux et sacré, à une élévation vers Dieu, il peut également caractériser une élévation philosophique ou morale. De cette manière, l'élévation possède des sens différents en fonction du domaine dans lequel elle s'illustre, que ce soit en religion, en philosophie, mais aussi en morale et dans le cadre de l'art oratoire. L'élévation dans le domaine religieux définit la tension vers Dieu, ce qui mène Sophie Hache à intituler son ouvrage : *La Langue du ciel*. *Le sublime en France au XVII^e^ siècle*[124]. Pris dans le domaine philosophique, il peut caractériser le mouvement vers la connaissance, la vérité. L'élévation sublime peut aussi devenir synonyme, dans le domaine moral, d'une grande vertu, d'une grande âme. C'est ainsi que, pour le Pseudo-Longin, dans son *Traité du sublime* –dont le titre en grec est *Περὶ ὕψους*–, cette élévation est avant tout celle de la « grandeur d'âme » : « j'ai déjà écrit ailleurs que cette Élévation d'esprit était une image de la grandeur d'âme »[125]. Il faut noter que la dimension religieuse parcourt le texte du Pseudo-Longin, et, comme le souligne Jacques Bompaire, le Pseudo-Longin pourrait avoir vécu sous le « règne de Claude ou […] de Néron »[126]. De même, Marc Fumaroli ne manque pas, au moment de définir les *genera dicendi* cicéroniens, de souligner les liens qui unissent le domaine religieux aux analyses rhétoriques du Pseudo-Longin dans le *Traité du sublime*, texte dans lequel « la rhétorique […] rejoint la mystique, et la parole antique le sentiment biblique du divin »[127], rappelant d'ailleurs que le Pseudo-Longin cite le « *Fiat Lux* de Moïse »[128]. Le *Fiat Lux* constitue un *leitmotiv* du sublime, ce dont témoigne le titre de l'œuvre de Baldine Saint-Girons : *Fiat Lux : une philosophie du sublime*. Le *fiat lux*, qui sera l'objet autour duquel s'articule le débat entre Boileau et Huet que Diderot reprendra dans la *Lettre sur les sourds et muets*, c'est l'origine du monde, la Genèse, la manifestation du sublime

[124] Sophie Hache, *La Langue du ciel. Le sublime en France au XVII^e^ siècle*, *op. cit*.
[125] Pseudo-Longin, *Traité du Sublime*, *op. cit.*, p. 84.
[126] « Selon toute vraisemblance, le Traité date du milieu du Ier siècle de notre ère ; il annonce par ses idées le Tacite du *Dialogue des orateurs* et Quintilien, et son esthétique est proche de celle de Lucain ou de Sénèque. Nous songeons, pour notre part, au règne de Claude ou plutôt de Néron. Cette époque brillante vit apparaître de nouvelles tendances artistiques, accordées à la naissance de cet essai, à la fois si enraciné dans la tradition littéraire et si novateur. L'auteur est à la fois platonisant et stoïcien. Il a de fortes chances d'être un juif hellénisé – selon Mommsen – qui est parfois proche de Philon et qui a lu Caecilius de Kalè Aktè, également juif et auteur d'un livre *Sur le sublime*, perdu mais connu à travers les critiques de notre Traité (lui-même amputé d'un bon tiers) » : Jacques Bompaire, « La place du genre historique dans le traité « Du sublime » », dans René Pomeau (dir.), *Le sublime*, *Revue d'histoire littéraire de la France*, *op. cit*., p. 6.
[127] « Les trois styles selon Cicéron deviennent même, pour un rhéteur alexandrin qui est son contemporain, le Pseudo-Longin, l'étage inférieur de ce qu'il appelle le sublime, « idée » du style d'une telle concentration qu'elle transcende toutes les autres : abolissant les genres et les degrés, elle ne se définit plus que par sa source (la grande âme) et par son effet irrésistible, proche du miracle (l'admiration et le transport). La rhétorique ici, avant même que le christianisme ne l'ait adoptée à ses fins propres, rejoint la mystique, et la parole antique le sentiment biblique du divin. Elle est déjà prête au Ier siècle après Jésus-Christ à s'allier avec la théologie chrétienne » : Marc Fumaroli, *L'âge de l'éloquence*, *op. cit*., p. VII.
[128] « Le Pseudo-Longin citait d'ailleurs le *Fiat Lux* de Moïse comme un exemple de ce type de « lumière » oratoire, inexplicable sinon par l'illumination » : *ibid.*, p. 479.

dans son ordre premier. Enfin, l'élévation peut être celle que l'on retrouve dans le domaine de l'art oratoire, puisque, que ce soit pour les prédicateurs ou pour les orateurs, l'effet sublime permet à celui qui l'utilise d'*élever* les foules. L'expression est significative. Tout au long des œuvres de Diderot, il existe de très nombreuses occurrences du terme de sublime qui viennent témoigner de la dimension superlative. Le *sublime* devient ainsi l'intensif de *beau*. C'est ce que confirme Jan Blanc dans l'article qu'il a rédigé sur « Diderot et le sublime d'écrivain » :

> La première [signification] concerne la grandeur sublime. Dans la droite lignée de Longin et de son *Perí hupsous*, un ouvrage grec qui, littéralement, devrait être traduit par : « Sur ce qui est grand » ou « Sur ce qui est haut », Diderot utilise le mot *sublime* pour qualifier le caractère élevé et exceptionnel d'une production littéraire, philosophique ou artistique.[129]

Que ce soit l'élévation religieuse confinant à l'extase et au ravissement, l'élévation de l'âme et de l'esprit ou l'élévation morale, ce mouvement témoigne bien d'une des premières caractéristiques de la notion.

### 1.1.2. L'EFFET SUBLIME, AU CŒUR DES QUERELLES ENTRE PHILOSOPHES ET ANTIPHILOSOPHES

Si Jean-Christophe Rebejkow précise qu'« en 1765, sous la plume de Diderot, l'*Avertissement* du VIIIe volume fait de l'*Encyclopédi*e une machine de guerre contre le fanatisme et évoque le martyre des philosophes »[130], il faut remonter plusieurs années en arrière. Lorsque Diderot prend la plume en 1745, dans l'épître qu'il place avant sa traduction de l'*Essai sur le mérite et la vertu* de Shaftesbury[131], il prend en charge le discours grâce à une énonciation subjective. Dans cette épître qui constitue une première *défense et illustration*[132] du Philosophe, il s'adresse à son frère, Didier, qui incarne la foi religieuse. Il souhaite le persuader de la légitimité de la philosophie à pouvoir accéder à la vérité et lui prouver qu'il existe une autonomie entre le registre moral et religieux. C'est ce qui motive, de manière plus large, l'écriture de ses premiers textes. C'est donc bien dès les années 1750, dans un contexte où ont

[129] Jan Blanc, « Diderot et le sublime d'écrivain », dans Stéphane Lojkine, Adrien Paschoud et Barbara Selmeci Castioni (dir.), *Diderot et le temps*, Aix en Provence, Presses universitaires de Provence, 2016, p. 236.
[130] Jean-Christophe Rebejkow, « Fanatisme et philosophie en France dans la seconde moitié du XVIIIe siècle », *art. cit.*, p. 183.
[131] Diderot, *Essai sur le mérite et la vertu*, *op. cit*., p. 289-290.
[132] Joachim Du Bellay, *Défense et illustration de la langue française (1549)*, éd. Jean-Charles Monferran, Genève, Droz, 2001.

lieu de nombreuses querelles, –que ce soit celles qui sont d'ordre purement littéraires et qui divisent la « république des lettres »[133], pour reprendre les termes d'Olivier Ferret, ou celles qui opposent les philosophes aux dévots–, que le terme de sublime se doit d'être replacé, d'autant plus que c'est à cette période que Diderot commence à écrire.

Dans une lettre datée de Janvier 1751, destinée à Berthier, jésuite et directeur du *Journal de Trévoux*, Diderot déclare : « vous observez très subtilement qu'il est dangereux d'écrire sur d'autres matières que de pure littérature »[134]. Il répond à une accusation de Berthier qui aurait réagi à la publication du prospectus de l'*Encyclopédie.* Les passe d'armes entre le père Berthier et Diderot se poursuivent en 1757 dans la *Lettre sur les sourds et muets*. Lorsque le jésuite, prend les armes contre le philosophe, ce dernier affirme dans les *Observations sur l'extrait que le journaliste de Trévoux a fait de la « Lettre sur les sourds et muets »*[135], *–observations* reprises dans la *Réfutation d'Helvétius*[136]–, que son adversaire ne se situe pas dans un débat proprement littéraire, mais dans une querelle d'ordre polémique. Le père Berthier, comme tant d'autres antiphilosophes, souhaite interrompre l'entreprise encyclopédique comme l'indique Christian Albertan[137] car les philosophes et encyclopédistes représentent un danger pour l'autorité royale. Les passes d'armes entre Berthier et Diderot s'avèrent être un des fils rouges de l'étude du sublime puisque les termes des querelles ne cessent de revenir, comme en témoignent les références à Boileau dans la *Lettre sur les sourds et muets* et les références implicites à la querelle que ce dernier a connue avec Huet. Il semble presque que Berthier et Diderot rejouent une querelle du sublime. Le pôle philosophique s'oppose quasi systématiquement au pôle religieux. Dans ce contexte polémique, le terme de sublime est bien l'un des éléments qui organise les querelles puisque c'est autour de « l'effet » des discours que les enjeux de la réflexion se nouent. Il constitue un enjeu central dans la mesure où il est étudié d'après son effet qui peut ravir l'esprit critique du public. Il devient un fer de lance dans les attaques des

[133] « on a pu parler, à propos des querelles qui agitent la république des lettres dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, de « guerre » philosophique et littéraire, dont l'un des épisodes les plus fameux serait la « bataille » encyclopédique », (Olivier Ferret, *La fureur de nuire, op. cit*., p. 79).
[134] Diderot, *Correspondance*, *op. cit.*, p. 25.
[135] Diderot, *Observations sur l'extrait que le journaliste de Trévoux a fait de la « Lettre sur les sourds et muets »* dans *Lettre sur les aveugles Lettre sur les sourds et muets*, présentée par Marian Hobson et Simon Harvey, Paris, GF Flammarion, 2000, p. 149-166.
[136] Diderot, *Réfutation d'Helvétius*, *op. cit.*, p. 731-732.
[137] « [Berthier] ne louerait dans sa revue que des publications de maigre intérêt émanant des jésuites et de leurs amis, pour s'attaquer de manière obscurantiste aux ouvrages importants de son temps. On retrouve ce reproche, communément fait au P. Berthier, sous la plume de Diderot, de D'Alembert et de Voltaire […]. Dans les œuvres de la fin de sa vie, [Berthier] dit clairement son opposition de fond à des philosophes comme Rousseau et Montesquieu, dans lesquels il voit des auteurs qui sapent les bases de l'autorité tant civile que religieuse » : Christian Albertan, *Les mémoires de Trévoux 1751-1762*, *un moment dans l'histoire religieuse et intellectuelle de la France du XVIII^e siècle*, Volume I, Paris, Honoré Champion, 2020, p. 94-100.

philosophes et des antiphilosophes, s'accusant de produire un effet « dangereux » et d'être, tour à tour, des « fanatiques ».

### 1.1.3. SUBLIME ET FANATISME

La notion de fanatisme offre un cadre de contextualisation pour penser l'effet sublime chez Diderot. Il faut définir précisément le terme pour ne pas faire d'amalgames puisqu'un dévot n'est pas forcément un fanatique pour Diderot. Dans la mesure où il existe de nombreuses querelles entre les philosophes et les antiphilosophes, chaque camp s'accuse à tour de rôle de produire un effet dangereux sur le public. Chaque parti dénonce le fanatisme de son adversaire. Le parti des antiphilosophes est lui-même morcelé en plusieurs camps, que ce soit entre les jésuites et les jansénistes[138], mais aussi entre ceux que Diderot considère comme des *vrais* dévots et ceux qu'il considère comme des fanatiques. Pour ne donner en premier lieu qu'un exemple, on sait que l'abbé Mallet est proche des philosophes et qu'il a contribué à la rédaction d'articles de l'*Encyclopédie.*

S'il fait usage de sa plume contre les dévots et les antiphilosophes dans l'ensemble de ses textes, Diderot prend avant tout les armes pour lutter contre le fanatisme religieux, et non pour dénoncer les croyances chrétiennes en tant que telles. Il s'agit dès lors de comprendre comment il tient compte de cette dimension sacrée du sublime, non seulement pour verser une nouvelle pièce aux différents *débats*[139], mais surtout pour avertir des excès dont font preuve

[138] Les philosophes sont tout autant pris à parti par certains jésuites, que par les jansénistes, dans les *Nouvelles ecclésiastiques* par exemple. Sur ce point, Jean Sgard précise que « c'est avec l'affaire de l'abbé de Prades que Diderot commence à être implicitement désigné dans les *Nouvelles ecclésiastiques*, en 1751 ; et les journalistes suivront la carrière du philosophe pendant plus de trente ans » : Jean Sgard, « Diderot vu par les *Nouvelles ecclésiastiques* », *RDE*, n°25, 1998, p. 12.

[139] Jean-Claude Bourdin explique, lorsqu'il décrit l'émergence du mouvement matérialiste, que le matérialisme serait aussi une manière pour Diderot de s'inscrire dans un parti, pour mieux s'insurger contre les religieux : « Ce matérialisme est explicitement antireligieux et athée. Comme de nombreux déistes et libres penseurs, [Diderot] critique violemment la religion et le christianisme, accusés d'avoir retardé le progrès des connaissances, d'avoir jeté le discrédit sur le désir légitime de ménager un ici-bas heureux et de s'être identifié, dans la figure des prêtres, avec l'intolérance, le fanatisme et le maintien des hommes en état de tutelle » : Jean-Claude Bourdin, *Diderot Le matérialisme*, *op. cit*., p. 14. C'est dans ce cadre que Jean-Claude Bourdin emploie la métaphore guerrière : « arme contre les dogmes théologiques et les concepts de la métaphysique (la création, l'ordre, la finalité) » : *ibid*., p. 16.

certains philosophes éclectiques qui ont, pour lui, « achev[é] d'inonder la surface de la terre de pratiques superstitieuses » :

> Mais par quel travers inconcevable arriva-t-il, qu'en partant d'un principe aussi sage que celui de recueillir de tous les philosophes […] l'on forma le système d'extravagances le plus monstrueux qu'on puisse imaginer […] qui acheva d'inonder la surface de la terre de pratiques superstitieuses.[140]

Il nous faut bien insister sur le fait que, si l'on connaît ses véhémentes prises de position contre le christianisme[141] et plus généralement contre les religions révélées, Diderot, qui admire Voltaire et ses textes contre l'intolérance, ne dénonce pas tant les croyances religieuses que l'usage que certains font de la dévotion, certaines de leurs *pratiques*, et surtout dans ses premières œuvres. C'est bien ce que vient attester la pensée XI des *Pensées philosophiques* (1746) :

> il est des dévots qui n'estiment pas qu'il faille se haïr cruellement pour bien aimer Dieu, et vivre en désespérés pour être religieux ; leur dévotion est enjouée ; leur sagesse est fort humaine ; mais d'où naît cette différence de sentiments, entre des gens qui se prosternent au pied des mêmes autels ?[142]

Il ne s'insurge pas tant contre les dogmes, que contre une certaine ferveur religieuse, qui peut aller jusqu'à la « folie de la croix »[143]. Pour lui, l'action religieuse, lorsqu'elle est poussée à son extrême, peut mener à des abus et à des violences, comme dans les guerres de religion. Quelques années après l'épître qu'il a rédigée de l'*Essai sur le mérite et la vertu* de Shaftesbury dans laquelle il témoignait déjà des guerres de religion en recourant à la formule suivante : « se baigner dans le sang de l'autre moitié »[144], il réinvestit ce thème dans les *Pensées philosophiques* :

---

[140] Diderot, article « Éclectisme », *art. cit.*, p. 271.

[141] Il est ici lieu de rappeler que Diderot a eu une éducation jésuite. Les critiques n'ont pu déterminer précisément quel enseignement il suivit à son arrivée à Paris : « il est extrêmement peu probable que Diderot ait été *exclusivement* l'élève du collège Louis-le-Grand si même il l'a été. Il alla probablement au collège d'Harcourt, mais il peut fort bien avoir fréquenté les deux […] Louis-le-Grand était un établissement jésuite tandis que le collège d'Harcourt était un centre janséniste actif » : Arthur Wilson, *Diderot Sa vie et son œuvre*, *op. cit.*, p. 22-23. De plus, Arthur Wilson raconte que Diderot, vers l'âge de « quatorze ans […] naturellement influencé par ses maîtres du collège où il obtenait des succès remarquables, envisagea de devenir jésuite. Ce fut peut-être aussi à cette époque qu'il subit le choc d'une fervente expérience religieuse. Sa fille déclare que pendant quatre ou cinq mois, à l'époque où Diderot désirait devenir jésuite, il jeûna, porta un cilice et dormit sur la paille » : *ibid*., p. 18-19.

[142] Diderot, *Pensées philosophiques*, *op. cit.*, p. 20-21.

[143] Cette expression sera celle que Suzanne reprendra dans *La Religieuse* : « Ce fut alors que je sentis la supériorité de la religion chrétienne sur toutes les religions du monde ; quelle profonde sagesse il y avait dans ce que l'aveugle philosophie appelle la folie de la croix » : Diderot, *La Religieuse*, *op. cit.*, p. 171.

[144] Diderot, *Essai sur le mérite et la vertu*, *op. cit.*, p. 289.

> Là j'ai vu le déiste s'armer contre l'athée ; le déiste et l'athée lutter contre le juif ; l'athée, le déiste et le juif se liguer contre le chrétien ; le chrétien, le juif, le déiste et l'athée se mettre aux prises avec le musulman […] J'étais juge des coups. Je tenais la balance entre les combattants ; ses bras s'élevaient ou s'abaissaient en raison des poids dont ils étaient chargés.[145]

Tout en soulevant la distinction entre religion révélée et religion naturelle, il souligne la relativité des croyances, c'est ainsi que Jacques Chouillet indique que la posture de Diderot est dans un premier temps celle du « sceptique »[146]. Dans les *Pensées philosophiques*, il retrace les arguments de chaque « combattant » grâce aux discours directs, ce qui produit une polyphonie dans l'œuvre. Les arguments s'articulent soit autour de la vérité d'une religion, soit autour de la question de l'essence de Dieu ou de celle de l'essence de l'homme. Au-delà de toute raison personnelle ou polémique, ce qui inquiète Diderot, c'est que, parce qu'ils ont été touchés par les principes de la religion chrétienne, certaines personnes qui se revendiquaient comme des philosophes, aient pu s'adonner à un certain fanatisme.

Diderot dénonce le fanatisme, en ce qu'il constitue un véritable passage à l'*acte*, ce qu'évoque l'expression : « inonder de pratiques superstitieuses ». Le terme *pratique* est fort puisqu'il témoigne d'une action et, selon la définition qu'en fera Deleyre dans l'*Encyclopédie* en 1756, le fanatisme est bien une « mise en action » de la superstition : c'est « un zele aveugle & passionné, qui naît des opinions superstitieuses, & fait commettre des actions ridicules, injustes, & cruelles […] Le *fanatisme* n'est donc que la superstition mise en action »[147]. Deleyre reprend l'exemple de Mahomet, qui revient à de nombreuses reprises dans les écrits des philosophes – pour Voltaire « *Mahomet* n'est [dans *Le Fanatisme, ou Mahomet le prophète*] autre chose que *Tartufe* les armes à la main »[148]–, et Deleyre souligne l'importance de la métaphore guerrière dans la définition du fanatisme :

---

[145] Diderot, *Pensées philosophiques*, *op. cit.*, p. 51.

[146] « on peut dire que Diderot s'identifie au Sceptique, qu'il montre du doigt comme le modèle idéal du Philosophe. Et la démarche du Sceptique est donnée comme unique méthode pour accéder au Vrai […] Diderot entreprend en Sceptique décidé l'examen critique des « superstitions » et des différentes formes d'« enthousiasme » religieux » : Jacques Chouillet, « Le personnage du sceptique dans les premières œuvres de Diderot (1745-1747) », *Dix-huitième siècle*, n° 1, 1969, p. 199-200.

[147] Deleyre, article « Fanatisme », *Encyclopédie*, t. VI, p. 393.

[148] Les débuts de l'œuvre de Diderot coïncident avec la publication de la tragédie *Le Fanatisme, ou Mahomet le prophète* de Voltaire (1739). Voltaire écrit ce texte pour lutter contre l'intolérance religieuse. Il précise pourtant que la référence à l'épisode relaté n'est pas exacte. Il assume avoir déformé la vérité historique dans sa préface, ce qui concourt à un effet plus important sur le public : « On pourra me reprocher, que, donnant trop à mon zèle, je fais commettre dans cette pièce un crime à *Mahomet*, dont en effet il ne fut point coupable […] Je sais que *Mahomet* n'a pas tramé précisément l'espèce de trahison qui fait le sujet de cette Tragédie […] Je n'ai pas prétendu mettre seulement une action vraie sur la scène, mais des mœurs vraies […] & représenter […] ce que le *Fanatisme* peut exécuter de plus horrible. *Mahomet* n'est ici autre chose que *Tartufe* les armes à la main » : Voltaire, *Le Fanatisme ou Mahomet le prophète*, Amsterdam, Chez Estienne Ledet & compagnie, [1739] 1753, p. 2-4. URL : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k723899/f23.double

> le fanatisme […] fait les bons soldats. […] avec trois cents hommes, [Mahomet] étoit en état d'en vaincre dix mille, tant la confiance en des légions célestes & l'espérance d'une couronne immortelle donnoient de force à sa petite troupe […] quels dangereux instrumens en de mauvaises mains ! Un enthousiaste est souvent plus redoutable avec ses armes invisibles, qu'un prince avec toute son artillerie. Que faire à des gens qui mettent leur salut dans la mort […] ? Semblables au polype, partagez tout le corps en mille pieces, chaque membre coupé forme un nouveau corps.[149]

Le fanatisme peut être compris comme une action extrême, comme une arme qui devient menaçante dès lors que « l'instrumens » se trouve « en de mauvaises mains ». Deleyre y oppose les « armes invisibles », armes qui désignent certaines croyances que les fanatiques véhiculent par le biais de leurs discours : « la confiance en des légions célestes », armes de guerre. Ces armes sont tout aussi dangereuses que la véritable « artillerie [d'un prince] ». À la différence du superstitieux, le fanatique *agit* et incite les personnes à qui il s'adresse à l'action, dont celle qui se révèle la plus extrême : se sacrifier et « mettre leur salut dans la mort ». C'est ainsi qu'il existe une différence notoire entre l'enthousiaste et le fanatique. Jean-Christophe Rebejkow rappelle que « L'originalité de Voltaire est de distinguer le fanatique de l'enthousiaste, ce dernier n'allant pas jusqu'au crime »[150]. Le fanatique va jusqu'au crime. Il faut se garder de confondre les religieux des fanatiques religieux, les enthousiastes des fanatiques. L'on peut soutenir, avec Jean-Christophe Rebejkow que « parlant des fanatiques, Deleyre en vient à définir le fanatisme, qui semble pour lui relever d'une volonté de subjuguer, et de faire servir la religion aux desseins trompeurs des hommes […] Le fanatisme est né de l'expression exacerbée des passions, et s'oppose donc à la raison […] et Deleyre souligne combien elle est incompatible avec l'esprit philosophique, mû par la recherche de la vérité »[151]. Dans ce cadre, émergent les difficultés à penser l'effet sublime puisque l'effet sublime suppose un acte par le langage.

Il s'agit donc d'interroger le recours à l'arme des mots. Dans la mesure où le sublime peut être appréhendé comme un *effet* –d'après l'étymologie latine *effectus*, « réalisation, exécution » –, le sublime agit sur le public, de manière morale, ou immorale. C'est tout autant un des « instruments » des fanatiques, qui peut être devenir une arme de guerre, ce que reprennent les termes de la définition de Deleyre : « Un enthousiaste est souvent plus redoutable avec ses armes invisibles qu'un prince avec toute son artillerie », que l'un des instruments d'écriture d'un philosophe. Dès ses origines, la conception du sublime se définit par rapport à

[149] Deleyre, article « Fanatisme », *art. cit.*, p. 400.
[150] Jean-Christophe Rebejkow, « Fanatisme et philosophie en France dans la seconde moitié du XVIII[e] siècle », *art. cit.*, p. 176.
[151] *ibid*., p. 175-176.

l'effet *foudroyant* qu'il produit sur le lecteur ou sur le spectateur. Dans cette perspective, Diderot s'inquiète des actions des fanatiques qui constituent une réelle menace parce qu'ils peuvent persuader le peuple de vérités qui ne sont parfois aucunement fondées sur l'exercice de la raison. Diderot lutte contre ceux qui se servent de l'effet sublime à des fins d'aliénation et il lutte contre leurs actions. Les fanatiques utiliseraient les potentialités de l'effet sublime pour suspendre l'exercice du jugement du public, pour le mener à agir contre sa volonté, à partir de croyances parfois infondées. C'est par leurs actes que se définissent ces derniers, et c'est précisément ce que Diderot dénonce, car si leur but est d'agir sur le public, si leur but est de soulever les foules, les risques encourus sont, entre autres, les guerres de religion ou l'aliénation des peuples.

Le domaine de l'éloquence s'impose bien comme un élément essentiel puisque l'effet sublime des fanatiques se traduit par l'éloquence des mots ou du corps. C'est en ce sens que le terme de sublime est tout d'abord employé par les philosophes. Il est employé de manière adjectivale par Voltaire lorsqu'il désigne Mahomet : « C'était un sublime et hardi charlatan que ce Mahomet »[152]. Par l'emploi de l'adjectif qui qualifie le substantif *charlatan*, Voltaire dirige une accusation contre le prophète. En modalisant ainsi son propos, il témoigne du caractère à la fois fascinant et dangereux de la figure de Mahomet. Cette référence revient à de nombreuses reprises dans les textes des philosophes et encyclopédistes, et notamment dans l'article « Mahométisme » de l'*Encyclopédie*, sous la plume de Jaucourt :

> Parmi les déclamations incohérentes dont ce livre est rempli, selon le goût oriental, on ne laisse pas de trouver des morceaux qui peuvent paroître sublimes. Mahomet, par exemple, en parlant de la cessation du déluge, s'exprime ainsi : « Dieu dit : terre, engloutis tes eaux : ciel, puise les eaux que tu as versées : le ciel & la terre obéirent ».[153]

Si la dernière phrase est une phrase du Coran comme l'indique Voltaire, l'adjectif *sublime* est associé, par Jaucourt, à la dimension oratoire. Les « morceaux qui peuvent paroître sublimes » s'inscrivent dans le cadre de « déclamations ». À plusieurs reprises, les auteurs mettent en opposition le caractère sublime du discours aux idées rationnelles et à la rigueur de l'exposition d'idées. Le sublime peut séduire et charmer le public, les déclamations deviennent sources d'« incohéren[ces] ». Les philosophes et les encyclopédistes se méfient du côté séducteur du discours de leurs adversaires, séduction associée à la dimension du sublime, qu'ils opposent à la vérité.

---

[152] Voltaire, *Dictionnaire philosophique (1764)*, dans *Œuvres complètes de Voltaire*, Paris, Garnier Frères, 1878, p. 103. https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k411333d/f116.item.texteImage

[153] Jaucourt, article « Mahométisme », *Encyclopédie*, t. IX, p. 864.

## 1.2. – PREMIERES DIFFICULTES A LIMITER LES EFFETS DE L'« EMPIRE DE LA FOI »

S'il n'est pas *original* de rappeler que les philosophes des Lumières prennent les armes contre les fanatiques, il faut noter qu'ils ont eux-mêmes été accusés d'être des fanatiques. C'est au cœur des enjeux de l'affaire de l'abbé de Prades en 1751 : « l'on commençait à prétendre que tout cet imbroglio n'était que le résultat d'une conspiration ourdie par les éditeurs de l'*Encyclopédie*, pour attaquer la religion »[154]. Diderot et les encyclopédistes sont accusés d'être des « conspirateurs »[155] comme le signale Arthur Wilson. De ce fait, Charles Vincent, dans *Diderot en quête d'éthique*, rappelle combien les philosophes, d'après leurs adversaires, donneraient l'apparence de la vérité pour asseoir leur pouvoir et se conduiraient en véritables « tartufes littéraires »[156]. Pierre Hartmann souligne cette analogie entre les philosophes et le personnage moliéresque :

> c'est par dizaines que se comptent les comédies qui entreprennent de moquer la figure du philosophe […] sur [le thème] bien plus offensif du philosophe fourbe, vénal, despotique, avatar profane de Tartuffe tendant à la direction des consciences, à l'envahissement des fortunes et à l'asservissement des êtres.[157]

Les antiphilosophes reprennent à leur compte les accusations dont ils sont eux-mêmes l'objet. Leurs noms sont nombreux. Si l'on pense tout d'abord à l'ennemi le plus connu des philosophes, Palissot, il faut en ajouter d'autres. Jean-Christophe Rebejkow relève, dans l'article « Fanatisme et philosophie en France dans la seconde moitié du XVIII^e^ siècle », qu'Horace Walpole « qualifie les philosophes de fanatiques »[158] et que si

---

[154] Arthur Wilson, *Diderot Sa vie et son œuvre*, *op. cit.*, p. 133.

[155] « L'accusation que les encyclopédistes jugèrent la plus grave était qu'ils étaient étroitement unis dans une conspiration contre le gouvernement et la religion. On le répétait partout mais jamais de façon plus écrasante que lorsque le procureur général de France [le] déclara solennellement en 1759 devant le tribunal le plus élevé du pays […] Ce n'était que reprendre et résumer les allégations de Palissot […] de l'abbé de saint Cyr dans sa description des Cacouacs ; d'Abraham de Chaumeix […] Cette prétendue conspiration devint un des mythes courants du parti opposé aux philosophes » : Arthur Wilson, *Diderot Sa vie et son œuvre*, *op. cit*., p. 262.

[156] Charles Vincent, dans son œuvre *Diderot en quête d'éthique*, développe l'idée selon laquelle les moralistes sont accusés d'être des « tartufes littéraires ». Il estime que les philosophes sont accusés de donner l'apparence de la vérité pour asseoir leur pouvoir. C'est pourquoi Rousseau prône la sincérité, la transparence, le dévoilement dans ses *Confessions* : Charles Vincent, *Diderot en quête d'éthique*, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 35.

[157] Pierre Hartmann, *Diderot la figuration du philosophe*, *op. cit*., p. 18.

[158] Jean-Christophe Rebejkow explique que « même Horace Walpole qualifie les philosophes de fanatiques : « les philosophes sont insupportables, superficiels, arrogants et fanatiques : ils ne font que prêcher, et leur doctrine avouée est l'athéisme […] Ne vous étonnez donc pas si je reviens tout à fait jésuite. Voltaire lui-même ne les satisfait point. » (A M. Gray, Paris, 19 novembre 1765, in *Lettres de Horace Walpole écrites à ses amis* [1739-1775], Didier, 1875, 76) » : Jean-Christophe Rebejkow, « Fanatisme et philosophie en France dans la seconde moitié du XVIII^e^ siècle », *art. cit.*, p. 187n.

> Les philosophes s'attaquaient au fanatisme, dans sa dimension religieuse […] leurs adversaires les traitent de fanatiques ; ainsi Simon-Nicolas-Henri Linguet, Louis Mayeul Chaudon, Nicolas Sylvestre Bergier, La Harpe, qui, tout en soutenant que la véritable religion s'interdit tout fanatisme, s'en prennent aux philosophes, coupables d'y sacrifier.[159]

À ces noms, Jean-Christophe Rebejkow inclut celui de Madame de Genlis qui dit du fanatisme philosophique qu'il « brave toutes les bienséances, déifie les auteurs les plus licencieux, favorise toutes les passions »[160], et ceux d'hommes qui ont changé de camp, comme Jean-François de La Harpe[161]. Les accusations des philosophes se retournent contre eux. La condamnation de *Diderot, philosophe*[162], en fanatique n'a pas manqué d'avoir lieu puisqu'on dira de lui qu'il corrompt le public. La notion de sublime occupe une place importante puisque les accusations s'articulent toujours autour du problème de l'éloquence des discours. Jacob-Nicolas Moreau s'exprime en ces termes dans le *Nouveau mémoire pour servir à l'histoire des Cacouacs* :

> Ils sont grands parleurs : leur langage a quelque chose de sublime & d'inintelligible qui inspire le respect & entretient l'admiration. Tout dans leur discours est image, sentiment, passion même […] leur goût général est de régner par la persuasion. Il faut donc qu'ils la fassent consister dans cet étonnement qui naît du bruyant des figures, de l'énergie des mots, de la rapidité des images qui se succèdent & se chassent, en un mot de ce transport qui saisissoit quelquefois la Pythie sur le trépied sacré, & qui s'est une fois emparé d'un Chef Cacouac à l'aspect d'un torrent, d'une montagne couverte de forêts, & d'un orage qui grondoit à quelques lieues de lui.[163]

Ce que l'auteur reproche précisément aux Cacouacs[164], c'est-à-dire aux philosophes, c'est qu'ils soient de « grands parleurs ». Le sublime est immédiatement associé au caractère « inintelligible » de leurs propos. La dimension satirique est ici évidente et l'auteur dit que c'est cette confusion qui produit, paradoxalement, la force de leurs discours. Associé à la dimension discursive, oratoire et éloquente, le sublime sert ici à définir la langue des philosophes. Il concerne une fois encore l'effet sur le public puisque leur « langage […] inspire le respect & entretient l'admiration ». Leurs discours ne seraient pas fondés sur la recherche d'une vérité, mais bien sur la persuasion. Jacob-Nicolas Moreau développe l'idée selon laquelle le danger du

---

[159] Jean-Christophe Rebejkow, « Fanatisme et philosophie en France dans la seconde moitié du XVIII[e] siècle », *art. cit.*, p. 187.
[160] *ibid*., p. 187n.
[161] Bien qu'il ait tout d'abord été un proche des philosophes, Jean-François de La Harpe change de camp et écrit *Du Fanatisme dans la langue révolutionnaire* (Jean-François de La Harpe, *Du Fanatisme dans la langue révolutionnaire*, Paris, Migneret, 1797. URL : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k45263f.image).
[162] Colas Duflo, *Diderot philosophe*, *op. cit.*
[163] Jacob-Nicolas Moreau, *Nouveau mémoire pour servir à l'histoire des Cacouacs*, Paris, Weller, 1757, p. 17-18. URL : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k838027#
[164] Sur la querelle des Cacouacs, nous renvoyons une fois encore à *La fureur de nuire* d'Olivier Ferret : « En 1758, au moment de la campagne des Cacouacs » : Olivier Ferret, *La fureur de nuire, op. cit*., p. 79.

sublime provient de cette possibilité de séduire par les mots. Leur langage est décrit comme imagé, véhiculant « sentiment [et] passion ». L'intérêt accordé au style, au caractère formel du discours, aux « images » employées, aux « figures » semblant passer avant la quête de la connaissance et de la vérité, suggère l'idée selon laquelle les paroles des philosophes ne seraient qu'ornementation. Jacob-Nicolas Moreau remet ainsi en cause la crédibilité des philosophes puisque dire que leur langage est « inintelligible », c'est leur retirer tout sérieux, authenticité et autorité. Au-delà de la question de l'effet, ce dernier se consacre à peindre la posture des Cacouacs. Il les rapproche de la « Pythie, sur [son] trépied sacré ». La figure de la Pythie met en perspective la posture revendiquée par les philosophes eux-mêmes. C'est là où l'importance du domaine rhétorique entre en jeu puis c'est de l'*ethos* de l'orateur dont il va être question, *ethos* que viennent consacrer les formules suivantes : « inspire le respect & entretient l'admiration », « régner par la persuasion ». Les caractéristiques qui viennent définir le sublime chez Diderot lui-même, et dans la tradition antique, sont présentes par le biais des images que Jacob-Nicolas Moreau déploie : « l'aspect d'un torrent, d'une montagne couverte de forêts, & d'un orage qui grondoit ». Ces images de la nature, nous les retrouverons tout au long de l'œuvre de Diderot et nous verrons qu'elles sont déjà à l'œuvre chez Sénèque. Enfin, la dernière phrase de l'extrait est significative dans la mesure où Gerhardt Stenger, dans *L'affaire des Cacouacs : trois pamphlets contre les philosophes des Lumières*, nous précise qu'il s'agit là d'une critique de l'œuvre de Diderot lui-même : « tout ce passage tourne en dérision le début du *Second Entretien sur le Fils naturel* »[165]. Le « Chef Cacouac » dont il est question dans le passage ci-dessus fait référence au personnage de Dorval. Les antiphilosophes comme les philosophes, se méfient de l'influence des uns et des autres, et donc, de leur effet sublime sur le public. Quelques années plus tard, en 1764, c'est l'avocat Simon-Nicolas-Henri Linguet qui publie l'ouvrage intitulé *Le fanatisme des philosophes*. Dans son texte, il déclare que les philosophes, bien loin d' « instruire » et de « rendre plus vertueux » les hommes, ne font usage que de « voiles plus propres à donner à l'erreur l'apparence de la vérité qu'à faire briller celle-ci sans imposture »[166]. De cette manière, il oppose « l'enthousiaste dogmatique » aux

[165] *L'affaire des Cacouacs : trois pamphlets contre les philosophes des Lumières*, présenté par Gerhardt Stenger, *Société française d'étude du XVIII^e siècle*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne-Jean Monnet, 2004, p. 38n.

[166] « Si l'envie d'instruire les hommes, de les rendre plus vertueux, étoit le seul motif des Philosophes, auroient-ils imaginé ces voiles plus propres à donner à l'erreur l'apparence de la vérité, qu'à faire briller celle-ci sans imposture ? […] L'enthousiaste dogmatique étant fondé sur la persuasion, doit être plus ardent. Celui des prétendus Sectateurs de la sagesse l'étant sur l'orgueil, doit être plus opiniâtre. L'un s'arme de visions, de prodiges effrayans, l'autre de maximes séduisantes, & de préceptes flatteurs. L'un s'exprime avec plus de force que d'agrément […] L'autre s'approprie tous les charmes de l'éloquence : il s'insinue dans les cœurs » : Simon-Nicolas-Henri Linguet, *Le fanatisme des philosophes*, Londres, chez de Vérité, 1764, p. 10-14. URL : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k75375b.texteImage

philosophes et décrit ces derniers comme des imposteurs, des séducteurs qui charment et envoûtent par les mots. On pense enfin à Helvétius, dans l'ouvrage *De l'homme*, qui déclare que Rousseau est « dupe de sa propre éloquence[. C]ontent du titre d'orateur, il renonce à celui de philosophe, et ses erreurs deviennent les conséquences de son premier succès. De moindres causes ont souvent produit de plus grands effets »[167]. Les discours sublimes et éloquents des philosophes, comme des antiphilosophes, sont donc considérés de part et d'autre, comme étant risqués.

### 1.3. – LES RISQUES DE L'EFFET SUBLIME POUR UN « ESPRIT PHILOSOPHIQUE »

Sans pour autant prétendre ici que les philosophes sont des fanatiques, il nous faut bien admettre que les ambivalences au sein de l' « esprit philosophique » sont omniprésentes. Nous verrons comment ces tensions s'organisent autour de quatre éléments : les images, l'enthousiasme, l'expression des passions et l'éloquence oratoire. Ces quatre éléments participent tout autant de l'*art* des prédicateurs ou de celui des fanatiques religieux, que des hommes de lettres et des philosophes. Diderot en a conscience, et ce, dès l'article « Éclectisme ».

Là où il ne fait aucune mention explicite au nom d'Edmund Burke dans ses textes, même si l'influence de ce dernier dans sa critique d'art n'est plus à prouver, les références au Pseudo-Longin que nous relevons dans l'ensemble de son œuvre sont présentes dès le début. Elles se retrouvent de la *Lettre sur les sourds et muets*, lorsqu'il reprend en détail les enjeux de la querelle qui, au XVII[e] siècle, a opposé Boileau au théologien Huet, et sur laquelle nous reviendrons[168], jusqu'au *Plan d'une université*[169], en passant par sa critique d'art, et les *Pensées*

---

[167] Helvétius, *De l'homme, de ses facultés intellectuelles et de son éducation*, notes explicatives par Gerhardt Stenger ; établissement du texte sur le manuscrit original par David Smith ; assisté de Harold Brathwaite et de Jonas Steffen, Paris, Honoré Champion, [1773] 2011,

[168] « c'est qu'on avait une étrange vénération pour les Anciens, et une grande frayeur de Despréaux, lorsqu'on s'avisa de demander s'il fallait ou non entendre les deux vers suivants d'Homère comme Longin les a entendus, et comme Boileau et La Motte les ont traduits. […] Voilà, s'écrie Boileau avec le rhéteur Longin, les véritables sentiments d'un guerrier » : Diderot, *Lettre sur les sourds et muets*, *op. cit.*, p. 174-176.

[169] « Il importe donc que les préceptes de l'art oratoire et de la poésie aient été précédés […] 4° D'un traité du bon et du beau, qui n'est jamais que l'éclat du bon et du beau ; du sublime, qui n'est que l'éclat du bien ou du mal, accompagné d'un frisson qui naît, ou de la grandeur, ou du péril, ou de l'intérêt. *Livres classiques sur ces préliminaires de l'éloquence et de la poésie* […] Le *Traité du sublime* de Longin » : Diderot, *Plan d'une université ou d'une éducation publique dans toutes les sciences*, *op. cit.*, p. 461.

*détachées sur la peinture*[170]. Si pour Diderot, le philosophe est celui qui est doté d'une grandeur morale, comme il l'affirme dans l'*Essai sur les règnes de Claude et de Néron* (1778-1782) : « Je n'accorde le titre de philosophe qu'à celui qui s'exerce constamment à la recherche de la vérité et à la pratique de la vertu »[171], et bien qu'il reconnaisse tout le mérite du Pseudo-Longin, en admettant « la trempe de son esprit »[172] et en le qualifiant de « rhéteur célebre […] premier philologue du monde […] qui excella dans les lettres »[173], il montre comment ce dernier a parfois pu tomber dans « l'idolâtrie », dans l'article « Éclectisme » (1755) de l'*Encyclopédie* :

> C'est une chose remarquable que l'aversion presque générale des philosophes éclectiques pour le Christianisme, & leur attachement opiniâtre à l'idolatrie […] S'il était naturel que le sacrifice exigé dans la religion chrétienne, de l'esprit de l'homme par des mystères, de son corps par des jeûnes & des mortifications, de son cœur par une abnégation entière de soi-même, en éloignât des hommes charnels & des raisonneurs orgueilleux, l'était-il qu'un Potamon, un Ammonius, un Longin, un Plotin, un Jamblique, ou fermassent les yeux sur les absurdités de Jupiter, ou ne les aperçussent point ?[174]

C'est parce que l'effet sublime partage ses champs d'application entre le domaine philosophique et religieux que s'explique la porosité des frontières entre ces deux domaines. Les frontières entre les deux sont fragiles. C'est dans ce mince intervalle que vont émerger les ambivalences de la notion de sublime. Diderot explique dans l'article « Éclectisme » que c'est par la collision avec la religion chrétienne que certains philosophes éclectiques, entraînés par leurs effets, se sont parfois portés à des excès préjudiciables. Dans cet article, il tend tout d'abord, en philosophe et encyclopédiste, à être le plus exhaustif possible en proposant une définition complète de la notion d'éclectisme. Il montre la spécificité de cette philosophie, sa singularité par rapport aux différents groupes religieux, mais aussi par rapport aux autres philosophies. C'est ce que l'on retrouve dans les *Pensées philosophiques* où il mentionne les différents partis, qu'ils soient religieux ou philosophiques, en détaillant chacun de leurs arguments. Cela lui permet de montrer comment ces derniers s'opposent et s'organisent autour de querelles qu'ils se livrent entre eux. Si est défini par Diderot comme « sectaire » celui qui

---

[170] « Les pygmées de Longin, vains de leur petitesse, arrêtaient leur croissance par des ligatures. *De te fabula narratur*, homme pusillanime qui crains de penser » : Diderot, *Pensées détachées sur la peinture, la sculpture et la poésie*, dans *Œuvres esthétiques*, éd. critique par Paul Vernière, Paris, Classiques Garnier, 2018, p. 1014. On y retrouve aussi ce précepte : « Longin conseille aux orateurs de se nourrir de pensées grandes et nobles. Je ne dédaigne pas ce conseil ; mais le lâche se bat inutilement les flancs pour être brave : il faut l'être d'abord se fortifier seulement avec le commerce de ceux qui le sont. Il faut reconnaître son cœur quand on les lit ou qu'on les écoute ; en être étonné c'est s'avouer incapable de parler, de penser et d'agir comme eux » : *ibid*., p. 1021.
[171] Diderot, *Essai sur les règnes de Claude et de Néron*, *op. cit.*, p. 248.
[172] Diderot, article « Éclectisme », *art. cit.*, p. 274.
[173] *idem*.
[174] *ibid*., p. 276.

« a embrassé la doctrine d'un philosophe »[175], le philosophe éclectique rend compte d'une pensée singulière et personnelle, qui est *originale*, et fondée sur de solides principes : « L'éclectique est un philosophe qui […] ose penser de lui-même […] & de toutes les philosophies, qu'il a analysées sans égard & sans partialité, s'en faire une particuliere & domestique qui lui appartienne »[176]. Ce dernier construit sa pensée en se fondant, certes sur une étude approfondie des conceptions philosophiques déjà existantes, mais dans le but d'élaborer la sienne propre. Après avoir défini ce qu'il entend par *éclectisme*, et tandis qu'il en retrace l'évolution, Diderot s'arrête sur un évènement majeur. L'évolution de la philosophie éclectique semble avoir été conditionnée par l'émergence d'une nouvelle religion, c'est-à-dire la religion chrétienne :

> Quelle sensation ne dut point produire au milieu de ces tranquilles philosophes, une nouvelle école qui établissoit pour premier principe, qu'hors de son sein il n'y avoit ni probité dans ce monde, ni salut dans l'autre ; parce que sa morale étoit la seule véritable morale, & que son Dieu était le seul vrai Dieu ![177]

L'avènement du christianisme complique la définition qu'il entreprend de l'éclectisme, et plus encore des distinctions qu'il souhaite établir, de manière générale, entre la philosophie et la foi. C'est ce problème qu'il tente de résoudre en rédigeant l'article « Éclectisme » puisqu'il déclare, à la fin du premier mouvement du texte : « C'est ce phénomène singulier que nous allons développer »[178]. Il s'agit pour lui de comprendre comment cette philosophie éclectique, au contact de la religion chrétienne a pu former un « système […] monstrueux »[179].

La collision entre ces deux domaines engendre des difficultés à penser les enjeux de l'effet sublime pour Diderot. C'est parce que la notion, même lorsqu'elle est pensée en littérature et en philosophie, entretient des rapports étroits avec le domaine religieux, que Diderot met en garde contre les dérives de certains philosophes dans leur pratique de l'effet sublime. Pour lui, c'est dans le sillon de cette frontière entre les domaines de la philosophie et de la religion que vont éclore toutes les difficultés à penser la notion, de ses ambivalences inhérentes, jusqu'à ses enjeux éthiques et rhétoriques. C'est pourquoi il s'agira en premier lieu d'observer que c'est grâce à la notion d'éloquence que peut se poursuivre l'explication des

[175] Diderot, article « Éclectisme », *art. cit.*, p. 270
[176] *idem.*
[177] *ibid*., p. 271.
[178] *idem.*
[179] *idem.*

collisions qui existent entre les deux domaines, tout autant qu'elle va en cristalliser les nombreux risques.

### 1.3.1 « Risques » de l'eloquence des images

Bien qu'il soit nécessaire de la séparer de celle des fanatiques religieux, c'est par le biais de l'éloquence que peuvent mettre en œuvre les philosophes, que se constituent des « risques » à penser l'effet sublime pour un philosophe. Que ce soit par le biais de l'éloquence d'un discours verbal, ou par celle d'un corps, le sublime participe de ces dangers. Dans un premier temps, Diderot continue d'ancrer les menaces de l'éloquence sublime dans le domaine religieux. Il soulève la possibilité de pouvoir persuader, « séduire », pour un prédicateur, ce qui apparaît très nettement dans l'article « Éclectisme » lorsqu'il témoigne, en convoquant l'exemple de Jamblique, du « système » de la « théurgie » :

> l'éloquence ne devoit pas être comptée pour peu de chose dans des écoles où l'on professoit particulierement la théurgie, système auquel il étoit impossible de donner quelques couleurs séduisantes, sans le secours du sublime & de l'enthousiasme.[180]

Diderot le dit explicitement : les effets persuasifs qui sont mis en place par certains « théurgistes » proviennent du « secours du sublime & de l'enthousiasme ». Le recours aux « couleurs séduisantes » fait référence à l'art de l'éloquence et à la maîtrise stylistique de l'*ornatus*. À d'autres moments dans ses œuvres, nous verrons comment il considère l'*ornatus*, que ce soit dans le strict cadre stylistique, de l'*elocutio* rhétorique, ou dans celui de l'art, dont le pinceau *coloré* dans les *Salons* deviendra la réplique de la plume de l'écrivain ou des tonalités de la voix de l'orateur[181]. « Je peins […] avec un pinceau romanesque »[182] dit-il dans le *Salon de 1763*, ce qui viendra créer des échos entre la querelle des asianistes et des atticistes sur un plan rhétorique, et la querelle du coloris, en art, qui oppose les partisans de Roger de Piles à

[180] Diderot, article « Éclectisme », *art. cit.*, p. 276.
[181] « La couleur est dans un tableau, ce que le style est dans un morceau de littérature. Il y a des auteurs qui pensent ; il y a des peintres qui ont de l'idée […] Mais de tous les temps le style et la couleur ont été des choses précieuses et rares. C'est le style qui assure l'immortalité à un ouvrage de littérature ; c'est cette qualité qui charme les contemporains de l'auteur, et qui charmera les siècles à venir » : Diderot, *Salon de 1761*, DPV, t. XIII, p. 242.
[182] Diderot, *Salon de 1763*, DPV, t. XIII, p. 355.

ceux de Rubens[183] à la fin du XVII[e] siècle. Le problème que Diderot soulève, ce sont les dangers de l'éloquence, éloquence qui s'arroge parfois le droit de convoquer les *séductions* d'un discours.

Les images et les simulacres participent des risques de l'éloquence chrétienne puisque les prédicateurs recourent, eux aussi, à une éloquence du corps et produisent des images dans le discours. La notion d'image occupe une place capitale dans l'étude des œuvres de Diderot, de ses premières œuvres jusqu'à la *Réfutation d'Helvétius* où il reprend la théorie cicéronienne des *genera dicendi*[184] et à l'*Essai sur les règnes de Claude et de Néron*, lorsqu'il déclare : « les images prêchent, prêchent sans cesse »[185]. Dans l'*Encyclopédie*, la référence à cette définition ci-dessous proposée par le Pseudo-Longin dans son texte :

> Ce mot d'*Image* se prend en général pour toute pensée propre à produire une expression, et qui fait une peinture à l'esprit de quelque manière que ce soit […] Si bien qu'étant mêlées avec art dans les preuves, [les images] ne persuadent pas seulement ; mais elles domptent, pour ainsi dire, elles soumettent l'auditeur.[186]

est reprise dans la définition du terme *image* : « Les *images*, suivant la définition qu'en donne Longin, sont des pensées propres à fournir des expressions, & qui présentent une espece de tableau à l'esprit »[187]. Pour le Pseudo-Longin, la visée de l'image est double. Elle se situe entre technique artistique : « Ces *Images*, que d'autres appellent *Peintures*, ou *Fictions* […] se pren[nent] en général pour toute pensée propre à produire une expression, et qui fait une peinture à l'esprit de quelque manière que ce soit »[188], et rhétorique : « Si bien qu'étant mêlées avec art dans les preuves, [les images] ne persuadent pas seulement ; mais elles domptent, pour ainsi dire, elles soumettent l'auditeur ». Elles participent de l'éloquence puisqu'elles sont soit produites par l'expression des passions, le corps des acteurs sur une scène, soit convoquées au sein d'un discours. Le discours sublime agit sur le public de manière vive et prompte grâce aux images qui accaparent son attention, en soulevant ses passions et en suspendant sa raison. Les images participent de l'effet du sublime que le discours met inévitablement en œuvre. Elles

[183] « Les « paroles » se voient conférer une sorte d'autonomie, elles sont, en tant que telles, porteuses d'une certaine signification […] [Félibien] n'a pas revendiqué la première place pour la couleur, dans le débat qui a opposé les partisans de celle-ci à ceux du dessin, qui s'écrit « dessein ». Cette graphie, qui persistera fort avant dans le XVIII[e] siècle, est significative et favorise une équivoque sémantique, largement exploitée par les théoriciens. Le « dessein » traduit le « disegno » italien et, dans la perspective idéaliste composite platonico-aristotélochrétienne qu'a étudiée E. Panofsky, recouvre tout ce qui est censé relever de l'esprit » : Annie Becq, *Genèse de l'esthétique française moderne*, *op. cit.*, p. 67.
[184] Diderot, *Réfutation d'Helvétius*, *op. cit.*, p. 580-581.
[185] Diderot, *Essai sur les règnes de Claude et de Néron*, *op. cit.*, p. 293.
[186] Pseudo-Longin, *Traité du Sublime*, *op. cit.*, p. 97-100.
[187] article « Image », *Encyclopédie*, t. VIII, p. 559.
[188] Pseudo-Longin, *Traité du Sublime*, *op. cit.*, p. 97.

peuvent être convoquées de manière explicite par un discours *orné*, grâce aux métaphores, allégories, comparaisons, mais aussi être induites de manière implicite par l'emploi d'un style laconique, comme par exemple le style *deinos*, ce qui fait écho à la conception du sublime pour Jean-Paul Sermain dans son article « *Less is more* » :

> il frappe au contraire par son caractère dépouillé. Le sublime repose même sur le contraste entre cette simplicité directe et son effet extraordinaire, qui est analogue à l'écart entre celui qui en est le témoin et celui qui est à sa source, comme détaché de la situation. Moins il témoigne d'émotion, plus il en produira. *Less is more*.[189]

Le laconisme d'un discours verbal ou non verbal n'empêche pas la production d'images, bien au contraire. Le laconisme peut être éloquent. Ainsi, si ces images, comme dans l'éloquence chrétienne ou dans les sermons, sont utilisées pour ravir subitement l'esprit du public et le persuader de fausses vérités, qu'elles soient présentées de manière explicite ou suggérées, l'effet sublime s'écarte de l'objectif que se donnent à atteindre les philosophes. Il existe donc bien des « risques » à avoir recours à l'effet sublime.

Diderot replace l'histoire de l'éclectisme, mais aussi de l'éloquence, dans ses différents *âges* : « cette philosophie si raisonnable, qui avoit été pratiquée par les premiers génies longtemps avant que d'avoir un nom, demeura dans l'oubli jusqu'à la fin du seizieme siecle […] & l'on vit renaître la philosophie sous [Hobbes, Leibniz, Descartes, Malebranche] […] l'esprit humain a son enfance & sa virilité »[190]. Son article se construit en deux mouvements. Après avoir fait l'historique de la notion en développant de nombreux exemples de philosophes dans l'Antiquité, il aborde les textes des penseurs de l'âge classique. Le problème de l'éloquence et des images est d'autant plus lointain qu'il constitue une des difficultés pour les philosophes les plus Anciens, avant même l'émergence du christianisme. C'est ce qui figure au cœur du propos de l'ouvrage *La couleur éloquente* de Jacqueline Lichtenstein. Elle montre comment les images possèdent un pouvoir de fascination, de séduction sur les philosophes eux-mêmes. L'image, que ce soit par le biais du domaine de la peinture ou de la rhétorique, fascine tout autant qu'elle séduit les philosophes car elle « troubl[e] l'harmonie d'une pensée ordonnée aux principes de la raison […] mais elle n'a pas été supprimée pour autant car elle hante depuis la philosophie, comme la figure du mort hante le criminel : comme une ombre précisément »[191]. Jacqueline Lichtenstein choisit des mots qui soulignent en des termes bien précis les *topoï* de

[189] Jean-Paul Sermain, « *Less is more* », *art. cit*., p. 283.
[190] Diderot, article « Éclectisme », *art. cit.*, p. 283-284.
[191] Jacqueline Lichtenstein, *La couleur éloquente*, Paris, Flammarion, 1989, p. 9.

séduction, d'envoûtement, de charme des images, voire de corruption, en interrogeant leur dimension morale. Elle rattache précisément le texte du Pseudo-Longin à la querelle du coloris :

> Quels que soient les multiples points de convergence entre les diverses conceptions coloristes, celles de Piles a ceci de particulier qu'elle rapporte la passion du peintre non seulement à une analyse psychologique de l'expressivité, mais encore à une théorie esthétique du sublime […] Elle s'accorde également avec la pensée qui guidait le Pseudo-Longin dans son traité du *Sublime.*[192]

L'idée de *tentation* de l'image pour les philosophes constitue un angle d'approche fécond pour penser l'effet sublime chez Diderot. De fait, lorsque Jacqueline Lichtenstein illustre les champs d'application de l'image, elle le fait aussi bien dans le domaine de la peinture et de la rhétorique, que dans celui du domaine dramaturgique, portée par l'analogie qu'elle y voit avec l'*actio* de l'éloquence cicéronienne :

> l'importance de l'éloquence cicéronienne devait accorder à l'action corporelle, au rôle de la voix et surtout du geste, allait non seulement justifier toutes les préventions de la métaphysique à l'encontre de l'art oratoire mais encore provoquer une tension permanente à l'intérieur de la rhétorique elle-même. Comment légitimer théoriquement une éloquence qui s'exprime à travers l'image d'un corps qui cesse de parler pour se donner simplement à voir ? Toute l'histoire de la rhétorique sera traversée par un même débat concernant le statut de l'éloquence muette, cette part sensible de l'éloquence dont le corps incarne la présence réelle, traduit les affections et manifeste les pouvoirs.[193]

Le risque se situe donc précisément, que ce soit dans le cadre du discours ou dans un *au-delà* du discours verbal, dans le fait que l'éloquence résulte intégralement de la production d'images, dont nous verrons qu'elles cristallisent de nombreuses ambivalences propres à l'effet sublime.

### 1.3.2. DES ENTHOUSIASTES RELIGIEUX A LA CONCEPTION DE L'ENTHOUSIASME DE DIDEROT

Dans l'article « Éclectisme », le sublime est explicitement défini par Diderot comme le point paroxystique de l'état enthousiaste. C'est le stade le plus élevé que peut atteindre l'enthousiasme, *enthousiasme* lui-même qualifié de « mouvement violent de l'ame » :

> J'observerai ici en passant, qu'il est impossible en Poésie, en Peinture, en Eloquence, en Musique, de rien produire de sublime sans enthousiasme. L'enthousiasme est un mouvement violent de l'ame, par

[192] Jacqueline Lichtenstein, *La couleur éloquente*, *op. cit.*, p. 237.
[193] *ibid*., p. 14.

> lequel nous sommes transportés au milieu des objets que nous avons à représenter ; alors nous voyons une scene entiere se passer dans notre imagination, comme si elle étoit hors de nous : elle y est en effet, car tant que dure cette illusion, tous les êtres présens sont anéantis, & nos idées sont réalisées à leur place : ce ne sont que nos idées que nous appercevons, cependant nos mains touchent des corps, nos yeux voyent des êtres animés, nos oreilles entendent des voix. Si cet état n'est pas de la folie, il en est bien voisin. Voilà la raison pour laquelle il faut un très-grand sens pour balancer l'enthousiasme. L'enthousiasme n'entraîne que quand les esprits ont été préparés & soûmis par la force de la raison ; c'est un principe que les Poëtes ne doivent jamais perdre de vûe dans leurs fictions, & que les hommes éloquens ont toûjours observé dans leurs mouvemens oratoires. Si l'enthousiasme prédomine dans un ouvrage, il répand dans toutes ses parties je ne sai quoi de gigantesque, d'incroyable & d'énorme. Si c'est la disposition habituelle de l'ame, & la pente acquise ou naturelle du caractere, on tient des discours alternativement insensés & sublimes ; on se porte à des actions d'un héroïsme bisarre, qui marquent en même tems la grandeur, la force, & le desordre de l'ame. L'enthousiasme prend mille formes diverses : l'un voit les cieux ouverts sur sa tête, l'autre les enfers s'ouvrir sous ses piés : celui-ci se croit au milieu des esprits célestes, il entend leurs divins concerts, il en est transporté ; celui-là s'adresse aux furies, il voit leurs torches allumées, il est frappé de leurs cris ; elles le poursuivent ; il fuit effrayé devant elles. […] La véritable éloquence seroit en pareil cas foible, froide, & resteroit sans effet : il faut un choc plus violent, & la secousse d'un instrument plus analogue.[194]

Les structures de phrase, les formes impersonnelles telles que « il est impossible », mais aussi les présents gnomiques, contribuent à une nouvelle définition de l'enthousiasme, développée par Diderot lui-même et déterminant ses premières lignes de force philosophiques. Dès la première phrase de l'extrait ci-dessus, le pronom négatif « rien » et la préposition de sens négatif « sans » insistent sur les rapports étroits qui s'établissent entre le sublime et l'enthousiasme : « il est impossible […] de rien produire de sublime sans enthousiasme ». Les deux notions sont liées, l'une ne fonctionnant pas sans l'autre. Plus précisément, l'effet sublime est le résultat, l'aboutissement, le *climax* d'un état enthousiaste qui s'est élevé au point le plus haut. Il en est une des conséquences. Élévation et mouvement sont deux des caractéristiques, nous l'avons vu, qui viennent qualifier la notion. Pour Diderot, l'effet sublime est menaçant puisqu'il participe de l'enthousiasme, qui entretient lui aussi des rapports étroits avec le domaine religieux, et plus particulièrement le fanatisme. Être qualifié d'*enthousiaste* au XVIII^e^ siècle, c'est être considéré comme un fanatique religieux. C'est ce qu'explique Claire Crignon-De Oliveira en soulignant la synonymie entre les termes d'*enthousiasme* et de *fanatisme* dans l'introduction qu'elle a faite de la *Lettre sur l'enthousiasme* de Shaftesbury :

> Le sens esthétique du terme est enfin clairement distingué du sens religieux dans l'*Encyclopédie*, ce dernier étant assimilé au fanatisme […] Le mot « enthousiasme » est donc clairement rattaché, à l'âge classique, au domaine de la religion.[195]

[194] Diderot, article « Éclectisme », *art. cit*., p. 276.
[195] Shaftesbury, *Lettre sur l'enthousiasme*, *op. cit.*, p. 8-9.

Des fanatiques aux convulsionnaires, l'enthousiasme se révèle des plus dangereux. Shaftesbury écrit sa *Lettre sur l'enthousiasme* dans un contexte politique et social bien précis qui voit l'arrivée des Camisards cévenols. « Cette *Lettre* […] fut écrite par Lord Shaftesbury pour défendre ceux qu'on a appelés les « Illuminés des Cévennes » »[196] précise Félix Paknadel. L'écriture de la *Lettre sur l'enthousiasme* se rattache plus largement, d'après Claire Crignon-De Oliveira, aux mouvements des anabaptistes allemands, des prophètes de Zwickau qui deviennent souvent le motif d'enjeux politiques[197]. La référence aux *quakers* dont il sera question dans la *Lettre apologétique de l'abbé Raynal à Monsieur Grimm* de Diderot par l'expression « sublimes *quakeresses* »[198] occupe une place centrale dans l'œuvre de Shaftesbury[199]. L'effet sublime devient difficile à appréhender car au-delà du fait qu'il peut engendrer des pratiques fanatiques, il peut, en étant induit par l'enthousiasme, confiner à une certaine folie : « si cet état n'est pas de la folie, il en est bien voisin ». L'enthousiasme coupe quiconque l'éprouve de la réalité. Diderot souligne combien ceux qui en sont touchés sont à la fois créateurs et spectateurs de leurs propres pensées – pensées qui ne trouvent, dans un premier temps, aucune concrétisation ni ancrage dans le réel. Les enthousiastes deviennent les seuls et uniques spectateurs de la « scène » qui se déroule et qui se met en place dans leur imagination : « nous voyons une scene entiere se passer dans notre imagination », « nos idées sont réalisées [à la place des êtres présens] ». La rupture avec le monde réel est totale. Ils sont les dramaturges et les spectateurs d'une nouvelle « scène » à laquelle ils sont les seuls à avoir accès : « ce ne sont que nos idées que nous appercevons ». Cela renforce leur rupture avec le réel puisqu'il y a effacement du monde qui les environne : « tant que dure cette illusion, tous les êtres presens sont anéantis ». Ce décalage induit l'idée de folie puisque le fou, c'est bien celui qui se trouve en décalage avec la réalité, mais qui croit fermement en *sa propre* réalité : « comme si elle étoit

---

[196] Félix Paknadel, « *Lettre concernant l'enthousiasme* de Shaftesbury », dans *L'enthousiasme dans le monde anglo-américain aux XVII^e^ et XVIII^e^*, éd. par Denise Bulckaen, *Société d'études anglo-américaines des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles*, 1991, p. 109.

[197] « L'enthousiasme des prophètes de Zwickau pose en effet le problème d'une réforme de dissidence *interne* à la religion réformée […] l'enthousiasme sectaire est d'ailleurs, dès les premières définitions du mot dans les dictionnaires anglais du XVII^e^ siècle, rapporté au mouvement anabaptiste allemand qui, à partir d'une divergence doctrinale […] s'est parfois transformé en un mouvement de contestation politique et religieuse radical » : Claire Crignon-De Oliveira, « Introduction », dans Shaftesbury, *Lettre sur l'enthousiasme*, *op. cit*., p. 15.

[198] Diderot, *Lettre apologétique de l'abbé Raynal à Monsieur Grimm*, *op. cit.*, p. 772.

[199] « Chez les Quakers par exemple (secte fondée par George Fox en 1652), les fidèles se réunissent sous l'autorité de laïcs directement désignés par le saint Esprit. L'esprit qui a inspiré la Bible peut, selon les adeptes de cette secte, inspirer tous les croyants […] Les pamphlets religieux deviennent donc des instruments de propagande et les prophéties un moyen idéal pour exprimer un certain nombre d'idées radicales ou contestataires comme la suppression des impôts, de la hiérarchie ecclésiastique ou encore le retour du Christ et l'avènement du millenium prédit par l'Apocalypse (millénarisme). Le foisonnement des sectes fait donc voler en éclat l'unité religieuse que la Réforme anglicane avait tenté d'instaurer » : Claire Crignon-De Oliveira, « Introduction », dans Shaftesbury, *Lettre sur l'enthousiasme*, *op. cit*., p. 18.

hors de nous ». Dans *Le Neveu de Rameau*, le personnage du Neveu, lui-même relativement enthousiaste, qui parfois « écum[e] de la bouche »[200], fera des allusions à l'institution des Petites-Maisons.

Bien qu'il puisse jouer sur les connotations religieuses de certains termes –le verbe *transporter* par exemple emprunte au domaine religieux puisqu'il fait référence à l'idée de « transport divin », idée qui est présente dans l'étymologie même du sens grec d'*enthousiasme* – , Diderot déclare que celui qui se trouve dans un état enthousiaste se « transport[e] au milieu des objets » qu'il a « à représenter ». Diderot tend à déconstruire les rouages créés par l'effet sublime puisqu'il explique que les erreurs de certains éclectiques proviennent des « écarts […] de l'Enthousiasme »[201]. L'enthousiasme devient tout aussi dangereux que le sublime, parce qu'il en est une des causes. C'est avant tout lui qui produit des « écarts », des excès, ce qui n'est pas sans *risques* puisque plane toujours l'ombre des fanatiques. Afin d'en limiter les écueils, Diderot replace l'étude de l'effet sublime, par le biais de l'enthousiasme, du côté d'un principe strictement humain, et non divin. Il s'agit de considérer l'effet sublime comme l'état le plus élevé de l'enthousiasme, c'est-à-dire un état qui résulte d'un « mouvement de l'âme ». Il rejette l'enthousiasme et l'effet sublime hors du cadre religieux puisqu'en dépit de l'étymologie du terme d'*enthousiasme*, à savoir « avoir un dieu en soi », qui implique l'existence d'une qualité divine, Diderot conçoit le sublime comme un phénomène qui remet l'homme au centre de l'expérience. C'est ainsi qu'il explique, – dans le contexte de l'époque où certains écrivent des textes dans lesquels ils définissent, en des termes esthétiques, les notions d'*imagination*, d'*entendement*, de *sensibilité*, etc.– , dans l'article de l'*Encyclopédie* qu'il rédigera en 1765, l'article « Théosophes », que l'enthousiasme peut s'expliquer comme une « liaison » des éléments, c'est-à-dire qu'elle résulte d'une tendance des hommes, d'une faculté humaine, qui les pousse à vouloir rapprocher des éléments qui n'ont, *a priori*, aucun lien. Dans l'article « Théosophes », Diderot replace les facultés de l'homme au centre du fonctionnement du phénomène de l'enthousiasme puisqu'après avoir embrassé le point de vue des théosophes eux-mêmes : « ils se prétendirent éclairés par un principe intérieur, surnaturel et divin »[202], il dépasse cette conception pour tendre vers une définition qu'il juge plus objective, et qui participe de son point de vue, de ses convictions philosophiques : « Ils se croient inspirés, et ils le sont en effet, non par quelque puissance surnaturelle et divine, mais par une prudence

[200] Diderot, *Le Neveu de Rameau*, *op. cit.*, p. 166.
[201] Diderot, article « Éclectisme », *art. cit*., p. 273.
[202] Diderot, article « Théosophes », *Encyclopédie*, t. XVI, p. 253.

particulière et extraordinaire »[203]. Ainsi, il admet qu'ils sont mus par une force, mais que cette force provient d'une qualité essentiellement humaine. Il explique que les théosophes établissent, de manière exagérée, des rapports, des « liaisons » entre différents éléments qui ne méritent pas d'être rapprochés : « Ils rapprochent les analogies les plus éloignées ; ils voient des liaisons presque nécessaires où les autres sont loin d'avoir des conjectures »[204]. Pour autant, notons malgré tout, avec Jean Fabre dans l'article « Diderot et les théosophes », que « si l'attitude de Diderot en face de l'illuminisme et surtout des illuminés n'est pas celle d'un adepte, elle est […] celle d'un sympathisant »[205]. Dans cette perspective, il faut noter la manière dont Alain Michel explique que les préoccupations de Shaftesbury sur l'enthousiasme et le fanatisme participent d'une volonté de supplanter le principe du *decorum* pour lutter contre les excès des fanatiques religieux, « convenance » qui viendra constituer une des notions centrales de ce travail sur l'effet sublime dans les œuvres de Diderot, et qui lui permet de se défendre contre les risques « sympathiques » des excès :

> Nous voici en Angleterre. […] Shaftesbury a publié ses *Lettres sur l'enthousiasme* (1708). Cependant, pour cet auteur comme pour Locke, le problème est ailleurs. L'enthousiasme risque d'engendrer l'intolérance et le dogmatisme. Telle peut être la conséquence de la présence du religieux dans le sentiment. Shaftesbury trouve une parade dans l'application des règles que lui fournissent Horace, Cicéron et Platon, qui, précisément, est leur maître commun. Il sait fort bien que la beauté s'accompagne du *decorum*, qui comporte convenance, mesure, naturel, ironie. Cette dernière nous donne notamment le sens du ridicule, qui ne manque pas d'utilité en face de l'extravagance des sectes.[206]

Diderot dépasse la connotation religieuse du terme *enthousiasme* pour le transposer dans les domaines artistiques : « en Poésie, en Peinture, en Éloquence, en Musique », puisqu'il ne croit pas en l'existence d'une inspiration divine. Il précise que les philosophes ont supplanté l'enthousiasme au « saint Esprit », dont ils ont pu « parodi[er] les effets » : « Les Apôtres avoient conféré le saint Esprit, ou cette qualité divine en vertu de laquelle on persuade fortement ce dont on est fortement persuadé : les Éclectiques parodierent ces effets avec leur enthousiasme »[207]. L'éloquence et la persuasion sont au cœur de la phrase et Diderot s'amuse, non sans une certaine ironie, des privilèges de certains apôtres qui s'appuient sur l'existence du « saint Esprit » qu'ils invoquent pour « persuader fortement ce dont [ils sont] fortement

[203] Diderot, article « Théosophes », *art. cit*., p. 253.
[204] *idem.*
[205] Jean Fabre, « Diderot et les théosophes », *Cahiers de l'AIEF*, n°13, 1961, p. 220.
[206] Alain Michel, *La parole et la beauté : rhétorique et esthétique dans la tradition occidentale*, Paris, Les Belles Lettres, 1982, p. 301.
[207] Diderot, article « Éclectisme », *art. cit*., p. 277.

persuadé[s] ». Le chiasme[208] construit un écho entre les convictions de ceux qui l'utilisent, et ce qu'ils transmettent à leur public. L'expression est close sur elle-même et suggère que le recours à une telle éloquence ne laisse place à aucun autre argument d'ordre rationnel. Dans le paragraphe où il définit l'enthousiasme cité plus haut, de nombreux termes sont chargés d'une connotation esthétique, de la conception de l'« imagination », de celle des « sens », au concept du « je ne sai quoi » dont Michel Delon « note […] la continuité des emplois […], depuis le père Bouhours jusqu'à Diderot, même si l'enthousiasme du *Salon de 1765* vient aussi de Shaftesbury »[209]. Annie Becq rappelle que le concept du *je ne sais quoi* participe des mêmes enjeux que le sublime dans le domaine esthétique[210]. Diderot met au centre de sa réflexion la notion d'éloquence, qui sera tout autant l'éloquence des personnages sur une scène, ou sur une toile, que l'éloquence de l'orateur dans son discours ou face à un public. Dès ses tout premiers écrits, il s'emploie à redéfinir l'effet sublime dans les domaines philosophique, littéraire, esthétique, rhétorique, et non comme un principe divin. Il pense ce phénomène d'élévation en le replaçant hors des limites du cadre religieux par le biais de l'enthousiasme ; notion à laquelle les travaux de Shaftesbury apportent une des pierres les plus importantes pour étudier le sublime. La notion d'enthousiasme se retrouve chez Shaftesbury, dont Diderot a traduit l'*Essai sur le mérite et la vertu*, et au cœur de l'étude du sublime au XVIII[e] siècle dans les arts, en « poésie » et en « littérature », comme l'atteste Jean-Paul Sermain :

> Cette articulation entre esthétique platonicienne et sublime chrétien (dont on sait les prolongements jusqu'au romantisme), l'Angleterre s'y intéresse dès le début du XVIII[e] siècle, en prenant le point de vue non de la religion (comme le fait encore d'Alembert dans l'article « Élocution »), mais celui de la poésie et de la littérature […] Shaftesbury a placé au centre de sa pensée la notion d'enthousiasme.[211]

L'enthousiasme, en ce qu'il peut constituer la première étape d'un processus de création, peut se mettre en place dans les tout premiers temps d'une œuvre artistique ou dramaturgique, lors de l'étape de l'*inventio*. C'est la première esquisse d'une œuvre qui émerge dans l'imagination du créateur. C'est un état qui permet une immersion du sujet, qui devient à la fois dramaturge et spectateur. L'illusion est totale et le « mouvement de l'âme » permet une immersion des sens : « nos mains touchent des corps, nos yeux voyent des êtres animés, nos oreilles entendent des voix ». L'emploi des verbes convoquant le registre des cinq sens permet d'insister d'autant

[208] Sur ce sujet, voir l'article de Jean Starobinski, « Sur l'emploi du chiasme dans *Le Neveu de Rameau* », *Revue de Métaphysique et de Morale*, Vol. 89 n° 2, 1984, p. 182-196.
[209] Michel Delon, *L'idée d'énergie au tournant des Lumières*, *op. cit.*, p. 71.
[210] Annie Becq explique la limite de l'esthétique rationaliste avec la question de la grâce et du *je ne sais quoi* repris par Bouhours, de Piles, Félibien : « De là toute une gamme de nuances, du beau au noble, grand, sublime […] en passant par […] le je ne sais quoi » : Annie Becq, *Genèse de l'esthétique française moderne, op. cit*., p. 347.
[211] Jean-Paul Sermain, « Le code du bon goût (1725-1750) », *art. cit*., p. 896.

plus sur l'implication de celui qui est plongé dans cet état enthousiaste, *corps et âme*[212], que ce dernier croit en la réalité de ses propres mirages.

Enfin, ce qui se révèle être un élément des plus *étonnants*, c'est que Diderot trace déjà dans sa définition, à partir de l'aphorisme « L'enthousiasme prend mille formes diverses », des esquisses d'exemples de gestes ou de personnages qu'il définira ensuite comme des *gestes sublimes* ou des personnages sublimes dans la suite de ses œuvres. Il développe différents exemples représentatifs, comme en témoigne la proposition suivante : « l'un voit les cieux ouverts sur sa tête », laissant imaginer certaines figures de *La Religieuse*. La proposition : « l'autre [voit] les enfers s'ouvrir sous ses piés » annonce le personnage du *Neveu de Rameau* qui, « tantôt avec une voix de basse-taille, […] descendait jusqu'aux enfers ; tantôt s'égosillant, et contrefaisant le fausset, […] déchirait le haut des airs »[213]. De même, lorsqu'il déclare : « celui-là s'adresse aux furies, il voit leurs torches allumées, il est frappé de leurs cris », la référence aux Furies se trouve dans de nombreux passages des *Entretiens sur Le Fils naturel*, sur lesquelles nous aurons l'occasion de revenir, et lorsqu'il évoque l'exemple d'un personnage qui « se croit au milieu des esprits célestes, [qui] entend leurs divins concerts, [qui] en est transporté », on voit se dessiner un début de portrait du personnage de Dorval au début du second entretien des *Entretiens sur Le Fils naturel*[214].

Par le recours à la notion d'enthousiasme, et bien que l'enthousiasme ait été largement étudié dans le corpus diderotien, par les critiques, d'Yvon Belaval[215] et de Jacques Chouillet[216]

---

[212] Caroline Jacot Grapa propose d'articuler son travail autour du concept de *corps-âme* « pour signifier ce moment où l'on a tenté de les penser ensemble » : Caroline Jacot Grapa, *Dans le vif du sujet : Diderot, corps et âme*, Paris, Classiques Garnier, 2009, p. 19. Convoquant la formule de Voltaire dans sa lettre sur M. Locke : « je suis corps et je pense », Caroline Jacot Grapa étudie dans l'œuvre de Diderot l'écriture des « corps pensant[s] » : « Diderot s'intéresse en effet à ce que signifie penser dans un corps, ou plutôt penser et être un corps, penser parce qu'on est un corps, penser en étant ce corps dont certaines faces m'échappent, qui m'est plus ou moins étranger, qui esquive la vigilance de la « conscience du soi », et fait de nous des *ombres parmi les ombres* » : *ibid*., p. 26.

[213] Diderot, *Le Neveu de Rameau*, *op. cit.*, p. 165.

[214] Diderot, *Entretiens sur Le Fils naturel*, *op. cit*., p. 98-100.

[215] Yvon Belaval pense que, pour Diderot, l'enthousiasme est un moment de création. Il correspond au moment de l'invention : « le *Paradoxe sur le comédien* ne rejette pas l'enthousiasme de la création mais plutôt celui de l'exécution » : Yvon Belaval, *L'esthétique sans paradoxe de Diderot*, Paris, Gallimard, 1950, p. 256.

[216] Jacques Chouillet a consacré une étude au « côté de Dorval » dans *La formation des idées esthétiques de Diderot*. Dorval représenterait la fonction héroïque, la scène, l'homme sensible, qui soulève les notions d'enthousiasme et de sublime, autour des références à Shaftesbury, Lucrèce, Homère, Virgile, Young, etc., mais aussi à la religion antique, à l'horreur sacrée. C'est ainsi qu'il déclare : « Prononcerons-nous des paroles impies, en prétendant qu'il n'en va pas autrement des paysages que Diderot fait défiler devant nous par couples antithétiques, de façon à rendre sensible la distinction du beau et du sublime ? D'un côté la « nature brute », de l'autre la nature « cultivée » » : Jacques Chouillet, *La formation des idées esthétiques de Diderot : 1745-1763*, Paris, Armand Colin, 1973, p. 447.

à Roland Mortier[217] sous un angle esthétique, il s'agit ici, en nous appuyant sur le concept de « tableau-comble » tel que Pierre Frantz le théorise dans son ouvrage *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle* :

> Le tableau-comble est né au croisement de *l'énergétique* sensualiste de Diderot et de l'esthétique du sublime […] [les scènes de passions] témoignent d'une irruption du désordre et du corps dans l'expression de la douleur tragique : impossible d'en rester au texte et à la déclamation […] Le sublime doit transcender le grotesque, mais il peut apparaître à travers lui : le sublime est, chez Diderot déjà, cette énergie pure qui jaillit de l'impur, de l'informe.[218]

d'examiner plus particulièrement comment Diderot replace l'étude de l'effet sublime dans le cadre d'enjeux dramaturgiques. Le *climax* sublime qu'il définit dans l'article « Éclectisme » vient trouver sa parfaite illustration dans la conception du « tableau-comble ». Jean-Paul Sermain dans l'article « *Less is more* » (2017) admet lui aussi, en des termes similaires à ceux de Pierre Frantz, l'intensité de certaines situations dramaturgiques propres à créer un effet sur le spectateur :

> Le théâtre est doublement propice au sublime : il fixe l'attention sur la situation du discours […] et d'autre part, par le dialogue, il crée des enchaînements dans lesquels vont se produire les phénomènes de suspension, d'inconvenances ou de coupure, qui découvrent les dispositions psychologiques bouleversantes : le sublime surgit quand quelque chose n'est pas à sa place, soit qu'il manque, soit qu'il s'enchaîne d'une façon obligeant brusquement à épouser un point de vue inédit, à devenir le cheminement souterrain d'une volonté stupéfiante.[219]

À travers des considérations infléchies par les travaux de Pierre Frantz qui fait de la notion de « tableau » une notion au croisement entre l'art et la dramaturgie[220], l'on comprend comment l'effet sublime participe de l'éloquence des images sur une scène de théâtre, pour Diderot. Au théâtre, les images qui se meuvent sous les yeux des spectateurs concourent au sublime. Elles sont produites par l'expression corporelle de l'acteur, qui permet de signifier l'expression des passions. L'effet sublime participe pleinement du domaine du théâtre, et, associé à la notion d'enthousiasme, il est replacé dans des enjeux dramaturgiques, qui englobent l'éloquence des images, mais aussi celle du discours. L'emploi du terme *illusion* dans la définition d'*enthousiasme*, relève du domaine théâtral. Il semble ici évident que, dans la définition que Diderot en propose, il décrit l'enthousiaste en des termes qui relèvent du domaine

[217] Pour Roland Mortier, « le jeune Diderot, fortement marqué par l'influence de Shaftesbury, oscille entre [le] sens négatif et la conception néo-platonicienne de l'enthousiasme conçu comme un don divin, un état supérieur de l'esprit » : Roland Mortier, « Diderot entre les « Têtes froides » et les « Enthousiastes » », *L'homme et la nature*, Vol. 6, 1987, p. 3.
[218] Pierre Frantz, *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, *op. cit*., p. 168-170.
[219] Jean-Paul Sermain, « *Less is more* », *art. cit.*, p. 285.
[220] « [L'origine métaphorique du tableau] correspond à un détour par la peinture à la fois sur le plan de la théorie et de la pratique du théâtre » : Pierre Frantz, *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, *op. cit*., p. 7.

dramaturgique puisqu'il explique comment celui qui est porté par l'enthousiasme devient le créateur, le metteur en scène d'une nouvelle « scène » qui ne prend place que dans son imagination, mais il devient aussi le spectateur puisqu'il se « transporte » au milieu de ce nouveau décor. Il s'agit de comprendre que ce n'est que l'illusion d'une scène réelle, puisque l'enthousiaste s'immerge dans ses propres idées. Ses représentations sont essentiellement mentales.

### 1.3.3. De la conception de l'enthousiasme a l'expression des passions sur scene

Afin de limiter les risques associés à son usage, Diderot replace l'étude de l'effet sublime dans le domaine dramaturgique, ce qui lui permet d'examiner l'expression des passions des personnages sur scène, avec un certain recul, et d'en mesurer tous les risques sous un angle théorique. Pour lui, les passions sont une des causes de l'effet sublime, de la même manière que l'est l'enthousiasme : « J'observerai ici en passant, qu'il est impossible en Poésie, en Peinture, en Éloquence, en Musique, de rien produire de sublime sans enthousiasme ». Cette première phrase de l'extrait de la définition de l'enthousiasme dans l'article « Éclectisme » fait écho à la pensée I des *Pensées philosophiques* :

> Cependant il n'y a que les passions et les grandes passions qui puissent élever l'âme aux grandes choses. Sans elles, plus de sublime, soit dans les mœurs, soit dans les ouvrages ; les beaux-arts retournent en enfance, et la vertu devient minutieuse.[221]

L'expression des passions constitue une caractéristique essentielle de l'effet sublime, ce dont témoigne Annie Becq puisqu'après avoir confirmé l'importance de l'article « Éclectisme » de Diderot dans lequel « on rencontre un court développement, en forme de digression sur l'enthousiasme des artistes […] soulignant en termes shaftesburiens le caractère au moins nécessaire de l'enthousiasme »[222], elle souligne l'importance du traité de Batteux, « qui s'inscrit dans une tradition rhétorico-poétique, héritée moins de Platon que d'Aristote, Cicéron, Quintilien, croisant la notion classique d'imitation, et largement présente au XVIII^e^ siècle, chez

[221] Diderot, *Pensées philosophiques*, *op. cit.*, p. 17.
[222] Annie Becq, « Matérialisme et esthétique : remarques sur l'enthousiasme selon Diderot », dans Béatrice Fink et Gerhardt Stenger (dir.), *Être matérialiste à l'âge des Lumières*, Paris, PUF, 1999, p. 57.

Marmontel par exemple »[223]. Elle montre comment l'enthousiasme concerne l'expression des passions :

> Germe de toutes les grandes choses, bonnes ou mauvaises », [l'enthousiasme] a à voir avec les passions dont la vigoureuse apologie, inspirée de Shaftesbury, dans les *Pensées philosophiques*, n'a jamais fait l'objet d'un reniement. […] Constamment récusé par Diderot avec ironie ou indignation, l'enthousiasme religieux n'en reste pas moins de sa part l'objet d'un intérêt certain : toute une réflexion, menée dès 1753 hors du domaine artistique, dans le contexte d'un matérialisme qui se confirme et se complexifie, rapproche ces « inspirations » de certaines démarches du savoir […] mais va aussi produire une autre conception de cet état, dit ou non enthousiasme, ancrée dans une idée large de sensibilité.[224]

De même, Jean-Paul Sermain n'omet pas de retracer l'évolution du sublime, de l'expression des passions dans l'Antiquité grâce au Pseudo-Longin, à l'enthousiasme qu'il désigne comme une « élévation de l'âme » :

> Mais, alors que Longin lie la production du sublime à un apprentissage des formes et à l'idée qu'on peut imiter l'expression des passions, le premier XVIII^e^ siècle en France et en Angleterre l'englobe dans une pensée de l'inspiration ou de l'enthousiasme : le sublime dépend d'une sensibilité unique à la grandeur, comme si n'était retenu que le phénomène de l'élévation de l'âme dont il est l'agent et qui est devenu son contenu essentiel.[225]

Les passions sont décrites comme un mouvement intrinsèque à l'homme, et elles se caractérisent par leur amoralité. Pour Colas Duflo, elles constituent bien une des « réalités fondamentales sur lesquelles s'appuient un certain nombre de philosophes de premier plan »[226]. Dans les *Pensées philosophiques*, la réflexion que Diderot propose sur les passions devient capitale car il les définit comme une composante essentielle de la nature humaine. Elles participent fondamentalement de l'homme : « C'est dans [la] constitution [de l'homme] un élément dont on ne peut dire ni trop de bien ni trop de mal »[227], (pensée I). Lorsqu'elles sont naturelles et bien employées, elles deviennent vertueuses, et témoignent ainsi de « l'énergie de la nature ». De cette manière, si elles peuvent se révéler créatrices de chefs-d'œuvre et de vertu, et, comme l'enthousiasme, être une des causes de l'effet sublime : « Sans elles, plus de sublime, soit dans les mœurs, soit dans les ouvrages », il est possible d'affirmer que, dans un mouvement de *recherche philosophique* sur l'effet sublime, une démarche étiologique, dans les *Pensées*

---

[223] Annie Becq, « Matérialisme et esthétique : remarques sur l'enthousiasme selon Diderot », *art. cit.*, p. 57.
[224] *ibid.*, p. 55-56.
[225] Jean-Paul Sermain, « Le code du bon goût (1725-1750) », *art. cit.*, p. 895.
[226] « Mais, si les traités des passions ont à peu près disparu, les passions, elles, ne sont pas absentes du discours philosophique sur l'homme au XVIII^e^ siècle. Elles représentent même des réalités fondamentales sur lesquelles s'appuient un certain nombre de philosophes de premier plan lorsqu'il s'agit d'exposer leur anthropologie » : Colas Duflo, *Les Aventures de Sophie La philosophie dans le roman au XVIII^e^ siècle*, Paris, CNRS Éditions, 2013, p. 145.
[227] Diderot, *Pensées philosophiques*, *op. cit.*, p. 17.

*philosophiques*, Diderot estime que l'effet provient des passions et qu'il peut donc être considéré comme amoral. Les passions supposent un véritable bouleversement, comme dans la définition de l'enthousiasme de l'article « Éclectisme » où il note : « on se porte à des actions […] qui marquent en même temps la grandeur, la force, & le désordre de l'ame » ; « désordre de l'âme » qui est déjà présent dans le texte du Pseudo-Longin par l'allusion aux tumultes amoureux de la poétesse Sapho[228]. Pourtant, il faut pouvoir rétablir une harmonie passionnelle et canaliser la force puisque, si elles sont mal contenues, elles peuvent engendrer des comportements excessifs. C'est ainsi que Diderot développe l'envers, de ce qui est pour lui, une des conceptions vertueuses des passions. S'il se livre à une critique de l'ascétisme, de ceux qui s'astreignent à ne rien ressentir, à condamner les passions : « C'est le comble de la folie, que de se proposer la ruine des passions »[229], il dénonce aussi les fanatiques qui se livrent à un mauvais usage de leurs passions, qui ne les maîtrisent pas. Ces derniers cèdent soit à la peur, et croient en l'existence des châtiments divins, soit à un amour sans borne : « [le dévot] voit, selon qu'il est affecté, un Dieu vengeur ou miséricordieux ; les enfers ou les cieux ouverts : il tremble de frayeur, ou il brûle d'amour : c'est une fièvre qui a ses accès froids et chauds »[230] (pensée XI). Une nouvelle fois, Diderot se méfie des excès puisque ce sont les excès passionnels et le fait d'y céder qui peuvent engendrer le fanatisme.

En ce sens, il témoigne du contexte de l'époque et plus particulièrement du phénomène convulsionnaire en replaçant l'étude de l'effet sublime dans le cadre dramaturgique. Les convulsionnaires se mettent en scène et semblent jouer un rôle. Leurs passions poussent à certains excès, produisent un effet sur le public, et semblent être contrefaites. On sait combien Diderot condamne le phénomène convulsionnaire, dès 1746 :

> J'arrive à peine que j'entends crier, Miracle ! miracle ! J'approche, je regarde, et je vois un petit boiteux qui se promène à l'aide de trois ou quatre personnes charitables qui le soutiennent, et le peuple qui s'en émerveille, de répéter, Miracle ! miracle ! Où donc est le miracle, peuple imbécile ? Ne vois-tu pas que ce fourbe n'a fait que changer de béquilles ?[231]

[228] « quand Sapho veut exprimer les fureurs de l'amour, elle ramasse de tous côtés les accidents qui suivent & qui accompagnent en effet cette passion : mais où son adresse paraît principalement, c'est à choisir de tous ces accidents ceux qui marquent davantage l'excès & la violence de l'amour, & à bien lier tout cela ensemble […] N'admirez-vous point comment elle ramasse toutes ces choses, l'âme, le corps, l'ouïe, la langue, la vue, la couleur, comme si c'étaient autant de personnes différentes & prêtes à expirer ? […] en un mot on dirait qu'elle n'est pas éprise d'une simple passion, mais que son âme est un rendez-vous de toutes les passions. » : Pseudo-Longin, *Traité du Sublime, op. cit.*, p. 89-90.
[229] Diderot, *Pensées philosophiques*, *op. cit.*, p. 19.
[230] *ibid*., p. 21.
[231] *ibid*., p. 47.

Cet exemple se rapporte au phénomène convulsionnaire, comme l'indique Paul Vernière dans l'édition qu'il a donnée des *Pensées philosophiques*[232]. Là où Shaftesbury témoigne des prophètes cévenols, Diderot témoigne des convulsionnaires. Ces derniers se réunissaient au cimetière Saint-Médard dans les années 1720 autour de la tombe du diacre Pâris. Ils entraient dans une forme de transe, ce qui convainquait les spectateurs de la présence de phénomènes divins. Pour Diderot, dans les *Pensées philosophiques*, le comportement des fanatiques s'explique par un dérèglement de l'imagination, qui provient lui-même d'une erreur des sens. Il pense que la faculté de démontrer est plus importante que le sont ces miracles illusoires. Dans l'exemple ci-dessus, il tend à dénouer les fils de la duperie du « fourbe ». Il démontre comment cette *prestation* n'est qu'illusion en démontant les rouages de la supercherie : « ce fourbe n'a fait que changer de béquille ». Grâce à l'emploi du pronom de première personne, il déconstruit les arguments un à un, sous le prisme de son point de vue. Le cadre dramaturgique est donc ici annoncé puisque l'énergie de certains spectacles se retrouve tant dans le cadre des spectacles fanatiques, des mises en scène des convulsionnaires, mais aussi dans le cadre des spectacles extrêmes, comme l'exécution de Robert-François Damiens. Ces mises en scène seront capitales dans la deuxième partie de l'œuvre de Diderot, dans les descriptions des peintures religieuses dans les *Salons* où il témoigne des phénomènes d'extase et de ravissement. L'éloquence du corps des convulsionnaires s'est vue rapprochée de manière étroite, par Georges Benrekassa, de la notion d'hystérie[233] et par Anne Vila de celle de catalepsie[234]. Dans *Ceci n'est pas un conte* de Diderot, la référence au médecin Le Camus[235], témoigne des observations médicales au XVIII^e^ siècle et préfigure la conception de l'hystérie[236]. L'hystérie et la catalepsie sont deux

[232] Paul Vernière rattache explicitement cet extrait à un épisode des convulsionnaires : « cette scène n'est nullement outrée : Diderot, rue Saint-Victor, habitait le quartier des convulsionnaires. Les miracles suivirent de peu l'inhumation du diacre Pâris en 1727, mais les scènes de convulsion furent poussées à leur paroxysme en 1731, notamment en novembre. L'abbé Bécheran de la Motte, un infirme dont la jambe gauche était atrophiée, se faisait remarquer par son zèle » : Diderot, *Pensées philosophiques*, dans *Œuvres philosophiques*, éd. Paul Vernière, Paris, Classiques Garnier, 2018, p. 43.

[233] Voir l'article de Georges Benrekassa, « Hystérie, crises, convulsions au XVIII^e^ siècle : Âge des Lumières, éclipses du sujet », *Revue des Sciences humaines*, n° 208, 1987, p. 113-140.

[234] « La catalepsie surgit comme un problème médical pendant les années 1730, période marquée non seulement par le convulsionnisme janséniste (syndrome épidémique qui prenait parfois des formes cataleptiques) mais aussi par un intérêt croissant pour les maux de nerfs. C'est d'ailleurs au cours de la seconde moitié du XVIII^e^ siècle que la catalepsie s'introduisit dans le lexique de la littérature, grâce […] à sa parenté sémantique avec l'extase » : Anne Vila, « De la pathologie à l'extase « poétique » : la catalepsie entre médecine et littérature (XVIII^e^ siècle) », *Littératures classiques*, n° 85, 2014, p. 291-292.

[235] « la passion de Le Camus avait fait de merveilleux progrès […] vous me parlez de votre passion avec tant de délicatesse et de grâce, que je serais, je crois, fâchée que vous ne m'en parlassiez plus » : Diderot, *Ceci n'est pas un conte*, DPV, t. XII, p. 542-543.

[236] Représentant de l'École de Montpellier, Le Camus déclare dans sa *Médecine de l'esprit* (1753) : « si, par des lois trop sévères, la jeune fille refuse d'obéir à la voix de la nature, l'utérus entre dans une espèce de fureur et l'accable de mille symptômes singuliers et effrayants. Quel spasme dans les nerfs, quel désordre dans les fonctions et souvent dans la raison » :

états extrêmes du corps. De la paralysie aux mouvements désordonnés et saccadés, les notions s'ancrent dans des considérations médicales, tout autant qu'elles s'illustrent dans le domaine de l'éloquence.

Diderot recourt bien à une description qui provient de ses propres sens, il « enten[d] crier » et il « regarde ». Il pose un regard critique sur « le petit boiteux ». En le décrivant ainsi, il tourne ce dernier en dérision. L'ironie est présente à travers la subordonnée relative « qui se promène ». Il souligne la mise en place d'un effet sur le public en décrivant les deux plans. D'un côté le « petit boiteux », dont l'adjectif épithète *petit* est ici loin d'être hypocoristique, se met en scène, et de l'autre les spectateurs, croient en ce qu'ils voient : « le peuple qui s'en émerveille ». Diderot se situe dans un troisième plan, surplombant, à partir duquel il s'adresse au public. À l'exemple de l'étymologie d'*imbécile*, c'est-à-dire littéralement, « celui qui est sans bâton, qui boite », le phénomène d'écho que produit le terme de « béquilles » permet à Diderot de renvoyer dos à dos le personnage et le « peuple imbécile ». C'est pourquoi il en appelle à l'usage de la raison :

> Veux-tu que je devienne ton prosélyte ; laisse tous ces prestiges, et raisonnons. Je suis plus sûr de mon jugement que de mes yeux. Si la religion que tu m'annonces est vraie ; sa vérité peut être mise en évidence et se démontrer par des raisons invincibles. Trouve-les ces raisons. Pourquoi me harceler par des prodiges, quand tu n'as besoin pour me terrasser que d'un syllogisme ? Quoi donc, te serait-il plus facile de redresser un boiteux que de m'éclairer ?[237]

Pour lui, les miracles sont un des effets que les fanatiques produisent, puisqu'en expliquant comment ils se mettent en scène et invoquent les miracles, il soutient l'idée selon laquelle, toujours dans les *Pensées philosophiques*, le comportement des fanatiques provient d'un dérèglement de l'imagination. Ces derniers seraient convaincus que leur Dieu est réel alors que, pour le philosophe, il n'est que le produit d'une imagination féconde : « [Leur Dieu] n'est qu'un être d'imagination »[238], (pensée XIII). Les erreurs de l'imagination proviennent d'une illusion et le peuple semble se persuader d'une fausse vérité véhiculée par le seul moyen de leurs sens, ce qui les rend dupes. De ce fait, certaines croyances sont engendrées par des impostures et l'effet sublime participe du fanatisme, puisqu'il s'agit bien d'une expression corporelle qui s'illustre par des mouvements excessifs, expliquant une intention inconvenante. Diderot leur répond : « tu n'as besoin pour me terrasser que d'un syllogisme », et il exclut toute existence

Antoine Le Camus, *Médecine de l'esprit*, Paris, chez Ganeau, 1753-1769, p. 184. URL: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1043165w/f202.item

[237] Diderot, *Pensées philosophiques*, *op. cit.*, p. 45.

[238] *ibid*., p. 21.

des miracles. Il développe dans l'article « Éclectisme », l'exemple d'Hiéroclès et donne son opinion sur le phénomène des miracles. Après avoir expliqué comment les idées d'Hiéroclès proviennent à la fois d'« idées platoniciennes, aristotéliques, & chrétiennes »[239], il dit que ce dernier

> joignoit à toutes ces connoissances acquises, une forte dose d'enthousiasme naturel. En conséquence, personne n'a jamais commercé plus assidûment avec les dieux, n'a débité tant de merveilles & de sublime, & n'a fait plus de prodiges. Il n'y avoit que l'enthousiasme qui pût rapprocher des idées aussi disparates que celles qui remplissoient la tête de Proclus, & les rendre éloquentes sans le secours des liaisons. Lorsque les choses sont grandes, le défaut d'enchaînement acheve de leur donner de l'élévation. Il est inconcevable combien le dessein de balancer les miracles du Christianisme par d'autres miracles, a fait débiter de rêveries, de mensonges, & de puérilités, aux Philosophes de ces tems […] afin de démontrer que l'entendement humain est un instrument plus simple qu'on ne l'imagine.[240]

Le sublime participe là encore d'une réflexion sur l'homme et non pas sur un Dieu chrétien puisque Diderot replace l'effet sublime dans le cadre d'un phénomène humain, de l'« entendement ». L'effet est à la fois le produit de l'éloquence, des liaisons, des images, et celui de l'éloquence des mots, grâce au verbe « débiter » et au substantif « mensonges ». Diderot utilise les termes de « merveille » et de « prodiges » à la place de celui de « miracles ». Il dénonce le fait que certains philosophes éclectiques ont souhaité concurrencer le christianisme en invoquant de nouveaux miracles. De la même manière, il estime que l'effet sublime est produit par un travail sur la forme du discours. Il faut pouvoir « rendre éloquentes » les idées disparates. C'est la part formelle du discours qui entre en jeu pour produire un effet sublime, et non pas seulement la force des idées. Ce n'est donc qu'une faculté humaine. C'est en ce sens que Franco Venturi déclare que Diderot est déiste dans ses premières œuvres puisque le déisme, c'est la croyance en une divinité *naturelle*, excluant dès lors toute croyance en les miracles. Pour Franco Venturi, la posture de Diderot dans ses premières œuvres dépasse le scepticisme : « c'est ainsi que se rejoignent ces deux extrêmes que sont la religion et l'athéisme, le dogmatisme et le scepticisme ; ils ne se combattent que d'une façon artificielle, en vérité, ils sont inférieurs à la nouvelle foi »[241]. Cette « nouvelle foi », c'est la foi déiste que de nombreux critiques ont rattaché aux *Pensées philosophiques*. Il adopte le point de vue déiste puisqu'il admet l'existence d'un « législateur », d'une divinité, mais d'une divinité qui ne doit pas être totalement exclue de la nature, comme dans la pensée XIX : « Les subtilités de l'ontologie ont fait tout au plus des sceptiques ; c'est à la connaissance de la nature qu'il était réservé de faire

[239] Diderot, article « Éclectisme », *art. cit*., p. 281.
[240] *idem.*
[241] Franco Venturi, *Jeunesse de Diderot (1713-1753)*, *op. cit*., p. 85

de vrais déistes »[242]. Pour lui, il ne faut pas tomber dans l'extrême de la Raison sous peine d'être dogmatique. Il ne faut pas, non plus, tomber dans l'extrême inverse : croire en l'inéluctabilité de ses sens. C'est grâce à un juste équilibre qu'il va pouvoir donner sa préférence au « déisme »[243] sur l'athéisme, mais aussi sur le scepticisme.

L'article « Éclectisme » fournit donc une occasion à Diderot de circonscrire les limites de l'effet sublime ainsi que les principales caractéristiques qui en découlent, mais aussi de délimiter ses champs d'application, et de mettre en garde contre les risques de l'éloquence, ses excès. S'il avertit sur les excès auxquels se sont trouvés confrontés certains philosophes éclectiques, il explique comment cela les a menés à adopter l'un ou l'autre de ces deux comportements : soit un excès de la part de certains qui se sont changés en « théurgistes pratiques ; leur esprit s'égara, leur ame devint féroce, & leur mains sanguinaires »[244], soit la pratique de la raison de certains autres, l'exercice d'un « jugement sain [de la part de philosophes] à qui toute la théurgie pratique ne parut qu'un mélange d'absurdités & de crimes, […] ne penserent pas plus favorablement des émanations que des théurgies »[245]. Il existerait donc des *bons* mais aussi des *mauvais* enthousiastes, dès lors qu'il y a crime ou action « sanguinaire ». En rapportant les paroles de Chrysanthius : « *Lorsque la vertu est devenue la passion d'un homme, elle remplit son ame d'un bonheur qu'il ne sauroit cacher, & que les méchans ne peuvent feindre. C'est à la vertu qu'il appartient de faire de véritables enthousiastes* »[246], à de nombreuses reprises dans l'article, Diderot distingue ce qui est de l'ordre d'un « véritable enthousiasme », qui serait caractérisé par un penchant naturel et maîtrisé, un « enthousiasme naturel », qui peut porter à une certaine indignation : « si l'enthousiasme […] ne le faisoit sortir de son caractere »[247], et ce qui est de l'ordre d'un enthousiasme fanatique. À l'opposé des « enthousiastes naturels », se trouveraient donc les

[242] Diderot, *Pensées philosophiques*, *op. cit*., p. 25.
[243] Claire Crignon-De Oliveira définit le terme *déiste* et explique qu'il « apparaît pour la première fois en France en 1563 dans l'*Instruction chrétienne* de Pierre Viret. Il sert à désigner « des adversaires qui ne sont pas athées puisqu'ils reconnaissent un dieu créateur, mais sans admettre la Révélation chrétienne » (cf. J. Lagrée, *La Religion naturelle*, Paris, PUF, p. 63). Quant au terme « déisme », il désigne une croyance rationnelle en l'existence de Dieu dans les limites de la religion naturelle. Diderot tente de distinguer « déiste » et « théiste » en présentant le premier comme celui qui croit en Dieu, mais qui « nie la révélation, doute de l'immortalité de l'âme, des peines et des récompenses à venir », alors que « le théiste est celui qui est déjà convaincu de l'existence de Dieu, de la réalité du Bien et du Mal moral, de l'immortalité de l'âme et des peines et des récompenses à venir mais qui attend pour admettre la révélation qu'on la lui démontre ; il ne l'accorde ni ne la nie ». Cf. D. Diderot, *Suite de l'apologie de M. l'abbé de Prades*, 1752, cité par J. Lagrée, *op. cit*., p. 63 » : Claire Crignon-De Oliveira, « Introduction », dans Shaftesbury, *Lettre sur l'enthousiasme*, *op. cit*., p. 86n.
[244] Diderot, article « Éclectisme », *art. cit*., p. 272.
[245] *idem.*
[246] *ibid*., p. 279.
[247] *ibid*., p. 270.

*mauvais* enthousiastes, que sont, pour Diderot, parmi d'autres, les convulsionnaires et les fanatiques religieux. Il reprend ainsi la tendance générale de l'époque, influencé par les travaux de Shaftesbury, qui consiste à replacer l'étude de l'effet sublime dans une définition plus générale de l'enthousiasme. Si l'enthousiasme est un état dans lequel quiconque peut se retrouver plongé, il devient dangereux puisqu'il peut entraîner un effet sublime en « ravissant » l'esprit du public et en le persuadant par des images, que ces images soient celles provenant de « tableaux » dramaturgiques générés grâce à l'expression des passions sur une scène, ou qu'elles soient produites au cœur d'un discours, par le biais de mots. L'enthousiasme, les passions et les images participent de l'éloquence sublime, que ce soit l'éloquence sur une scène de théâtre à travers les « gestes sublimes » que Diderot étudiera dans la *Lettre sur les sourds et muets*, ou celle de l'orateur. C'est bien dans le domaine de l'éloquence des images que se cristallisent les ambigüités à penser l'effet sublime pour un philosophe tel que Diderot puisqu'il prend conscience que certains philosophes peuvent, et doivent parfois avoir nécessairement recours à l'enthousiasme et à l'effet sublime.

### 1.3.4. « RISQUES » DE L'ELOQUENCE DES PHILOSOPHES

À l'instar de Jamblique dont il nous dit explicitement qu'il s'apparente à un « mystique »[248], et bien qu'il qualifie de philosophe éclectique celui qui, évitant de « subjug[er] la foule des esprits, [doit] os[er] penser par lui-même, remonter aux principes généraux les plus clairs, les examiner, les discuter, n'admettre rien que sur le témoignage de son expérience & de sa raison »[249], ce sont par les qualités d'orateur, et par l'effet sublime qu'il produit, que Diderot décrit Plotin :

> Mais s'il y avoit peu de danger à lire Plotin, il y en avoit beaucoup à l'entendre. La présence d'un auditoire nombreux élevoit son esprit ; sa bile s'enflammoit ; il voyoit en grand ; on se laissoit insensiblement entraîner & séduire par la force des idées & des images qu'il déployoit en abondance ; on partageoit son enthousiasme ; & comme l'on jugeoit de la vérité & de la beauté de ce qu'on venoit d'entendre, par la violence de l'émotion qu'on en avoit éprouvé, on s'en retournoit convaincu que Plotin étoit le premier homme du monde […] Voilà ce que Plotin possédoit dans un degré surprenant ; sa figure d'ailleurs étoit imposante & noble. Tous les mouvemens de son ame venoient se peindre sur son visage ; & lorsqu'il

[248] « L'histoire ne nous a rien raconté de nos Mystiques, que nous ne retrouvions dans celle de Jamblique. Il avoit des extases, son corps s'élevoit dans les airs pendant ses entretiens avec les dieux ; ses vêtemens s'éclairoient de lumiere, il prédisoit l'avenir, il commandoit aux démons, il évoquoit des génies du fond des eaux » : Diderot, article « Éclectisme », *art. cit*., p. 276.
[249] *ibid*., p. 270.

> parloit, il s'échappoit de son regard, de son geste, de son action & de toute sa personne, une persuasion dont il étoit difficile de se défendre, sur-tout quand on apportoit de son côté quelque disposition naturelle à l'enthousiasme.[250]

La notion de « danger » convoquée par Diderot lui-même justifie l'idée de « risque » qui constitue, selon nous, le cœur du problème de l'effet sublime dans ses œuvres. Il illustre bien le fait que le « danger » provient, face à un philosophe tel que Plotin, non pas à « lire » ce dernier, mais à l'« entendre ». Le choix de ce verbe prend tout son sens puisque, dans l'Antiquité, grâce à la manière dont l'éloquence était pratiquée sur le forum, les orateurs se produisaient sur une scène. Cela vient soutenir le moment de l'*actio* oratoire. Diderot étudie la *mise en scène* de Plotin, face à un public, en replaçant ce dernier devant « un auditoire nombreux ». L'effet de Plotin agit sur le public à travers des images, que ce soit à travers son discours : « la force des idées & des images qu'il déployait en abondance », ou par son propre corps qu'il met lui-même en scène, à l'instar d'un comédien : « sa figure d'ailleurs étoit imposante & noble ». Pour autant, le corps de l'orateur n'est pas le seul à être ici au centre de l'observation puisque Diderot dit que ce corps se trouve infléchi par les « mouvements de l'âme ». Il va jusqu'à témoigner du lien entre l'âme et le corps : « Tous les mouvemens de son ame venoient se peindre sur son visage », rapports que nous retrouverons dans la critique d'art à travers la notion d'expression telle qu'elle est définie par Watelet dans le domaine artistique[251]. C'est grâce à l'expression de l'orateur que l'effet sublime concourt à persuader le public, et, plus précisément, grâce à l'expression de son corps dans le cadre de l'*actio* oratoire. Diderot s'applique à décrire l'*objet* éloquent, l'*objet* sublime, qui s'impose au public, à savoir le corps de Plotin lui-même qui s'anime. Il se met à détailler les mouvements de ce corps, comme une peinture, ce dont témoigne le recours au verbe « peindre ». Face à l'orateur, Diderot n'oublie pas de porter attention à la manifestation de l'effet sublime produit sur l'auditoire, sur les *sujets*. Il prête attention à tous les détails et semble presque disséquer le phénomène, de l'objet tel qu'il est présenté au public par le biais du corps de l'orateur jusqu'à l'effet produit. Il décrit les deux plans, il porte son regard à la fois sur la performance de l'orateur et sur l'expérience du public, qui se révèle être une « expérience sublime », c'est-à-dire, selon Pierre Frantz et Thomas Wynn, une expérience qui met en jeu non plus l'« illusion » mais bien « l'adhésion ou la foi » du public :

[250] Diderot, article « Éclectisme », *art. cit*., p. 275.
[251] Pour Watelet, « Le mot *expression* s'applique aux actions & aux passions […] [et permet de] rendre des qualités incorporelles » : Watelet, article « Expression », *Encyclopédie*, t. VI, p. 319.

> Cette relation de la salle et de la scène est d'autant plus mystérieuse qu'elle repose donc sur ce que nous ne devrions plus désigner comme « l'illusion » mais plutôt « l'adhésion » ou « la foi » des spectateurs. Sur une *expérience* (nous empruntons encore ce mot à Stendhal) à la fois active et passive, qu'on peut à certains égards identifier comme celle du *sublime*.[252]

De la contagion de l'enthousiasme qu'éprouve le public jusqu'à l'observation d'une « expérience sublime » telle qu'elle est vécue par les auditeurs, il s'agit de comprendre dans quelle mesure il existe un phénomène de propagation de l'enthousiasme qui entre en jeu, qui se trouve être ici notoire par le recours au verbe « partager » : « on partageait son enthousiasme ». Ariane Bayle rappelle précisément qu'« à partir de la deuxième moitié du XVII[e] siècle et, plus encore au XVIII[e] siècle, dans le sillage des philosophes anglais, et dans toute l'esthétique sentimentale, la notion *d'enthousiasme* et de *sympathie*, conçue comme passion simultanée, permet de penser ce phénomène de contagion des affects »[253]. L'enthousiasme de Plotin, « sa bile s'enflammoit ; il voyoit en grand », vient éveiller celui des personnes auxquelles il s'adresse. Le terme de *bile* emprunte au domaine médical, et souligne d'autant plus l'idée de contagion[254]. L'effet est au centre de l'extrait, ce que soutient l'emploi du verbe « éprouver » puisque Diderot s'intéresse au vécu du spectateur et témoigne de « la violence de l'émotion ». C'est que l'isotopie de la violence illustre la force de l'effet sublime, son caractère subit. C'est un effet qui *foudroie* délibérément et c'est en cela qu'il est si dangereux pour Diderot. La « violence de l'émotion » et le fait que l'effet sublime soient si puissants sont présents grâce à cette proposition que l'on retrouve à la toute fin de l'extrait : « dont il étoit difficile de se défendre ». L'emploi du verbe *défendre* atteste du fait qu'il existe bien une violence de la part de celui qui use de l'effet sublime, une violence qui prend toutes les formes d'une attaque brutale.

---

[252] Pierre Frantz et Thomas Wynn, « Préface », dans Pierre Frantz et Thomas Wynn (dir.), *La scène, la salle et la coulisse dans le théâtre en France*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2011, p. 8.

[253] Ariane Bayle, « Postface », dans Ariane Bayle (dir.), *La contagion : enjeux croisés des discours médicaux et littéraires (XVI[e]-XIX[e] siècle)*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2013, p. 184-185.

[254] La *bile* noire, c'est la mélancolie dans la théorie des humeurs d'Hippocrate. La notion de la mélancolie touche de près au problème de l'effet sublime. Shaftesbury dans la section II de sa *Lettre sur l'enthousiasme* souligne que la mélancolie participe du phénomène enthousiaste : « il y a une mélancolie qui accompagne tout enthousiasme » : Shaftesbury, *Lettre sur l'enthousiasme*, *op. cit*., p. 126. Il y définit la mélancolie comme un excès de zèle religieux, une perturbation de la faculté d'imaginer qui provoque une incapacité à distinguer la fiction de la réalité. La mélancolie se retrouve dans les textes de Diderot, notamment dans une lettre à Sophie Volland du 28 Octobre 1760 dans laquelle il fait référence au père Hoop et à son *spline* : « Vous ne savez pas ce que c'est que le *spline*, ou les vapeurs anglaises ? Je ne le savais pas non plus. Je le demandai à notre Écossais dans notre dernière promenade » : Diderot, *Correspondance*, *op. cit*., p. 287. Cette expérience reprend exactement un extrait de Lucrèce et le *topos* du *suave mari magno*, et cette expérience est précisément la même que Kant définira comme expérience sublime. De plus, les états mélancoliques seront aussi ceux que connaissent Suzanne Simonin ou encore le Neveu de Rameau.

L'emploi du pronom impersonnel « on » dans « on se laissoit insensiblement entraîner & séduire », souligne le caractère universel de l'effet sublime. Le risque, dès lors, provient de l'action puisque Plotin met en œuvre un effet sublime grâce à son art de l'éloquence oratoire, son art de l'*actio*, c'est-à-dire grâce à une performance physique et corporelle. L'éloquence de Plotin se révèle ici dangereuse. Elle *agit* sur le public. L'importance de l'effet revient par le recours aux verbes « entraîner » et « séduire ». L'effet sublime de Plotin persuade subitement, il mène l'auditoire à croire en des éléments infondés mais aussi à s'*étonner* de sa quasi-divinisation. Grâce à son éloquence, Plotin s'élève presqu'au rang de divinité, de demi-dieu, ce que suggère l'emploi de l'expression : « le premier homme du monde », qui renvoie une fois encore à l'étymologie de *sublimis*, « le plus haut », par le biais de la valeur superlative ici présente, que l'on retrouvera dans les *Pensées philosophiques* à la pensée XVIII : « Les méditations sublimes de Malebranche et de Descartes étaient moins propres à ébranler le matérialisme, qu'une observation de Malpighi »[255]. Franco Venturi affirme que cette référence à Malebranche et Descartes est étroitement rattachée aux « défenseurs du christianisme » : « [Diderot] note encore les noms de Malebranche, de Descartes (confondu de façon bien caractéristique avec les défenseurs du christianisme) […] C'est cette aridité sentimentale, ce manque de largeur et de fraîcheur de leur foi que Diderot condamne en eux. Ils font en philosophie ce que la religion fait dans la pratique »[256]. De fait, l'idée d'élévation dans l'exemple de Plotin concourt à cet effet sublime, ambigu, puisque le verbe *élever* se retrouve dans le texte : « élever son esprit », ainsi que la notion de *grandeur* : « il voyoit en grand ». Le problème, le risque, le « danger » provient bien du fait que Plotin agit en persuadant par le biais d'illusions, et non d'arguments : « comme l'on jugeoit de la vérité & de la beauté de ce qu'on venoit d'entendre par la violence de l'émotion qu'on en avoit éprouvé, on s'en retournoit convaincu que Plotin étoit le premier homme du monde ». C'est la force de l'éloquence sublime qui est ici décrite et interrogée. L'effet sublime d'un philosophe tel que Plotin est risqué, et, dans un certain sens, on peut dire qu'il confine à un certain fanatisme. Diderot décrit le philosophe Plotin, l'*objet* sublime qui se met en scène par le biais de son corps mais aussi par le biais de son enthousiasme et des images qu'il élabore.

[255] Diderot, *Pensées philosophiques*, *op. cit.*, p. 24. Bien que l'effet sublime participe des ambigüités à distinguer pour Diderot les *vrais* philosophes des autres, c'est en convoquant l'exemple des métaphysiciens que Diderot donne une nouvelle occurrence de l'adjectif *sublime*, à la pensée XVIII des *Pensées philosophiques*. L'adjectif, de par l'étymologie *sublimis* que l'on retrouve ici dans le groupe substantival « méditations sublimes », à entendre ici comme « les plus hautes méditations », convoque un emploi superlatif.
[256] Franco Venturi, *Jeunesse de Diderot (1713-1753)*, *op. cit.,* p. 85.

C'est dans un même mouvement de pensée que Diderot suggère l'idée, dans l'article « Éclectisme » lorsqu'il met en tension le domaine de la « théurgie » avec le domaine philosophique, grâce à l'exemple de Maxime, que certains philosophes agissent de manière excessive sur le public :

> Personne ne fut plus évidemment appelé à la Théurgie & à l'*Éclectisme*, si l'on regarde l'éloquence comme le caractere de la vocation. Maxime paroissoit toûjours agité par la présence intérieure de quelque démon ; il mettoit tant de force dans ses pensées, tant d'énergie dans son expression, tant de noblesse & de grandeur dans ses images, je ne sais quoi de si frappant & de si sublime, même dans sa deraison, qu'il ôtoit à ses auditeurs la liberté de le contredire : c'étoit Apollon sur son trépié, qui maîtrisoit les ames & commandoit aux esprits.[257]

Il témoigne de l'effet sublime produit par Maxime d'Éphèse, philosophe de l'Antiquité. Il illustre le fait que le sublime est le paroxysme d'un état passionnel puisqu'il se plaît à décrire Maxime d'Éphèse comme un philosophe éclectique en proie à l'enthousiasme, selon les mêmes termes qu'il a déjà employés pour définir le phénomène enthousiaste. Le lexique artistique revient avec la mention au *je ne sais quoi* : « il mettoit […] je ne sais quoi de si frappant & de si sublime ». Diderot, en ayant recours à l'adverbe « tant », met en place dans son écriture une forme d'insistance. De l'adverbe « tant » à « si frappant », le paroxysme qu'engendre l'effet sublime *contamine* le discours de Diderot. Dans l'extrait, Maxime se trouve dans un état enthousiaste puisqu'il semble coupé de la réalité et « paroissoit […] agité par la présence intérieure de quelque démon ». Cette situation illustre un mouvement passionnel. Diderot joue avec l'étymologie de l'enthousiasme par l'emploi du terme *démon*. Le terme de *démon* n'est, à l'époque, pas synonyme de *diable*. Les démons sont des êtres mi-hommes, mi-dieux[258], ce qui met à nouveau en évidence la dimension religieuse et crée un écho avec la formule « premier homme du monde » de la description de Plotin. Pour autant, ici encore, l'effet sublime est bien le résultat de « l'éloquence » d'un homme, c'est-à-dire d'un art, pour Diderot, et non d'un phénomène divin, bien qu'il s'amuse une nouvelle fois des phénomènes d'écho avec la religion lorsqu'il emploie le terme « vocation » ; le substantif *vocation* étant au XVIII^e^ siècle un terme essentiellement religieux[259]. La transfiguration de Maxime se met progressivement en place dans l'extrait, et s'inscrit jusque dans le texte même : « c'étoit Apollon sur son trépié ». S'il présente Maxime dans son rôle d'orateur, ce dernier semble se métamorphoser, au fil des lignes,

[257] Diderot, article « Éclectisme », *art. cit*., p. 278.
[258] « Démon, […] nom que les anciens donnoient à certains esprits ou génies, qu'on croyait apparoître aux hommes pour leur rendre service ou pour leur nuire » : article « démon », *Encyclopédie*, t. IV, p. 820.
[259] « Vocation, s.f., *en terme de Théologie* ; grâce ou faveur que Dieu fait quand il appelle quelqu'un à lui, & le tire de la voie de la perdition pour le mettre dans celle du salut » : article « Vocation », *Encyclopédie*, t. XVII, p. 410

jusqu'à devenir le simulacre même d'Apollon. Il n'est plus explicitement question dans le texte de Maxime, mais bien d'Apollon. Pour Diderot, l'effet sublime permet à un philosophe, grâce à une maîtrise technique, qu'elle soit innée ou acquise[260], de donner l'illusion de s'élever au rang de divinité. Si la référence à Apollon occupe une place centrale dans l'extrait, c'est parce que Diderot déconstruit l'illusion. La « figure » qu'incarne Maxime doit être reconsidérée puisqu'il n'est pas dit dans le texte que ce dernier est agité par un démon intérieur, mais qu'il « paraissoit […] agité ». Le choix du verbe *paraître* insiste sur l'idée qu'il ne devient qu'un simulacre. C'est ce que la dichotomie entre l'être et le paraître vient soutenir. Maxime se met en scène. C'est uniquement grâce à son talent, grâce à une faculté qu'il construit un mirage, qu'il laisse paraître sur son propre corps, les traits d'Apollon. Diderot replace sa réflexion dans le cadre du domaine de l'éloquence, d'une éloquence humaine qui met l'homme, l'orateur et ses talents au centre de l'effet, en convoquant l'exemple d'une divinité païenne et non d'une divinité chrétienne. C'est que, rappelons-le, Apollon est certes le dieu de la poésie, mais plus encore, il est le dieu de l'éloquence. C'est une nouvelle fois par le recours aux concepts des « pensées », de l'« expression » et des « images », dont nous avons vu qu'ils figuraient les trois points nodaux d'un même problème, celui de l'effet sublime, que Diderot se met à expliquer les rouages de l'éloquence de Maxime : « il mettoit tant de force dans ses pensées, tant d'énergie dans son expression, tant de noblesse & de grandeur dans ses images ». Il décrit l'ensemble du processus qui permet d'aboutir à l'émergence d'un tel effet. Ce processus respecte le fil des cinq étapes de conception d'un discours oratoire : les « pensées » ou les idées, l'« expression », les « images » ou l'*elocutio*, jusqu'à l'*actio*, « c'étoit Apollon sur son trépié, qui maîtrisoit les ames & commandoit aux esprits ». Ici, l'effet sublime prend son origine dans des idées fortes, venant faire écho à la conception du sublime longinien. Les idées fortes auxquelles sont adjointes les autres caractéristiques concourent à donner plus d'ampleur et d'intensité au phénomène. Cette succession d'éléments semble donner à voir et à comprendre la manière dont se met en place, en amont, l'effet sublime, ce qui consacre Diderot en observateur et en analyste du phénomène. Se trouve enfin l'idée capitale selon laquelle l'effet sublime permet de

[260] Au début du *Traité du sublime*, le Pseudo-Longin estime que le sublime est une faculté tout autant innée qu'acquise par l'étude : « quoique la nature ne se montre jamais plus libre que dans les discours sublimes et pathétiques, […] [le sublime] n'est pas absolument ennemie de l'art et des règles » : Pseudo-Longin, *Traité du Sublime*, *op. cit.*, p. 75. Le Pseudo-Longin dépasse la conception du sublime comme simple virtuosité technique et stylistique de l'orateur. Il en reconnaît l'importance, mais il affirme aussi que l'orateur doit posséder une grande âme. Pour le Pseudo-Longin, le sublime ne peut advenir que si l'orateur possède une grandeur d'âme, une qualité innée, qu'il associe à une maîtrise de la technique. Jacques Bompaire reprend cette idée en ces termes : « La première [définition] : « le sublime est la résonance d'une grande âme » (ch. 9,2), place le sublime au-dessus des réussites de la seule *techné* (de l'art ou du métier), encore que le Traité consacre trois parties sur cinq à cette *techné* » : Jacques Bompaire, « La place du genre historique dans le traité « Du sublime » », *art. cit*., p. 6.

« maîtris[er] les ames & command[er] aux esprits », ce qui tisse l'analogie avec les termes de la définition d'*image* du Pseudo-Longin, dont il nous est dit qu'elle permet de « soume[ttre] l'esprit des auditeurs », par l'adhésion, la contagion donc. C'est, au fond, une représentation d'un certain pouvoir, le pouvoir d'une parole incarnée. Le sublime, par le biais des images convoquées à la fois dans le discours et dans l'expression corporelle, annihile l'esprit critique du public et sa faculté de raisonnement. Plus encore, et cela se révèle problématique pour Diderot : « il ôtoit à ses auditeurs la liberté de le contredire ». Le discours de Maxime offre un point de vue univoque et n'est plus à même d'exercer l'esprit critique du public. L'effet sublime élève le philosophe éclectique, ce qui soutient son *ethos*, mais qui le consacre de manière excessive. L'effet sublime est à sens unique et empêche d'instaurer un dialogue, en même temps qu'il persuade.

En dernier lieu, le rapport à la folie et à la « déraison » dans la phrase « je ne sais quoi de si frappant & de si sublime, même dans sa deraison », sont des thèmes déjà présents dans la définition que Diderot propose de l'enthousiasme. Il estime que l'outrance de certains fanatiques produit un effet grotesque. C'est pourquoi cet état enthousiaste doit pouvoir être tempéré par l'exercice d'une faculté rationnelle : « il faut un très grand sens pour balancer l'enthousiasme », afin d'éviter les excès. De la même manière que lorsqu'il déconstruit les rouages de l'illusion des convulsionnaires, il déclare que la raison et la démonstration sont les meilleurs moyens de prouver la validité de certaines croyances. Il convoque la faculté rationnelle, celle qui entraîne un véritable raisonnement, qu'il oppose aux miracles sur lesquelles certaines religions s'appuient pour faire croire en la vérité de leurs dogmes, mais aussi en l'existence de leur Dieu. Comme il en témoignait déjà dans la définition de l'*enthousiasme* : « L'enthousiasme n'entraîne que quand les esprits ont été préparés & soûmis par la force de la raison ; c'est un principe que les Poëtes ne doivent jamais perdre de vûe dans leurs fictions, & que les hommes éloquens ont toûjours observé dans leurs mouvemens oratoires », il ne condamne pas l'éloquence sublime, l'éloquence des images, le recours aux passions et l'enthousiasme puisque ce sont des outils nécessaires pour les artistes, pour les « poètes » et les « hommes éloquens ». Il s'agit, pour lui, de remettre au cœur de sa réflexion l'usage de la Raison pour limiter les risques de l'effet sublime, puisqu'il précise que le sublime, comme l'enthousiasme, peut produire un effet et « entraîner » le public, mais doit être tempéré par l'usage de la « raison ».

Pour autant, si, pour Diderot, dans la définition de l'enthousiasme de l'article « Éclectisme », « l'enthousiasme n'entraîne que quand les esprits ont été préparés & soûmis par la force de la raison », qu'en est-il des convulsionnaires qui entraînent malgré tout un certain

public ? Sont-ils également « soûmis par la force de la raison » ? L'effet sublime, dans la mesure où il figure le point le plus haut de l'enthousiasme, devient le moment lors duquel l'orateur ou l'acteur réussissent à ravir l'esprit critique du public, à le persuader subitement. Les frontières entre sublime des philosophes et sublime des fanatiques sont minces, les risques sont bien réels. L'intention n'est pas la même, mais le mécanisme reste le même.

Dès l'épître dédicatoire précédant la traduction de l'*Essai sur le mérite et la vertu* de Shaftesbury dans laquelle Diderot prend le parti d'opposer la Raison et la Foi religieuse, il oppose l'effet sublime du philosophe à celui des fanatiques religieux, et il le fait non sans une certaine éloquence :

> Quel autre nom donner à des gens qui nés avec cet enjouement qui répand un coloris de finesse sur la Raison, & d'aménité sur les Vertus, l'ont émoussé, l'ont perdu & sont parvenus, rare & sublime effort ! jusqu'à fuir comme des monstres ceux qu'il leur est ordonné d'aimer […] mais rappelez-vous l'Histoire de nos troubles civils, & vous verrez la moitié de la Nation, se baigner par piété dans le sang de l'autre moitié, & violer, pour soutenir la cause de Dieu, les premiers sentiments de l'humanité ; comme s'il falloit cesser d'être homme pour se montrer relligieux.[261]

Convoquant le mythe des frères ennemis, il confronte l'éloquence sublime des philosophes et celle des fanatiques religieux. À la toute fin de l'extrait, la formule « comme s'il falloit cesser d'être homme pour se montrer relligieux » résonne du vers fameux de Tartuffe[262], et vient faire écho à la définition qu'il propose de l'érémitisme dans les *Pensées philosophiques* : « un nouveau peuple de stylites se dépouiller par religion des sentiments de la nature, cesser d'être hommes et faire les statues pour être de vrais chrétiens »[263]. Diderot élabore dans son discours métaphores, images frappantes, *concetti*, pouvant tout aussi bien soulever les passions du lecteur que celles dont il dénonce l'effet persuasif et dangereux dans le discours des fanatiques religieux. Dans cette lutte qui s'engage pour persuader de la vérité de la philosophie, Diderot s'illustre lui-même par une certaine éloquence.

[261] Diderot, *Essai sur le mérite et la vertu*, *op. cit.*, p. 290.
[262] « Ah ! pour être dévot, je n'en suis pas moins homme » : Molière, *Le Tartuffe ou l'Imposteur (1664)*, dans *Œuvres Complètes*, t. I, édition établie par Robert Jouanny, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 673.
[263] Diderot, *Pensées philosophiques*, *op. cit.*, p. 19.

## 1.4. – L'INEVITABLE RECOURS DU PHILOSOPHE A L'EFFET SUBLIME

Dès l'article « Éclectisme », il est inévitable pour tout philosophe d'avoir recours à l'éloquence sublime pour pouvoir « s'attacher un grand nombre d'auditeurs ». C'est de cette manière que, bien que Diderot avertisse dans l'article des excès, il ne manque pas de remarquer qu'il faille parfois y recourir à des fins persuasives :

> [il manque à Potamon] des qualités personnelles, telles que l'enthousiasme, l'éloquence, l'esprit, & même un extérieur intéressant, sans lesquelles on réussit difficilement à s'attacher un grand nombre d'auditeurs.[264]

Bien qu'on connaisse toute la réserve de Platon vis-à-vis de la rhétorique dans le *Gorgias*, Marc Fumaroli, dans la préface qu'il a donnée de l'*Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne*, rappelle que « Platon reconnaît dans le *Phèdre* que même le philosophe a besoin d'une rhétorique pour faire partager sa sagesse »[265]. Il y a toujours une *tentation* de l'éloquence chez les philosophes et la nécessité d'avoir recours à une certaine forme de persuasion. Cette tension entre les deux domaines, dont de nombreux travaux critiques se sont appliqués à étudier les rapports, de ceux de Marc Fumaroli[266] en rhétorique à ceux de Jacqueline Lichtenstein, on l'a vu, est appréhendée dans l'œuvre de Diderot à partir de la distinction qu'il fera, en 1767, entre l'« esprit philosophique » et l'esprit enthousiaste. Micheline Besnard-Coursodon souligne l'éloquence de Diderot qui a été confirmée par ses contemporains, ainsi que par certains critiques :

> Éloquent, ainsi apparaît Diderot à tous ceux qui l'ont connu. Taine vante sa « conversation hardie » et nous renvoie à ce qu'en dit Morellet dans ses *Mémoires*, lui qui, chez le baron d'Holbach, l'entendait « improviser sur les arts, la morale, la métaphysique avec cette fougue incomparable, cette surabondance d'expression… ». Même Fournel, dont la critique est si dure, vante en lui le « merveilleux

[264] Diderot, article « Éclectisme », *art. cit*., p. 273.
[265] Marc Fumaroli, « Préface », dans Marc Fumaroli (dir.), *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne*, *op. cit.*, p. 5.
[266] Dans la préface de l'ouvrage qu'il a dirigé, Marc Fumaroli souligne les rapports ténus entre la philosophie et la rhétorique : « Apparue dans la Grèce du Ve siècle en même temps que la sophistique de Gorgias, la philosophie platonicienne et la science aristotélicienne, la rhétorique, l'art de persuader, enseignée d'abord dans la démocratie athénienne aux futurs politiciens et aux futurs avocats, est entrée très tôt en rivalité (mais aussi en symbiose) avec la réflexion philosophique […] comment faire accéder à la parole ce qui est rebelle à la preuve formelle, comment donner une forme non seulement convaincante mais émouvante et persuasive, à ce qui échappe en partie à l'analyse rationnelle ; comment rendre facile à entendre ce qui est le plus difficile à dire et à faire agréer ? La rhétorique judiciaire et politique d'Aristote fait entrer les fables dans la rhétorique, comme la rhétorique philosophique de Platon fait entrer le récit allégorique et mythique dans la connaissance des choses divines et humaines » : *ibid*., p. 4-5.

improvisateur ». Michelet voit dans l'éloquence de Danton « une chose héroïque (sublime et pratique à la fois) » ; et même si c'est pour noter une différence, c'est Diderot qu'il évoque aussitôt.[267]

Il faut donc interroger l'ambivalence de la notion telle qu'elle s'illustre dans ses œuvres, bien qu'il puisse penser dans les *Salons* et les *Contributions à l'Histoire des deux Indes* les conditions de l'existence d'un *bon* fanatisme sur lesquelles nous reviendrons[268], ces tensions participent des ambigüités à penser l'effet sublime du philosophe. De l'éloquence des convulsionnaires ou de celle des camisards à l'éloquence de certains personnages sur scène que Diderot étudie dans ses textes, où est la limite ? Quels sont les critères qui permettent de discriminer l'effet des convulsionnaires de l'effet des « gestes sublimes » sur une scène de théâtre sur lesquels Diderot s'arrête dans la *Lettre sur les sourds et muets*, qui entraînent tout autant le « ravissement » de l'esprit du public ? Il s'agit de voir dans quelle mesure l'effet sublime est un « instrument » dangereux, pour un « esprit philosophique », que ce soit en théorie, ou en pratique, mais dont il ne peut s'exempter. C'est dans ce cadre que s'insinuent les difficultés, pour un philosophe, à penser et à avoir recours à l'effet sublime en philosophe, mais aussi en théoricien, en littéraire et en polygraphe, dramaturge : Quelles sont les conditions morales pour penser l'effet sublime du philosophe ?

♦

Depuis l'Antiquité, le sublime se présente alternativement sous les deux faces d'une même médaille. À un sublime *transparent*, source de lumière, d'élévation spirituelle, morale et religieuse, s'oppose un sublime *obscur*, véhiculant des images amorales de la puissance d'une nature en plein chaos ou, plus encore, devenant l'instrument privilégié des fanatiques religieux

[267] Micheline Besnard-Coursodon, « Diderot et Danton vus par le 19e siècle : problème d'une filiation », *Dix-huitième siècle*, n° 10, 1978, p. 340.

[268] Dans les *Contributions à l'Histoire des deux Indes*, Diderot témoigne à maints égards d'un bon fanatisme pour lutter contre le despotisme. Cette idée de bon fanatisme, d'un fanatisme nécessaire, est déjà présente dans la définition de l'article de Deleyre : « On ne peut rien produire de grand sans ce zele outré, qui grossissant les objets, enfle aussi les espérances, & met au jour des prodiges incroyables de valeur et de constance […] Ce fut ce principe d'héroïsme qui donna à tous les siecles le spectacle unique d'un peuple conquérant & vertueux. On peut regarder le vieux Brutus, Caton, les Decius pere & fils, & les trois cent Fabius dans l'histoire civile, comme les lions & les baleines dans l'histoire naturelle, & leurs actions prodigieuses, comme ces volcans inattendus, qui desolant en partie la surface du globe, affermissent ses fondemens, & causent l'admiration après l'effroi. […] Écoutez les plus beaux vers, ou l'idée la plus neuve & la plus sublime d'un de nos grands poëtes dans ces derniers jours » : Deleyre, article « Fanatisme », *art. cit*., p. 401.

en raison de son effet puissant sur le public. Il s'agit, pour Diderot, de prévenir du mauvais usage de son effet en rhétorique qui peut tout autant être soumis aux dérives morales de certains fanatiques, que devenir l'« arme de la sagesse », pour reprendre la formule de Marc Fumaroli[269]. L'effet sublime est un outil « risqué », qu'il faut employer avec la plus grande prudence, si l'on reprend le terme de Baldine Saint-Girons qui nous semble le plus à même de cristalliser les ambigüités de l'étude du sublime chez Diderot. Le sublime est une notion qui participe tout autant de la philosophie que de la dimension religieuse, et ce, pour deux raisons : tout d'abord, le sublime représente une tension vers Dieu, vers ce qui est élevé, mais il témoigne aussi de l'éloquence religieuse. C'est le risque de l'effet sublime de l'orateur chrétien qui prend des risques pour toucher les passions de son auditoire. C'est avant tout parce que la notion partage ses champs d'application entre les deux domaines qu'elle constitue un danger pour Diderot, un risque qui prend place dans le domaine de l'éloquence des images, mais aussi dans les liens que la notion tisse avec le phénomène de l'enthousiasme, des passions et de l'art oratoire. C'est bien dans ce cadre que se cristallisent toutes les ambivalences à penser l'effet sublime dans ses œuvres car avoir recours à cet effet, pour n'importe quel « esprit philosophique », c'est risquer de tomber dans une certaine forme de fanatisme. Ce phénomène est réel puisqu'il semble que les fanatiques ont recours à cet « instrument », selon le mot employé par Deleyre, pour pouvoir ravir l'esprit critique du public et les persuader de leur vérité, de leur religion. Il s'agit pour lui non pas, avec l'étude de ce concept, de verser une nouvelle pièce dans le débat contre les religieux que de redéfinir les frontières entre l'empire de la Raison et celui de la Foi. C'est pourquoi il s'est agi d'étudier ici dans quelle mesure ces questions prennent place à partir de l'épître de l'*Essai sur le mérite et la vertu*, manifeste du philosophe.

Que ce soit dans le registre de l'éloquence du corps, ou dans celui de l'éloquence du discours, c'est un outil nécessaire au philosophe, mais son usage reste délicat. C'est pourquoi, afin de limiter les effets de la foi, Diderot définit l'effet sublime comme un phénomène exclusivement humain, et non divin. De ce fait, il le rattache au phénomène de l'enthousiasme, porté par un contexte de l'époque qui s'intéresse à la pensée de Shaftesbury et à la dénonciation que ces derniers font des fanatiques religieux. Que ce soit par l'enthousiasme qui devient une des principales causes de l'effet sublime pour Diderot, définissant cet effet comme le *climax* de l'enthousiasme, le point culminant d'un « mouvement d'âme » ; mais aussi par l'éloquence des images et les passions dont il nous dit qu'elles sont une composante naturelle et humaine, l'effet

[269] Marc Fumaroli, *L'âge de l'éloquence*, *op. cit*., p. 55.

sublime cristallise de nombreux éléments, causes et conséquences qui retiennent toute l'attention d'un philosophe. Il observe comment les écarts de l'enthousiasme se révèlent tout autant problématiques dans le domaine philosophique. L'enthousiasme est un état dans lequel chacun peut se trouver plongé et il devient dangereux dès lors qu'il ravit le public et qu'il persuade par le biais des images convoquées par le discours ou par le biais de l'expression des passions.

Bien qu'il tende à l'exhaustivité d'une définition, il déploie une première *enquête philosophique* sur le sujet. Les principaux concepts qu'il convoque gravitent autour de l'effet sublime, et parce qu'ils participent en même temps de sa définition et qu'ils trouvent également leur champ d'application dans le domaine religieux, doivent être observés attentivement et problématisés. Diderot replace l'éloquence sublime dans le cadre philosophique et rhétorique. Le recours au sublime est dangereux mais il est nécessaire d'y avoir recours pour pouvoir « s'attacher un grand nombre d'auditeurs ». Il ne peut pas l'exclure de toute réflexion, c'est pourquoi il tente de définir précisément chaque caractéristique, de les conceptualiser et de les expliquer en les replaçant hors du domaine religieux. L'effet sublime est un outil rhétorique utilisé par les philosophes et par les orateurs. Les images, l'enthousiasme, l'expression des passion et l'éloquence oratoire constituent, de fait, des éléments capitaux de la pratique philosophique et littéraire, comme en témoignent les exemples de l'éloquence de Plotin ou de Maxime dans l'article « Éclectisme », mais aussi de Diderot lui-même. Les images peuvent être déclinées en deux catégories, soit en de *bonnes* images, dont le philosophe a besoin pour persuader et « séduire » le public – bien que cela se révèle parfois problématique–, mais aussi en de *mauvaises* images, celles qui deviennent des « armes invisibles », d'après Deleyre, des fanatiques. Pour autant, et c'est dans ce cas que semblent s'inscrire, pour Diderot, le phénomène convulsionnaire, certains fanatiques peuvent tout de même réussir à « entraîner » des spectateurs, malgré le fait qu'ils ne produisent que mensonges et mirages. L'effet sublime devient dès lors, pour lui, amoral, ce qu'il réaffirmera dans la suite de ses œuvres et surtout dans le *Plan d'une Université*. Il s'agit d'en faire bon usage. De la même manière qu'il existe de « véritables enthousiastes » comme en témoigne Chrysanthius, existeront un bon effet sublime, un mauvais, de bonnes passions, des mauvaises, un bon enthousiasme et un mauvais. Diderot avertit simplement sur le fait qu'il faut pouvoir les distinguer. Dans cette perspective nous le verrons penser, dans la *Lettre apologétique de l'abbé Raynal à Monsieur Grimm*, des « sublimes *quakeresses* »[270].

[270] Diderot, *Lettre apologétique de l'abbé Raynal à Monsieur Grimm*, *op. cit.*, p. 772.

C’est ainsi que dans une première partie, il s’agira d’étudier l’utilité de l’effet sublime du philosophe, de voir comment Diderot en mesure les risques et propose le principe de convenance transposée dans le domaine dramaturgique. Au-delà du fait qu’il mette tout en œuvre pour distinguer l’effet sublime des fanatiques de celui des philosophes ou hommes de lettres, il convoque des principes rhétoriques et dramaturgiques, mais aussi des principes tels que l’enthousiasme ou l’éloquence des images, car il se méfie de l’effet sublime sur sa propre pratique d’écriture. En philosophe, il replace l’étude de l’effet sublime dans le cadre de la dramaturgie, et plus encore de l’éloquence des gestes, gestes qui vont venir témoigner de l’expression des passions et des images, mais également de la transparence entre la part formelle du discours et l’idée sublime, portée par un des premiers principes cicéroniens : la convenance, qui prend toute son importance dans la *Lettre sur les sourds et muets.*

# PREMIERE PARTIE

## 1751-1757

## POLE DRAMATURGIQUE DE L'EFFET SUBLIME : DIDEROT, TENANT DE LA TRADITION ?

# INTRODUCTION

*J'irais, Monsieur, avec tout l'empressement imaginable m'entretenir, ou plutôt m'éclaircir avec vous sur ces très sublimes et très inutiles vérités […] Ô Philosophie, Philosophie : à quoi donc êtes-vous bonne, si vous n'émoussez ni les pointes de la douleur et des chagrins, ni l'aiguillon des passions ?*

Denis Diderot, *Lettre à Voltaire*, 11 Juin 1749.

L'étude de l'effet sublime dans les œuvres de Diderot doit être replacée dans le domaine de l'éloquence. De cette manière s'imposent, pour un philosophe, des menaces à utiliser cet *outil*, bien qu'il lui soit nécessaire. Après en avoir observé et souligné les difficultés, Diderot s'attèle à étudier l'effet sublime en tant que dramaturge. Dans la première période de son œuvre, il l'analyse à partir de divers exemples qui relèvent du registre théâtral. Que ce soit dans la *Lettre sur les sourds et muets* à travers l'examen d'un épisode homérique : la prière d'Ajax[271], et celui des « gestes sublimes »[272] qui constitue un passage central de la lettre, ou dans les

[271] Diderot, *Lettre sur les sourds et muets*, *op. cit.*, p. 174-176.
[272] *ibid*., p. 142-144.

*Entretiens sur Le Fils naturel*[273], il soulève les risques à penser la notion de sublime dans le cadre de ses différentes mises en scène. Il relie l'étude de l'effet sublime à l'éloquence de personnages sur scène, c'est-à-dire principalement à une éloquence du corps. Diderot mobilise plusieurs exemples antiques et classiques, il montre comment l'effet sublime se produit grâce à l'expression des passions tragiques. Le genre tragique a ceci de capital qu'il permet d'étudier de près la dimension expressive des passions des personnages. Nous l'avons vu, au XVII^e^ siècle déjà, le sublime est en partie illustré dans les grandes pièces tragiques, celles de Corneille notamment. C'est parce que le sublime s'illustre dans la tragédie que Diderot étudie non plus le concept en tant que tel, mais bien son *effet*. Au cœur du mouvement de recherche philosophique qui anime son esprit, il s'agit d'une première étape lors de laquelle il s'appuie sur les principes dramaturgiques des Anciens.

La tension entre l'effet sublime des philosophes et celui des fanatiques est toujours de mise. De fait, nous soutiendrons dans cette première partie l'hypothèse selon laquelle, dans la *Lettre sur les sourds et muets* et dans les *Entretiens sur Le Fils naturel*, Diderot recourt aux caractéristiques propres à la convenance cicéronienne, mais aussi aux caractéristiques propres aux principes de bienséance, afin de proposer une première résolution au *risque* des excès qu'engendre le sublime. Force est de constater que Diderot consent à accepter, – comme le font d'ailleurs ses contemporains, et les auteurs de la première moitié du XVIII^e^ siècle[274] –, les rapports qui unissent les notions de sublime, d'expression et d'éloquence, et la convenance entre le style et l'idée, ce que confirme Georges Daniel dans son ouvrage *Le style de Diderot : légende et structure* :

> Comme pour la plupart de ses contemporains, l'adéquation du style au sujet, à l'histoire racontée, à l'objet décrit est pour Diderot plus qu'un dogme sacro-saint : la condition de possibilité, le fondement de la peinture, et davantage encore de la littérature.[275]

[273] Diderot, *Entretiens sur Le Fils naturel*, *op. cit*.
[274] Ces principes antiques sont repris dans des textes de la première moitié du XVIII^e^ siècle et se voient associés précisément à la notion de sublime. C'est sur cette idée que revient François Trémolières : « Arrêtons-nous un instant à la notion de sublime – dont l'importance dans les années où Marivaux publie sa « pensée » doit beaucoup sans doute aux écrits de Fénelon : la *Lettre à l'Académie* […] les *Dialogues sur l'éloquence*, écrit de jeunesse publié pour la première fois en 1718 ; la correspondance avec La Motte (une grande admiration du jeune Marivaux), éditée par ce dernier à la suite de ses *Réflexions sur la critique*, dès 1715. Theodore A. Litman, dans un livre précurseur sur *Le Sublime en France* (1660-1714), en 1971, considérait que ces écrits avaient marqué « l'apogée du sublime ». Il est vrai que, tenant lui aussi d'une double lecture de *Fénelon*, il opposait le « gracieux et l'élégant » du *Télémaque* aux « idées critiques » de son auteur, supposé revendiquer « un sublime farouche, sauvage et barbare » » : François Trémolières, « Marivaux et Fénelon », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, *art. cit*., p. 539-540.
[275] Georges Daniel, *Le style de Diderot : légende et structure*, Genève, Droz, 1986, p. 21-22.

Si Diderot s'attache à l'examen de la valeur morale que sous-tend la notion de convenance[276] ainsi qu'aux rapports entre le mot et la chose pour un écrivain ou pour un philosophe dans la *Lettre sur les sourds et muets* en 1751, il s'appuie surtout sur ces principes lorsqu'il développe l'exemple des « gestes sublimes » de cinq personnages sur une scène de théâtre. Dans la mesure où, pour François Trémolières, « Le sublime est la rencontre, rare, entre une pensée et son expression »[277], Diderot convoque certes les principes de convenance cicéronienne et ses enjeux rhétoriques, mais ceux-ci se voient surtout *transposés* dans le cadre dramaturgique, celui de l'expression des passions. Résultant de l'éloquence des images que viennent peindre les poètes ou les dramaturges dans le discours, l'effet sublime se produit bien par le biais des passions. Diderot pense un effet sublime qui soit convenant, il pense un effet qui puisse assurer une certaine transparence entre les passions et les actions de personnages sur scène, et ne cesse d'exercer à la fois son « esprit philosophique » et son talent de dramaturge. C'est dans cette perspective que, pour nous, les principes de convenance et ceux de bienséance sont une manière pour Diderot de limiter l'effet dangereux du sublime sur le public.

L'expression corporelle des personnages tragiques devient possible par le recours aux gestes figurant des « tableaux », pour employer le terme de Pierre Frantz[278], mais aussi par les mots qui sont véhiculés par un discours verbal. L'importance accordée aux mots est progressivement introduite dans le texte des *Entretiens sur Le Fils naturel*. Dans ces entretiens, du cri au discours verbal, Diderot s'appuie sur les principes de bienséance, mais aussi sur l'expression des passions naturelles qui permet, dès lors, l'émergence d'une forme d'universalité que vient instaurer le genre de la tragédie domestique. Vers le milieu du XVIII$^{e}$ siècle, se mettent en place de nombreuses réformes théâtrales et la réflexion de Rousseau, dans la *Lettre à d'Alembert sur les spectacles*, devient un point important puisqu'elle met en perspective les rapports entre foi et raison. Ainsi, les *Entretiens sur Le Fils naturel* représentent un premier tournant. Ils nous permettent de proposer une date charnière dans l'étude de l'effet sublime chez Diderot puisque l'œuvre a été rédigée en 1757. Si ce dernier applique les règles de convenance à la dimension dramaturgique, l'écartèlement de Robert-François Damiens sera un nouvel exemple des « risques » à penser l'effet sublime à cause de la frontière ténue entre la

[276] André Desmouliez soulève en effet l'importance de l'enjeu moral préexistant à la notion de convenance : « Si le *decorum*, tout en restant distinct de l'*honestas* en est inséparable, il apparaît nettement qu'il est riche lui-même de valeur morale […] à travers le *decorum* et grâce à lui, se définissent et se fixent les rapports entre le beau et le bien » : André Desmouliez, *Cicéron et son goût*, *op. cit.*, p. 284.
[277] François Trémolières, « Marivaux et Fénelon », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, *art. cit*., p. 536.
[278] Pierre Frantz, *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII$^{e}$ siècle*, *op. cit*.

dramaturgie et le réel dans le cadre de certaines mises en scène. Nous envisagerons dès lors un possible dépassement de ces premiers principes.

# CHAPITRE I

## EXPRESSION DES PASSIONS TRAGIQUES ET PRINCIPES DE CONVENANCE CICERONIENNE

### La *Lettre sur les sourds et muets* (1751)

> *Ce ne sont pas des mots que je veux remporter du théâtre, mais des impressions. Celui qui prononcera d'un drame dont on citera beaucoup de pensées détachées, que c'est un ouvrage médiocre, se trompera rarement. Le poète excellent est celui dont l'effet demeure longtemps en moi.*
>
> Denis Diderot, *De la poésie dramatique*, 1758.

#### 1.1. – LES RISQUES DE L'EFFET SUBLIME D'APRES L'EXEMPLE D'AJAX

Dans la *Lettre sur les sourds et muets* (1751), Diderot s'empare de la notion de sublime dans l'extrait qui s'organise autour de « la prière sublime et pathétique »[279] d'Ajax dans l'*Iliade :* « Ah ! Zeus Père, du moins, tire de ce brouillard les fils de l'Achaïe ; donne-nous un

[279] Diderot, *Lettre sur les sourds et muets*, *op. cit.*, p. 175.

ciel clair, fais que nos yeux y voient, puis, en pleine lumière, achève de nous perdre, puisqu'il te plaît ainsi ! »[280]. Diderot la replace dans le cadre de deux querelles littéraires en étudiant le problème que rencontrent ceux qui se sont essayés à traduire ces deux vers d'Homère, « ποίησον δ' αἴθρην, δὸς δ' ὀφαλμοὶσιν ἰδέσθαι· / ἐν δὲ φάει καὶ ὄλεσσον, ἐπ έι νύ τοι εαδεν οὕτως ». Les deux vers grecs rapportés ici constituent les paroles qu'Ajax[281] profère, durant les jeux funéraires de Patrocle. L'épisode est relaté dans le chant XVII de l'*Iliade*[282]. Ajax, avant de combattre, adresse ces paroles en grec à Jupiter puisqu'il a conscience du péril qui l'attend. Il s'impatiente de ne pas pouvoir partir au combat sur-le-champ, du fait de l'obscurité qui l'entoure. Il souhaite voir le jour paraître au plus vite pour affronter son destin, même si ce dernier se révèle funeste. En fonction des différents choix de traduction, le sens originel du texte, et surtout le caractère d'Ajax peuvent s'en trouver faussés. Deux interprétations conditionnent l'entreprise de traduction. La première interprétation est celle qui ferait d'Ajax un personnage empressé, un personnage qui serait dans une intention de provocation en formulant une demande prompte à Jupiter, même s'il a bien conscience qu'il va certainement mourir. Il n'implore pas Jupiter de le garder en vie, mais cela prouverait, tout de même, pour Diderot, son caractère « impie ». La deuxième interprétation ferait d'Ajax un héros qui saurait en toute conscience, qu'en se battant, il va forcément mourir. De là, il préfèrerait mourir en toute conscience, tout en combattant, c'est-à-dire, métaphoriquement, en voyant la mort en face, en affrontant la souffrance, en toute humilité, sans empressement. Diderot ancre précisément ces difficultés de traduction dans le cadre de deux querelles : tout d'abord la querelle d'Homère au tournant des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles[283], et la querelle qui oppose Boileau à Huet au XVII^e^ siècle et qui interroge, autour du *fiat lux*[284], le sublime « de la chose ». Les termes de ce débat entre Boileau et Huet s'articulent autour de la présence, ou non, du sublime dans les paroles de Dieu dans la Genèse : *Fiat lux*, « Dieu dit : Que la lumière se fasse ; et la lumière se fit »[285]. Si

[280] Homère, *Iliade*, introduction et notes de Robert Flacelière, Paris, Gallimard, 1955, p. 406.
[281] On l'a vu, la figure d'Ajax revient comme un *leitmotiv* tout au long de la tradition du sublime. Le silence d'Ajax aux Enfers était bien connu des écrivains du XVIII^e^ siècle, et Marc Fumaroli rapproche l'exemple d'Ajax de celui des saints martyrs : « Le silence d'Ajax pendant le *nékuya* de l'*Odyssée* […] révèl[e] mieux que tout discours, la puissance du Verbe incarné dans une grande âme. À plus forte raison chez les saints Martyrs : leur silence face aux tortures de leurs bourreaux a pu être une Parole plus admirable et plus redoutable que toute éloquence » : Marc Fumaroli, *L'âge de l'éloquence*, *op. cit*., p. 325.
[282] Homère, *Iliade*, *op. cit.*, p. 389-410.
[283] Sur la querelle d'Homère, voir l'article de Geneviève Cammagre, « De l'avenir des Anciens. La polémique sur Homère entre Mme Dacier et Houdar de La Motte », *Littératures classiques*, n° 72, 2010, p. 145-156.
[284] Jean-Paul Sermain dans son article « *Less is more* » rappelle que l'exemple du *fiat lux* « vient de la Bible et est déjà utilisé par Longin, l'ancêtre de la longue tradition du sublime […] Les exemples donnés par les théoriciens modernes sont volontiers empruntés au théâtre et dégagent le caractère de dialogue de l'exemple biblique : le réel répond sans trouble à l'ordre hallucinant donné par Dieu, et le narrateur épouse le calme divin tandis que le lecteur frémit » : Jean-Paul Sermain, « *Less is more* », *art. cit*., p. 283.
[285] Genèse, 1, 3.

Huet déclare qu'il n'y a là aucun sublime dans ces paroles, Boileau affirme, dans sa *Réflexion X ou réfutation d'une dissertation de Monsieur Le Clerc contre Longin*, en se réclamant du texte du Pseudo-Longin, que l'on peut trouver du sublime dans des paroles pourvues d'une très grande simplicité : « cet extraordinaire & ce merveilleux qui se trouve souvent dans les paroles les plus simples, & dont la simplicité même fait quelquefois la sublimité »[286]. C'est pourquoi Boileau déclare : « tout ce [que Huet] y avance, ne vient que d'une équivoque sur le mot de sublime, qu'il confond avec le style sublime, & qu'il croit entièrement opposé au style simple »[287]. Ces débats soulèvent des enjeux stylistiques, mettent en avant des considérations sur le rapport entre le style et la « chose ». Comment, dès lors, pour un écrivain, pouvoir rendre ce sublime *de la chose* ? C'est ainsi qu'interviennent les enjeux de la querelle d'Homère autour de la traduction de l'*Iliade* par La Motte[288] puisqu'alors que La Motte, partisan des Modernes dans la Querelle des Anciens et des Modernes, admet avoir pris des libertés avec la traduction homérique, Madame Dacier s'oppose à La Motte sur la posture que doit adopter un écrivain. Diderot partage ainsi l'avis de Madame Dacier : il faut rendre les textes d'origine tels quels.

Dans les premières lignes de l'extrait de la *Lettre sur les sourds et muets*, Diderot confronte donc le texte source d'Homère, en grec, à sa propre traduction, puis à celle proposée par La Motte, mais surtout à celle du Pseudo-Longin, texte lui-même traduit du latin en français par Boileau en 1674. Nous citerons ici le passage en entier pour bien comprendre le cadre de pensée de Diderot, les enjeux des querelles littéraires, et surtout pour observer les problèmes que soulèvent les différentes traductions, que Diderot corrige, en bon helléniste :

[286] Nicolas Boileau, « Réflexion X ou Réfutation d'une dissertation de Monsieur le clerc contre Longin », dans *Œuvres de M. Boileau Despréaux. Avec des éclaircissemens historiques donnez par lui-même (et les remarques de Brossette)*, t. II, Genève, Fabri & Barrillot, 1716, p. 173. https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5663429w/f180.item
[287] *ibid*., p. 171.
[288] Homère, L'*Iliade, poëme avec un discours sur Homère, par Monsieur de La Motte, De l'Académie Françoise*, trad. Antoine Houdar de La Motte, Paris, G. Dupuis, 1714.

Une réflexion qui ne sera guère plus déplacée ici que la harangue de l'empereur du Mexique dans le chapitre « Des coches » de Montaigne, c'est qu'on avait une étrange vénération pour les Anciens, et une grande frayeur de Despréaux, lorsqu'on s'avisa de demander s'il fallait ou non entendre les deux vers suivants d'Homère comme Longin les a entendus, et comme Boileau et la Motte les ont traduits.

> Jupiter pater, sed tu libera a caligine filios Achivorum
> Ζεῦ πάτερ, ἀλλὰ σὺ ῥῦσαι ὑπ' ἠέρος υἷας Ἀχαιῶν,
> Fac serenitatem, daque oculis videre.
> ποίησον δ' αἴθρην, δὸς δ' ὀφαλμοῖσιν ἰδσθαι·
> Et in lucem perde nos, quando quidem tibi placuit ita.
> ἐν δὲ φάει καὶ ὄλεσσον, ἐπ ἑι νύ τοι εαδεν οὕτως
> Grand Dieu, chasse la nuit qui nous couvre les yeux,
> Et combats contre nous à la clarté des Cieux.
> BOIL.

Voilà, s'écrie Boileau avec le rhéteur Longin, les véritables sentiments d'un guerrier. Il ne demande pas la vie ; un héros n'était pas capable de cette bassesse : mais comme il ne voit point d'occasion de signaler son courage au milieu de l'obscurité, il se fâche de ne point combattre ; il demande donc en hâte que le jour paraisse pour faire au moins une fin digne de son grand cœur, quand il devrait avoir à combattre Jupiter même.

> Grand Dieu, rends-nous le jour et combats contre nous !
> LA MOTTE.

Eh ! Messieurs, répondrai-je à Longin et à Boileau, il ne s'agit point des sentiments que doit avoir un guerrier, ni du discours qu'il doit tenir dans la circonstance où se trouve Ajax ; Homère savait apparemment ces choses aussi bien que vous ; mais de traduire fidèlement deux vers d'Homère : et si par hasard il n'y avait rien dans ces vers de ce que vous y louez, que deviendraient vos éloges et vos réflexions ? Que faudrait-il penser de Longin, de La Motte et de Boileau, si par hasard ils avaient supposé des fanfaronnades impies, où il n'y a qu'une prière sublime et pathétique ? et c'est justement ce qui leur est arrivé. Qu'on lise et qu'on relise tant qu'on voudra les deux vers d'Homere, on n'y verra pas autre chose que, Père des dieux et des hommes, Ζεῦ πάτερ, chasse la nuit qui nous couvre des yeux, et puisque tu as résolu de nous perdre, perds-nous du moins à la clarté des cieux.

> *Faudra-t-il sans combats terminer sa carrière ?*
> *Grand Dieu, chassez la nuit qui nous couvre les yeux,*
> *Et que nous périssions à la clarté des cieux.*

Si cette traduction ne rend pas le pathétique des vers d'Homere, du moins on n'y trouve plus le contresens de celle de La Motte et de Boileau.

Il n'y a là aucun défi à Jupiter, on n'y voit qu'un héros prêt à mourir, si c'est la volonté de Jupiter, et qui ne lui demande d'autre grâce que celle de mourir en combattant Ζεῦ πάτερ ; *Jupiter ! Pater !* Est-ce ainsi que le philosophe Menipe s'adresse à Jupiter !

Aujourd'hui qu'on est à l'abri des hémistiches du redoutable Despréaux, et que l'esprit philosophique nous a appris à ne voir dans les choses que ce qui y est, et à ne louer que ce qui est véritablement beau ; j'en appelle à tous les savants et à tous les gens de goût, à M. de Voltaire, à M. de Fontenelle, etc... et je leur demande si Despréaux et la Motte n'ont pas défiguré l'Ajax d'Homere, et si Longin n'a pas trouvé qu'il n'en était que plus beau. Je sais quels hommes ce sont que Longin, Despréaux et la Motte : je reconnais tous ces auteurs pour mes maîtres, et ce n'est point eux que j'attaque ; c'est Homere que j'ose défendre.[289]

[289] Diderot, *Lettre sur les sourds et muets*, *op. cit.*, p. 174-176.

Le deuxième paragraphe de l'extrait est une exacte transcription de Diderot du texte du Pseudo-Longin dans le chapitre VII « De la sublimité dans les pensées » :

> Il ne demande pas la vie ; un héros n'était pas capable de cette bassesse : mais comme il ne voit point d'occasion de signaler son courage au milieu de l'obscurité, il se fâche de ne point combattre ; il demande donc en hâte que le jour paraisse pour faire au moins une fin digne de son grand cœur, quand il devrait avoir à combattre Jupiter même.[290]

Si Diderot s'oppose aux choix de traduction de ces derniers, il partage pourtant, au fond, la même conception du sublime que celle théorisée à l'origine par le Pseudo-Longin, et que reprend Boileau au XVII[e] siècle lorsqu'il réfute les arguments de Huet. Il admet l'idée, de la même manière que le Pseudo-Longin et Boileau, qu'il puisse exister un sublime *de la chose*, un sublime qui reflète une simplicité telle, qu'elle en exclut tout recours au style sublime et à l'*ornatus*. Le sublime *de la chose* se suffirait à lui-même. C'est ce que Diderot défend dans l'extrait puisque, pour lui, les paroles qu'Ajax prononce avant le combat devraient s'entendre ainsi, et être traduites de cette manière :

> chasse la nuit qui nous couvre des yeux, et puisque tu as résolu de nous perdre, perds-nous du moins à la clarté des cieux […] *Grand Dieu, chassez la nuit qui nous couvre les yeux, / Et que nous périssions à la clarté des cieux.*

À l'instar de la simplicité du *fiat lux* comme le conçoit le Pseudo-Longin, et, à sa suite, Boileau contre Huet, le personnage d'Ajax ici est sublime pour Diderot dans la mesure où ses paroles ne témoigneraient que d'une « prière sublime et pathétique ». Si cela permet de suggérer les ressorts pathétiques de l'épisode, le groupe substantival « prière sublime » rend compte d'un sublime clair, naturel et simple. Ces paroles, en ne constituant qu'une simple prière, ne comporteraient aucune visée persuasive, aucune demande, aucune intention délibérée de la part d'Ajax. Ce dernier ne formulerait pas cette prière dans l'intention de produire un effet sur Jupiter pour lui demander de « faire paraître le jour au plus tôt », pour affronter son destin en héros, mais dans le seul but de témoigner de lui-même, d'exprimer ses passions. C'est précisément le choix de ce terme de *prière* par Diderot lui-même, qui permet de concevoir un sublime dénué de toute intention persuasive et de revenir à la conception longinienne. La prière devient simple formulation de paroles, elle témoigne de la « fonction expressive du langage » pour reprendre les fonctions du langage de Jakobson[291]. De même, la conjonction *Que* a ici une

[290] Pseudo-Longin, *Traité du Sublime*, *op. cit*., p. 87.
[291] Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, [*Preliminaries to speech analysis*, Cambridge, M.I.T. Press, 1952], trad. Nicolas Ruwet, Paris, Éditions de Minuit, [1963] 2003.

fonction autotélique qui fait écho à « du moins ». Diderot exclut toute fonction injonctive de la prière. La prière permet de penser le caractère autotélique des mots. Les mots se suffisent à eux-mêmes et provoquent un effet, mais pas dans un but persuasif, pas dans une intention consciente de la part d'Ajax. Les paroles d'Ajax, en tant que *prière*, rendent compte de l'expression de ses propres passions et de son caractère. C'est ainsi que, dans un strict cadre théorique, Diderot partage la conception du sublime longinien puisque, rappelons-le, pour le Pseudo-Longin, les paroles sublimes d'un personnage, révèlent sa valeur morale, et surtout sa vertu : « j'ai déjà écrit ailleurs que cette Élévation d'esprit était une image de la grandeur d'âme »[292]. Diderot témoigne du lien inhérent entre le sublime des paroles et le sublime du caractère et des passions du héros Ajax. Le fait qu'Ajax ne témoigne que d'une prière adressée à Jupiter révèle sa grandeur d'âme. Il met en place, dans son discours, des paroles expressives : « On n'y voit qu'un héros prêt à mourir, si c'est la volonté de Jupiter, et qui ne lui demande d'autre grâce que celle de mourir en combattant ». Les paroles induisent nécessairement la peinture du caractère. Ajax serait un héros qui voit la mort en face et qui accepte sa condition. Il semble avoir bien conscience qu'il va mourir durant ce combat et il ne témoigne à Jupiter que de sa défaite avant même qu'elle n'ait eu lieu. Il rend hommage à la grandeur de Jupiter : « puisque tu as résolu de nous perdre ». Diderot rétablit le caractère proprement sublime et héroïque du personnage d'Ajax en ne le présentant pas comme un personnage empressé et belliqueux. Ajax serait dans une attitude de prosternation, de déférence devant la grandeur de Jupiter. Il exprime seulement son humilité. Il s'exprime, non pour persuader ni faire une demande à Jupiter, mais bien pour témoigner de son recueillement, de sa grandeur morale. Les vers ainsi traduits rendent compte, pour Diderot, de l'authenticité du personnage d'Ajax, un « héros prêt à mourir, si c'est la volonté de Jupiter », un héros qui accepte son sort, et non plus un guerrier orgueilleux, un *fanfaron impie* de la traduction de Longin, Boileau et La Motte. En revanche, la dimension de la prière dans l'extrait se révèle très importante puisque, selon Sophie Hache, la prière participe du sublime religieux, certes, mais elle doit se rattacher, plus encore, au groupe prépositionnel que convoque Diderot lui-même dans son texte : « à la clarté des cieux ». Sophie Hache relève que, dans certains textes classiques, comme par exemple dans *Le Véritable saint Genest* de Jean de Rotrou[293], l'expression « clarté des cieux » s'inscrit dans le discours des martyrs religieux. « mourir à la clarté des cieux », c'est « voir la mort en face ». Sophie Hache note que l'on retrouve de manière sous-jacente le problème de la grâce divine et de la

[292] Pseudo-Longin, *Traité du Sublime*, *op. cit*., p. 84.
[293] Jean de Rotrou, *Le Véritable saint Genest (1647)*, dans *Œuvres complètes*, éd. dirigée par Georges Forestier, Paris, Société des textes français modernes, 2001.

prédestination, et cela porte bien évidemment à confusion dans un texte d'un philosophe tel que Diderot[294].

Diderot cristallise bien toutes les ambigüités du concept et illustre les risques de l'effet sublime. Il retourne la conception du sublime longinien contre le Pseudo-Longin et Boileau eux-mêmes puisqu'il démontre comment, ici, ces derniers ont voulu *sublimer* Ajax, ce qui les a menés à *défigurer* son caractère. Visiblement, dans leur traduction, ils ne rendent pas compte de la simple expression des passions du héros homérique. Lorsque, dans le troisième paragraphe, Diderot recopie le texte du Pseudo-Longin traduit par Boileau, il laisse la parole au *rhéteur* et au poète : « Voilà, s'écrie Boileau avec le rhéteur Longin, les véritables sentiments d'un guerrier […] comme il ne voit point d'occasion de signaler son courage au milieu de l'obscurité, il se fâche de ne point combattre ». Cette interprétation infléchit la traduction qu'ils proposent des deux vers : « Grand Dieu, chasse la nuit qui nous couvre les yeux, / Et combats contre nous à la clarté des Cieux ». À travers l'emploi des verbes injonctifs « chasse » et « combats », l'attitude de bravade fait d'Ajax un personnage séditieux, usant de ses talents de persuasion pour arriver plus rapidement au moment du combat. Cette provocation viserait à soulever et exciter les passions de Jupiter pour le mener à accélérer le temps. Pour Diderot, en traduisant le texte d'Homère ainsi, le Pseudo-Longin et Boileau ont déformé le caractère d'Ajax en interprétant les paroles de ce dernier, non plus comme une « prière sublime » mais comme un *défi* lancé à Jupiter, porté par un héros impatient. Alors que Diderot considère que les mots de la prière sont le reflet des passions sublimes et du caractère d'Ajax, il estime que cette intention persuasive qui guiderait le héros, tel que le supposent le Pseudo-Longin et Boileau, vient ternir son caractère. Pour Diderot : « Il n'y a là aucun défi à Jupiter ». L'emploi de paroles non plus expressives mais bien persuasives, voire vindicatives, esquisse un Ajax en véritable guerrier, interprétation qui se voit soutenue par les précisions qu'en fait le Pseudo-Longin dans son propre texte : « [Ajax] se fâche de ne point combattre ». La dimension des passions est au cœur du sublime, comme en témoigne cette phrase : « il ne s'agit point des sentiments que doit avoir un guerrier ». Pour le Pseudo-Longin, Boileau et La Motte, les paroles d'Ajax ainsi traduites relèveraient le caractère héroïque du personnage puisqu'en le présentant ainsi, ils y voient un guerrier en proie à ses passions négatives : « il demande donc en hâte que le jour paraisse pour faire au moins une fin digne de son grand cœur, quand il devrait avoir à combattre Jupiter ». Diderot reprend certes la conception longinienne et souligne la dimension des

[294] Je tiens à remercier Madame Sophie Hache pour les précisions qu'elle m'a apportées sur l'analogie entre la figure des martyrs et l'expression « mourir à la clarté des cieux » dans le texte de Diderot, précisions apportées lors de son séminaire sur le sublime, le 16 Novembre 2021, à l'université de Lille III.

passions qui participe du caractère vertueux d'Ajax, mais il s'oppose à la traduction du Pseudo-Longin qui propose un héros trop exalté, formulant des « fanfaronnades impies ». L'emploi du terme *défigurer* participe des reproches que Diderot formule sur la traduction des deux écrivains. Il estime que Boileau a finalement usé des beautés de l'art oratoire et a défiguré le portrait d'Ajax, là où, comme on le constate au fil des siècles dans le cadre des querelles de l'éloquence, beaucoup estiment qu'il faut se méfier de ces beautés, qui séduisent tout autant qu'elles déforment le sens premier des mots, que ce soit dans le domaine de l'éloquence sacrée ou en philosophie. De plus, on sait que Diderot fait de nombreux développements artistiques et le terme *défigurer*, que l'on retrouvera dans une troisième partie de son œuvre, rend compte du caractère d'Ajax, de son image, de son portrait, de ses traits. Il existe de nombreuses considérations dans l'œuvre de Diderot, dans sa critique d'art par exemple, mais aussi dans ses contes sur l'attention accordée aux traits d'un visage. Dans les *Deux Amis de Bourbonne*, texte dans lequel se trouve un extrait qui a tous les airs d'un art poétique, Diderot développe des considérations théoriques sur le genre du conte en convoquant l'exemple d'une « verrue » sur le visage, dont le *défaut* construit une plus grande illusion de la vérité[295].

Ici, le Pseudo-Longin et Boileau n'ont, précisément, pas rendu le sublime *de la chose*. Cette interprétation prend tout son sens dans le cadre du domaine de l'éloquence puisque Diderot emploie bien le terme de *fanfaronnade*, qui figure un contre-exemple du « discours élevé » :

> Fanfaron, s. m. celui qui affecte une bravoure qu'il n'a point […] on l'applique à celui […] qui se vante d'une vertu, quelque qu'elle soit, au-delà de la bienséance […] La *fanfaronade* est aussi dans le ton. Il y a tel discours héroïque, qu'un mot ajoûté ou changé, feroit dégénérer en *fanfaronade* ; & réciproquement, il y a tel propos *fanfaron*, qu'une pareille correction rendroit héroïque. Il y a plus, le même discours dans la bouche de deux hommes différens, est un discours élevé, ou une *fanfaronade*.[296]

Ainsi, Diderot dévoile tous les risques de l'effet sublime en retournant précisément la conception du sublime longinien, reprise par Boileau au XVII^e^ siècle, contre les deux écrivains, le « rhéteur Longin » et le poète Despréaux eux-mêmes. Il prouve comment, à cause d'une petite erreur de traduction, mais surtout à cause de la tentation à laquelle ils ont succombé de vouloir produire un effet sublime, ils ont déformé le caractère sublime d'Ajax. Tout en

[295] « Un peintre exécute sur la toile une tête […] j'en cherche le modèle dans la nature, et ne l'y trouve pas ; en comparaison, tout y est faible, petit et mesquin. C'est une tête légère, une verrue à l'une de ses tempes, une coupure imperceptible à la lèvre inférieure, et, d'idéale qu'elle était, à l'instant la tête devient un portrait ; une marque de petite vérole au coin de l'œil ou à côté du nez, et ce visage de femme n'est plus celui de Vénus ; c'est le portrait de quelqu'une de mes voisines. Je dirai donc à nos conteurs historiques : Vos figures sont belles, si vous voulez ; mais il y manque la verrue à la tempe » : Diderot, *Les deux amis de Bourbonne*, DPV, t. XII, p. 455-456.
[296] Diderot, article « Fanfaron », *Encyclopédie*, t. VI, p. 401.

partageant la conception longinienne d'un sublime *de la chose* qui soit transparent, clair et vertueux, il soulève tous les risques de l'effet sublime auxquels se sont vus confrontés les deux auteurs. Ils se sont pris à leur propre jeu : celui de provoquer un effet sublime, ce qui leur a valu de *défigurer* le caractère d'Ajax. C'est bien toute l'ambiguïté du sublime que Diderot a voulu souligner en s'attardant sur ce passage homérique. Le Pseudo-Longin et Boileau, en s'abandonnant quelque peu à une certaine éloquence, se retournent contre leur propre conception de l'expression du sublime *de la chose*. L'écueil est bien que le Pseudo-Longin et Boileau se sont eux-mêmes laissés *tenter* par l'effet sublime. Poussés par leur verve et leur *esprit poétique*, les deux écrivains sont pris au piège de leur propre éloquence et s'abandonnent à la tentation de produire un effet sublime, ce qui a pour conséquence de changer le caractère d'Ajax : « je leur demande si Despréaux et la Motte n'ont pas défiguré l'Ajax d'Homere, et si Longin n'a pas trouvé qu'il n'en était que plus beau ». Diderot soulève les risques de l'effet sublime dans le domaine de l'éloquence. Il existe bien, dans cet extrait, une isotopie de la rhétorique et de la persuasion. Si l'on reprend toutes les occurrences, il est à noter la référence à la « harangue de l'empereur du Mexique », c'est-à-dire à un véritable discours oratoire qui vise à provoquer un effet sublime sur le public et qui prend ici une dimension politique. Il est à noter aussi l'emploi du terme de *rhéteur* choisi par Diderot pour caractériser le Pseudo-Longin. De même, l'*esprit poétique* dont il est ici question participe d'une éloquence, puisqu'il s'agit, de sublimer, ou même de provoquer un effet sublime sur le lecteur : « si cette traduction ne rend pas le pathétique des vers d'Homère, du moins on n'y trouve plus le contresens ». Diderot témoigne des risques de l'effet sublime tout autant que des risques du recours au style sublime auxquels ont finalement succombé le Pseudo-Longin et Boileau. Sans pour autant les en condamner, puisqu'il déclare : « je les respecte comme mes maîtres », il montre comment leur erreur provient du fait que le risque est inhérent au sublime. L'effet sublime est, dans tous les cas, périlleux, même pour des auteurs reconnus pour leur talent.

Dans la mesure où Diderot, tout en défendant l' « esprit philosophique » contre l'esprit poétique, –*esprit poétique* inscrit dans l'extrait grâce à la synecdoque suivante : « les hémistiches du redoutable Despréaux » –, estime qu'il faut rétablir un principe d'exactitude, il exerce dès lors, dans son écriture même, son talent de philosophe. Dans le cadre de ce travail de traduction, il souhaite rendre le sublime de la *prière* d'Ajax et revendique son statut de philosophe, ou de philologue, en mettant en pratique ses facultés de démonstration. La tâche du philosophe est ici de témoigner, d'exprimer le sublime de la chose sans se laisser séduire par les possibilités d'orner le discours, et tomber dans le piège de déformer le sens d'un texte. De

plus, il rejette toute intention d'avoir recours à l'effet sublime dans un cadre uniquement persuasif. Pour lui, le philosophe doit avant tout faire concorder exactement la pensée et l'expression, pour restituer précisément l'expression sublime d'Ajax dans l'épisode de l'*Iliade.* Il rétablit les qualités morales du héros ainsi que son authenticité. Il devient lui-même un véritable traducteur, et explique que le philosophe, dans sa tâche de traduction est celui qui redonne de la transparence au discours. Pour se prémunir de la tentation d'être dans l'excès, il substitue l'esprit philosophique à l'esprit poétique, incarné par Boileau, ou rhétorique, incarné par le Pseudo-Longin. Il revendique le recours à l'esprit philosophique pour conserver l'idée d'un sublime simple naturel, à l'exemple du *fiat lux*. Tout Philosophe doit se donner comme objectif de rendre le sublime *de la chose*, de traduire de manière rigoureuse les passions d'un personnage et son véritable caractère. Diderot, de la même manière qu'il analyse l'effet du sublime des paroles et du caractère d'Ajax, définit donc un sublime du philosophe, ici, contre celui du poète et du rhéteur. Il ne souhaite en aucun cas s'ancrer dans la polémique simplement pour *polémiquer.* Il respecte l'interprétation contraire à la sienne, ne veut pas entrer dans un débat *ad personam*, mais souhaite simplement rétablir la justesse d'une traduction. C'est d'ailleurs pour cela qu'il précise que le Pseudo-Longin et Nicolas Boileau n'ont fait qu'une erreur. Il s'agit de pouvoir lire et rendre clairement la pensée d'un personnage. C'est pourquoi il déclare, dans la *Lettre sur les sourds et muets*, que la tâche du philosophe est de traduire le plus fidèlement possible l'expression des passions des personnages, de rendre la parfaite correspondance entre la pensée et l'expression, comme il le dit dans ces lignes :

> Je peux vous assurer, Monsieur, qu'une pareille traduction ferait beaucoup d'honneur, quand elle ne serait guère meilleure que la plupart de celles qu'on nous a données depuis quelque temps. Il ne s'agirait pas seulement ici d'avoir bien saisi le sens et la pensée ; il faudrait encore que l'ordre des signes de la traduction correspondît fidèlement à l'ordre des gestes de l'original. Cet essai demanderait un philosophe qui sût interroger son auteur, entendre sa réponse et la rendre avec exactitude : mais la philosophie ne s'acquiert pas en un jour.[297]

En rétablissant mot pour mot la pensée d'Ajax, les convictions de Diderot sur la traduction de cet épisode de l'*Iliade* s'observent de manière explicite. Il estime qu'il faut avoir recours à une certaine clarté, grâce à la proposition : « l'esprit philosophique nous a appris à ne voir dans les choses que ce qui y est, et à ne louer que ce qui est véritablement beau », ou encore grâce à la formule « on n'y verra pas autre chose que ». Les négations restrictives, construites par le biais de la structure « ne […] que », permettent de définir l'esprit philosophique. Ces formules de restriction illustrent le fait qu'il souhaite rendre les choses de la manière la plus fidèle qu'il soit.

[297] Diderot, *Lettre sur les sourds et muets*, *op. cit.*, p. 142.

Il s'agit pour lui seulement de transmettre et de témoigner du sublime *de la chose*, et de se garder de porter une attention trop importante au sublime des mots, ce qui participe d'une autre dichotomie, celle du philosophe et de l'enthousiaste. Dans « La Promenade Vernet », il dit bien que l'esprit philosophique se caractérise par une « écriture resserrée », et se définit par rapport à « l'enthousiaste » :

> L'esprit philosophique veut des comparaisons plus resserrées, plus strictes, plus rigoureuses […] L'esprit philosophique amène le style sentencieux et sec. Les expressions abstraites qui renferment un grand nombre de phénomènes se multiplient et prennent la place des expressions figurées. Les maximes de Seneque et de Tacite succédèrent partout aux descriptions animées, aux tableaux de Tite Live et de Cicéron […] Le philosophe raisonne. L'enthousiaste sent. Le philosophe est sobre. L'enthousiaste est ivre.[298]

L'interprétation que donne Diderot de l'épisode d'Ajax dans le deuxième paragraphe de l'extrait de la *Lettre sur les sourds et muets*, se fait sous forme de discours indirect libre. De plus, il semble qu'il ait bien recopié, dans le troisième paragraphe, le texte du *Traité du sublime* du Pseudo-Longin que l'on retrouve dans le chapitre VII « De la sublimité dans les pensées » traduit par Boileau[299]. Par la forme même de son écriture, on découvre combien il souhaite exercer l'esprit philosophique puisqu'il met tout en œuvre pour remettre chaque élément à sa juste place. L'insistance dans l'écriture sert l'entreprise philosophique. Par la technique d'écriture qu'il emploie, il rétablit les paroles, ainsi que la pensée d'Ajax. Ses convictions à propos de cet épisode se lisent et se comprennent par la répétition qu'il fait à deux reprises des vers d'Homère : « on n'y verra pas autre chose que, père des dieux et des hommes, *Zeus* […] *Jupiter ! Pater !* ». Il souligne les termes et prouve qu'il souhaite être dans l'exactitude de la traduction. De plus, il paraphrase l'exemple en plusieurs langues. Il s'obstine, il répète dans toutes les langues, en grec, en latin, en français et ajoute : « qu'on lise et qu'on relise tant qu'on voudra ». Il démontre tout autant qu'il met en pratique la tâche du philosophe, qui n'est pas de recourir au sublime des mots, mais bien de laisser émerger le *vrai* sublime, qui existe indépendamment de la part formelle du discours.

Les répétitions que l'on observe dans l'extrait, que Diderot met en place en citant les textes, laissent entendre plusieurs voix. Il rétablit dans son propre texte une situation de dialogue entre le Pseudo-Longin, Boileau et lui-même, en réintégrant le verbe introducteur « s'écrie », et le pronom personnel « je » : « Eh ! Messieurs, répondrai-je à Longin et Boileau ». Il s'adresse directement à eux puisqu'il déclare : « si par hasard il n'y avait rien dans ces vers

[298] Diderot, *Salon de 1767*, *op. cit*., p. 215.
[299] Pseudo-Longin, *Traité du Sublime*, *op. cit.*, p. 84.

de ce que vous louez ». Il retrace les enjeux du débat grâce à la polyphonie. Cela lui permet dans un même temps de confronter les interprétations possibles et les traductions qui ont été faites de l'épisode d'Ajax. Il s'agit bien de rendre le sublime des choses pour ce qu'elles sont, bien plus que de les sublimer grâce à l'usage d'un sublime des mots, ce à quoi se sont risqués le Pseudo-Longin et Boileau, mais aussi La Motte. Au contraire, Diderot tend à l'exactitude puisque tout le deuxième paragraphe est une transcription exacte du texte du Pseudo-Longin. De manière générale, dans l'ensemble de la *Lettre sur les sourds et muets* tout autant que dans l'ensemble de ses œuvres, il revendique la transparence de son discours grâce à un emploi récurrent du pronom personnel « je », qui témoigne bien de sa propre énonciation, comme dans l'exemple suivant : « le terme de jeu qui est propre au théâtre, et que je viens d'employer ici, parce qu'il rend bien mon idée, me rappelle … »[300]. Il inscrit toujours sa présence dans le texte et le lecteur peut suivre les étapes de ses démonstrations.

L'isotopie du jour et de la nuit dans cet extrait devient une fois encore significative d'une forme de transparence, de clarté dans la traduction de la part du philosophe. Là où Boileau dans son *Art Poétique* déclare « *Ce que l'on conçoit bien s'énonce clairement, / Et les mots pour le dire arrivent aisément* »[301], Diderot remet en cause le caractère parfois trop poétique de certains auteurs, qui conduit à omettre de rendre la vérité du personnage. Le philosophe est celui qui doit traduire fidèlement, et non pas de manière *opaque*, là où Boileau et le Pseudo-Longin ont été trop *poètes* et éloquents puisqu'en un sens, ils ont enrichi l'interprétation de l'épisode. C'est que leur interprétation, telle que Diderot la paraphrase, ne ferait d'Ajax qu'un personnage « impie », qui souhaite combattre au plus vite, et qui se définirait par un certain orgueil. Diderot s'insurge contre les artifices poétiques du sublime chez Boileau, en retournant précisément Boileau contre ses propres convictions et ses propres principes. Les « hémistiches du redoutable Despréaux » soulignent l'importance de l'effet en poésie, « hémistiches » qui aboutissent parfois à une traduction inexacte.

Ainsi, il s'agit de comprendre comment Diderot illustre toutes les ambigüités de la notion de sublime. La première ambigüité concerne le fait qu'il puisse exister un sublime *de la chose*, simple et véritable. La deuxième ambigüité concerne la difficulté de transcrire ce sublime : comment l'exprimer ? Comment ne pas verser dans une interprétation qui soit erronée ? Se trouve donc une tension inhérente à la notion même de sublime dont Diderot a bien

[300] Diderot, *Lettre sur les sourds et muets*, *op. cit.*, p. 148.
[301] Boileau, *Art poétique*, dans *Œuvres Complètes*, introduction par Antoine Adam, textes établis et annotés par Françoise Escal, Paris, Gallimard, 1966, p. 160.

conscience. Il existe d'un côté un sublime clair, naturel, simple, un sublime qui témoigne de lui-même, et qui est de l'ordre d'une essence, ou d'une révélation, du *fiat lux*. D'un autre côté, il existe un sublime qui se définit par l'*ornatus* d'un discours. Il déforme ainsi la *chose*. De plus, d'un point de vue surplombant, l'effet sublime interroge les intentions de ceux qui le mettent en pratique. L'extrait est central puisqu'il souligne les enjeux de la querelle d'Huet ou de celle d'Homère. Diderot fait appel à de nombreuses références implicites et explicites sur le sujet, pour pouvoir cristalliser les problèmes inhérents à son usage dans le domaine littéraire et philosophique. S'il s'ancre dans la conception longinienne d'un sublime transparent, clair et moral, il justifie dans le même temps l'hypothèse selon laquelle les deux hommes se sont abandonnés à la tentation de créer un effet. Il avertit sur le risque de vouloir *sublimer* et provoquer un effet sur le lecteur. Au cœur de ces deux traductions, c'est donc la fonction du langage qui diffère : d'un côté, le sublime comme expression naturelle et sincère, « prière sublime et pathétique » ; de l'autre, le sublime témoignant du caractère persuasif visant à créer un effet par les « fanfaronnades impies ».

### 1.2.– Convenance ciceronienne et enjeux stylistiques

Il s'agira dès lors, dans le cadre de ce travail, de proposer l'hypothèse selon laquelle, pour Diderot, lorsque le style sublime et l'idée sublime concordent, alors il n'existe aucune duplicité de la part de celui qui a recours à un effet sublime. Ceux qui ont recours à l'effet sublime, portés par une certaine convenance, deviennent des exemples de l'« esprit philosophique », là où il semble que les fanatiques sont davantage caractérisés par une certaine duplicité. C'est ainsi que l'on admettra dans ce travail l'idée selon laquelle l'effet sublime du philosophe pour Diderot doit respecter, dans une première partie de son œuvre, les principes de convenance cicéronienne, qui permettent de souligner la dimension expressive des personnages sur scène. L'on sait que Diderot possède une parfaite connaissance des textes de l'Antiquité, et qu'il porte un intérêt aux divers genres d'écriture.

Au principal problème que signalait Diderot dans l'article « Éclectisme », à savoir celui de pouvoir différencier l'effet sublime des fanatiques religieux, celui des convulsionnaires par exemple, et l'effet sublime des philosophes, il propose désormais d'alléguer les principes de convenance cicéronienne, que ce soit la convenance entre les gestes et les passions pour un

personnage ou pour un acteur sur une scène de théâtre, ou que ce soit la convenance entre le mot et la chose pour un écrivain ou un philosophe. Il se replace nettement dans cette tradition, tradition qui était déjà au centre du débat au XVII^e siècle entre Boileau et Huet, comme l'atteste Sophie Hache :

> Le débat qui met aux prises Boileau avec Huet, l'évêque d'Avranches, au sujet du caractère sublime ou non du *Fiat lux*, se situe dans le cadre de ce « crépuscule de l'enthousiasme » car il met en jeu précisément le rapport du mot à la chose dans l'ordre du sublime […] Pour approfondir cette opposition entre l'expression et la chose, Huet identifie quatre sortes de sublime : celui des termes, de l'expression et des pensées, qui sont tous trois « de la juridiction de l'orateur », et enfin le sublime des choses.[302]

S'il convient de rappeler qu'au milieu du XVIII^e siècle s'impose un grand retour à l'Antique, le phénomène s'observe également dans le domaine rhétorique, comme en témoigne Marc André Bernier dans *Libertinage et figures du savoir* lorsqu'il cite la phrase de Cicéron : « l'éloquence […] est une »[303], c'est-à-dire lorsque l'éloquence admet une concordance entre le style et l'idée. Cette tension vers l'unité participant du grand retour à l'Antique, que ce soit en art comme en rhétorique, explique les frontières poreuses qui existent au XVIII^e siècle entre les termes d'*expression*, de *sublime* et d*'éloquence*, frontières qui s'abolissent parfois pour faire de ces notions de véritables synonymes. Attestant du dialogue entre l'Antiquité et le XVIII^e siècle, le recours au principe de convenance cicéronienne est au cœur des enjeux rhétoriques que soulève la notion de sublime à l'époque des Lumières. D'Alembert, dans l'article « Élocution » de l'*Encyclopédie*, explique :

> On peut donc dire qu'*éloquent & sublime* sont proprement la même chose ; mais on a réservé le mot de *sublime* pour désigner particulierement l'éloquence qui présente à l'auditeur de grands objets […] L'éloquence ne consiste donc point, comme tant d'auteurs l'ont dit après les anciens, à dire les choses grandes d'un style sublime, mais d'un style simple ; car il n'y a point proprement de style sublime, c'est la chose qui doit l'être ; & comment le style pourroit-il être sublime sans elle, ou plus qu'elle.[304]

[302] Sophie Hache, *La Langue du ciel*, *op. cit.*, p. 232-233.
[303] Marc André Bernier témoigne de l'idée selon laquelle l'union entre l'art de bien parler (*ars bene dicendi*) et l'art de bien penser ressortit au dialogue entre l'Antiquité et le XVIII^e siècle : « Ce n'est pas tant la description technique des figures qui [importe à Cicéron], qu'une conception générale de l'élocution qui se refuse à toute distinction de principe entre le « fond » du discours et les « mots ». « L'éloquence, en effet, est une » : elle est à la fois art de bien dire et art de bien penser, et c'est à ce titre qu'elle élève le discours à une puissance ou, si l'on préfère, à une *vis dicendi* indissociable d'une alliance entre l'élocution et l'ensemble des savoirs qui l'informent. Une telle conception de l'*ars dicendi* renferme, de ce fait, une critique de la philosophie » : Marc André Bernier, *Libertinage et figures du savoir Rhétorique et roman libertin dans la France des Lumières (1734-1751)*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 80.
[304] D'Alembert, article « Élocution », *Encyclopédie*, t. V, p. 521.

« il n'y a point proprement de style sublime, c'est la chose qui doit l'être » : En admettant l'hypothèse selon laquelle il n'existe pas à proprement parler de *style sublime*, D'Alembert abolit toute distinction entre le fond et la forme du discours et rend compte du principe de convenance cicéronienne. Bien que la définition la plus généralement admise de la *convenance*, *convenientia*, soit celle d'« adaptation de l'orateur aux circonstances et à son auditoire »[305], il existe d'autres acceptions du terme comme l'indique André Desmouliez dans son ouvrage *Cicéron et son goût* :

> Dans le livre III lorsque Crassus annonce le plan de son exposé sur les deux parties de l'éloquence qui lui sont réservées – *elocutio* et *actio* - il dit : « Donc, les données qu'Antoine a exposées, l'orateur doit les mettre en œuvre par l'action et son élocution. En quoi consiste le meilleur genre d'élocution […] sinon … dans l'adaptation du style et son appropriation au sujet, quel qu'il soit ? »[306]

La convenance cicéronienne désigne donc aussi la parfaite adéquation, transparence, correspondance, entre le style et la *chose*. Elle participe de l'art de l'éloquence cicéronienne en général puisque, pour Cicéron, l'orateur idéal doit être *un*, il doit être en même temps philosophe, homme vertueux, homme politique, et sensible au Beau[307]. Cela n'est pas sans rappeler la tradition longinienne qui conçoit un dépassement du style sublime comme simple virtuosité technique et stylistique de l'orateur. Pour le Pseudo-Longin, le sublime ne peut advenir que si l'orateur possède avant tout un *ethos*, des qualités innées, qui sont associées à une maîtrise de la technique. Le style devient mimétique des idées sublimes de l'orateur ainsi que de sa valeur morale, résultant d'un processus qui procède d'une harmonie déjà préexistante chez l'orateur. D'Alembert reprend dans son article le principe de convenance cicéronienne puisqu'il va jusqu'à éluder l'existence de la part formelle du discours sublime.

De fait, dans la *Lettre sur les sourds et muets*, Diderot témoigne de cette convenance cicéronienne entre le style et l'idée puisqu'il développe des considérations sur le discours et sur le style, qui lui permettent de toujours se situer dans une perspective théorique, ce qui soutient sa posture de philosophe. Il soulève tout d'abord des enjeux théoriques et linguistiques sur la langue et le discours puisqu'il reprend la distinction établie par Batteux et Condillac entre

---

[305] André Desmouliez, *Cicéron et son goût : essai sur une définition d'une esthétique romaine à la fin de la République*, Bruxelles, Latomus, 1976, p. 269.
[306] *ibid*., p. 270-271.
[307] « Dans une époque de dissociation, [Cicéron] est l'homme des synthèses : synthèse philosophique, au nom du scepticisme académique, synthèse politique, au nom du *consensus bonorum*, synthèse esthétique, au nom de la variété […] Dans l'*Orator*, où il a réussi à ramener cette diversité à une unité, il affirme avec plus de vigueur encore l'unité » : Marc Fumaroli, *L'âge de l'éloquence*, *op. cit.*, p. 55.

l'ordre naturel de la langue et l'ordre d'institution[308]. La pensée de Condillac, philosophe sensualiste et grammairien a été analysée par Derrida dans *L'Archéologie du frivole*[309]. Diderot estime que les philosophes doivent s'appliquer avant tout à étudier les substantifs car ils pensent l'essence des choses. Pour confirmer cela, il propose une expérience. Il s'agirait de poser une question à un « muet de convention »[310] afin d'examiner sa réponse qui sera constituée essentiellement de gestes pour pouvoir déterminer un ordre naturel du langage. La personne muette serait totalement détachée de l'ordre d'institution, non influencée par des phénomènes extérieurs. Diderot soulève pourtant les limites de cette expérience puisque les gestes ne seraient que la transposition d'un discours verbal personnel. Après avoir distingué la pantomime (« rendre une action ») des gestes (« rendre un discours par gestes »), et témoigné du fait que les gestes ne sont que la transposition d'un discours verbal et non pas d'un ordre naturel, il interroge les problèmes de style. Si les gestes sont équivalents au discours, alors il faut prendre en compte le style de chacun et puisque le style est propre à chaque individu, le muet ne révèlera pas l'ordre naturel du langage, mais bien son ordre à lui, son style personnel :

> comme le style qu'on a est toujours celui qu'on juge le meilleur […] tous nos muets de convention seraient obligés, quand on leur restituerait l'usage de la parole, de justifier non seulement leur expression, mais encore la préférence qu'ils auraient donnée dans l'ordre de leurs à gestes, à telle ou telle idée.[311]

Ou encore,

> plus une phrase renfermera d'idées et plus il y aura d'arrangements possibles de gestes ou d'autres signes : plus il y aura de danger de tomber dans des contresens, dans des amphibologies, et dans les autres vices de construction. Je ne sais si l'on peut juger sainement des sentiments et des mœurs d'un homme par ses écrits ; mais je crois qu'on ne risquerait pas à se tromper sur la justesse de son esprit, si l'on en jugeait par son style ou plutôt par sa construction.[312]

« [Juger] la justesse de [l']esprit [d'un homme] […] par son style ou plutôt par sa construction » : C'est ici que la distinction entre le style et l'idée, la pensée et l'expression va prendre tout son sens puisque Diderot présuppose que le style de chaque personne doit permettre d'accéder à sa pensée. Le style devient ici mimétique de l'idée. « Le style est

---

[308] Batteux et Condillac ont distingué deux types de construction de la langue : l'ordre naturel et l'ordre d'institution. L'ordre naturel est le suivant : les premiers hommes auraient d'abord nommé les êtres sensibles, puis les qualités des objets, et enfin les objets eux-mêmes. L'ordre d'institution est celui que les hommes ont créé après les premiers temps de la langue. Avec l'évolution du langage et des sociétés, les hommes ont remanié l'ordre de la langue par rapport aux conditions extérieures. Pour Batteux, le langage devient davantage pratique, focalisé sur les besoins.
[309] Jacques Derrida, *L'Archéologie du frivole*, Paris, Galilée, [1973] 1990.
[310] Diderot, *Lettre sur les sourds et muets*, *op. cit.*, p. 138.
[311] *ibid*., p. 139.
[312] *ibid*., p. 150.

l'homme même » dit Buffon, en 1753[313]. La transparence d'un discours est-elle gage d'authenticité morale ? Si la forme du discours est concordante avec la pensée, cela témoigne-t-il nécessairement du fait que la personne soit vertueuse ? Devons-nous toujours faire correspondre la pensée et l'expression à l'exemple des vers de Boileau que reprendra l'abbé Mallet dans l'article « Expression » de l'*Encyclopédie* : « *Selon que notre idée est plus ou moins obscure, / L'expression la suit ou moins nette ou plus pure ; / Ce que l'on conçoit bien s'énonce clairement, / Et les mots pour le dire arrivent aisément* »[314] ? Dans la *Lettre sur les sourds et muets*, l'expression d'un personnage permet d'avoir accès à sa pensée et donc à la dimension morale de ce dernier. L'expression du personnage, si elle respecte les principes de convenance, serait gage d'authenticité. Lorsque la pensée et la dimension formelle correspondent, lorsque le caractère et les gestes des personnages rendent bien, de manière fidèle, leur pensée, alors les personnages sont transparents et vertueux. Leur expression est sincère, authentique. Ils témoignent d'eux-mêmes et rendent compte de leur valeur morale, là où, dans les dernières œuvres de Diderot, qui constituera une troisième partie de notre travail, nous verrons comment, à partir de l'étude du style coupé de Sénèque[315] dans l'*Essai sur les règnes de Claude et de Néron*, Diderot déclare que le style et l'idée, les mots et les choses, la pensée et l'expression sont deux entités autonomes, qui peuvent tout autant concorder que s'opposer : « Le style de Sénèque est coupé, mais ses idées sont liées »[316], « On est souvent pur et plat, sublime et barbare »[317]. À l'instar de la forme fragmentée de l'*Essai sur les règnes de Claude et de Néron*, la distinction entre idée et style pourra être preuve de véhémence et de vertu et signifiera un retour à l'action oratoire, dans la dernière partie de son œuvre.

La convenance cicéronienne devient un des critères distinctifs pour discerner ce que Diderot conçoit comme effet sublime du philosophe, dans une première partie de ses textes. Cela lui permet de se garder d'une forme de fanatisme et de sa propre tentation de l'éloquence, dont le personnage du neveu de Rameau deviendra finalement un parfait contre-exemple puisqu'il s'illustre par une duplicité dans son caractère, et une équivocité dans ses paroles. Les

---

[313] Buffon, *Discours sur le style prononcé à l'Académie française le jour de sa réception*, *op. cit.*, p. 24. https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k937176g/f30.double

[314] Ces vers de l'*Art Poétique* de Boileau sont repris dans l'article « Expression » de Mallet, *Encyclopédie*, t. VI, p. 315.
Au XVII[e] siècle, pour la Grammaire de Port-Royal mais aussi pour le Père Lamy, il existe un rapport unissant la langue à la pensée.

[315] Dans l'*Essai sur les règnes de Claude et de Néron*, le style coupé de Sénèque, s'opposant à l'unité et l'harmonie du style périodique de Cicéron, permet à Diderot de souligner les enjeux du sublime. Diderot associe le style coupé au style *deinos*, ancêtre du sublime burkien.

[316] Diderot, *Essai sur les règnes de Claude et de Néron*, *op. cit.*, p. 335.

[317] *ibid.*, p. 301.

tensions entre l'éloquence et la philosophie ne cessent de se mettre en œuvre au fil de ses œuvres, mais dans la *Lettre sur les sourds et muets*, il fait tout pour s'en défendre. L'extrait a donné lieu à une querelle avec le père Berthier qui a soutenu l'opinion contraire. Cette querelle, Diderot y reviendra dans les *Observations sur l'extrait que le journaliste de Trévoux a fait de la « Lettre sur les sourds et muets »*[318] et dans un passage de la *Réfutation d'Helvétius*, où Diderot se gardera de toute convenance et emploiera un ton des plus vindicatifs : « Vous savez par cœur, je n'en doute pas, tous les noms des chefs de la Grèce ? Comment appelez-vous celui-là ? Est-ce Achille, Agamemnon, Patrocle, Diomede ; Ajax ? Certainement, ce ne peut être ce dernier »[319], nous y reviendrons.

### 1.3. – CONVENANCE CICERONIENNE ET DRAMATURGIE : LES PASSIONS EXPRESSIVES

Un an après la publication de l'*Aesthetica* de Baumgarten[320], Diderot, s'adressant à l'abbé Batteux, revient, dans la *Lettre sur les sourds et muets*, sur la nécessité de recourir aux principes de convenance et à la dimension expressive du sublime pour pouvoir théoriser les conditions de l'effet sublime que peut produire un philosophe. La tâche de ce dernier doit être de traduire le plus fidèlement possible l'expression des personnages, dans leur dénuement et leur simplicité, de manière exacte. Le philosophe se doit de retranscrire précisément un texte, de rendre fidèlement l'expression et la pensée. Dans la mesure où, comme le précise Michel Delon, « la notion de Sublime introduis[ant] une faille dans la théorie classique de l'imitation, […] se trouve au centre de la nouvelle esthétique qui se constitue en Europe dans la seconde moitié du XVIII^e^ siècle »[321], mais aussi Jean-Paul Sermain, « l'idée de sublime permet d'échapper aux contraintes de la théorie de l'imitation »[322], étudier le sublime à partir de la dimension expressive, c'est, pour Diderot, pouvoir la rattacher à la notion de convenance cicéronienne dans le domaine dramaturgique. En effet, le principe de convenance cicéronienne peut s'appliquer au domaine de la peinture, mais aussi de la dramaturgie, par le biais de la

[318] Diderot, *Observations sur l'extrait que le journaliste de Trévoux a fait de la « Lettre sur les sourds et muets*, *op. cit*., p. 149-166.
[319] Diderot, *Réfutation d'Helvétius*, *op. cit.*, p. 731.
[320] A.G. Baumgarten, *Esthétique*, *op. cit*.
[321] Michel Delon, *L'idée d'énergie au tournant des Lumières*, *op. cit.*, p. 114.
[322] Jean-Paul Sermain, « Le code du bon goût (1725-1750) », *art. cit*., p. 894.

notion de tableaux. Le peintre Watelet, dans l'article « Expression » qu'il a rédigé pour l'*Encyclopédie*, en 1756, réaffirme l'importance de l'expression des passions des personnages sur un tableau à partir de l'idée selon laquelle il doit exister une parfaite adéquation entre le corps des personnages et leurs passions :

> Le mot *expression* s'applique aux actions & aux passions, comme le mot *imitation* s'adapte aux formes & aux couleurs […] exprimer dans une image matérielle & immobile le mouvement, cette qualité abstraite des corps ; faire naître par des figures muettes & inanimées l'idée des passions de l'ame, ces agitations internes & cachées ; c'est ce qui en paroissant au-dessus des moyens de l'art, doit sembler incompréhensible. […] Pour parvenir à sentir la possibilité de cet effet de la peinture, il faut se représenter cette union si intime de l'ame & du corps, qui les fait continuellement participer à ce qui est propre à chacun d'eux en particulier.[323]

Dans son livre *Cicéron et son goût*, André Desmouliez reprend cette conception déjà présente chez Cicéron. Il accorde une part importante à l'idée selon laquelle l'*actio* oratoire rend compte des principes de convenance puisque l'adéquation entre le fond et la forme, dans le cadre de la dernière partie de l'art rhétorique, se construit par le biais de l'accord qui doit s'établir entre l'expression corporelle de l'orateur et les mouvements de son âme, ses *passions* :

> Soulignons l'unité et la cohésion de préceptes qui visent tous à faire de l'action oratoire en particulier et de l'éloquence en général, la traduction vivante – et pour ainsi dire concrète – des mouvements de l'âme.[324]

De là, le parallèle avec l'art dramaturgique s'ensuit naturellement puisqu'André Desmouliez, soulevant l'analogie entre l'acteur et l'orateur chez Cicéron, va jusqu'à faire mention du *Paradoxe sur le comédien* de Diderot[325], nous autorisant d'autant plus à étudier les rapports qui s'établissent entre la convenance cicéronienne et le sublime dans les œuvres de Diderot.

Pour Diderot, le sublime se situerait du côté de l'expression des passions et non de l'imitation. Le terme d'*expression*, comme celui de *sublime*, a le mérite de s'appliquer tout autant à la dimension technique de la création qu'à la capacité du créateur à rendre ses œuvres expressives, vivantes. Dans le domaine esthétique, l'expression relève du savoir-faire du peintre puisque c'est un substantif qui signifie, *stricto sensu*, une des étapes techniques participant à l'élaboration d'un tableau. Diderot le signalera d'ailleurs au début du *Salon de 1765* : « Seul, j'ai médité ce que j'ai vu et entendu, et ces termes de l'art, *unité*, *variété*, *contraste*, *symétrie*,

[323] Watelet, article « Expression », *art. cit*., p. 319.
[324] André Desmouliez, *Cicéron et son goût*, *op. cit*., p. 165.
[325] « [Cicéron] a posé une première règle et qui est fondamentale : pour émouvoir, l'orateur doit être ému lui-même. Paradoxe sur l'orateur, avant Diderot et son *Paradoxe sur le comédien* ? Cette thèse, Antoine la soutient dans le D*e Oratore*, au cours de l'exposé, dont il a la charge, sur le *mouere* », *ibid*., p. 193.

*ordonnance*, *composition*, *caractères*, *expression*, si familiers dans ma bouche, si vagues dans mon esprit, se sont circonscrits et fixés »[326]. Mais outre sa dimension technique, l'expression caractérise aussi « l'âme du tableau ». C'est ce qu'explique Charles Le Brun dans sa *Conférence sur l'expression*[327], texte dont Annie Becq rappelle la place capitale dans la théorie classique[328]. L'idée se voit déjà formulée à la Renaissance par Leon Battista Alberti dans son *De Pictura*[329]. En rhétorique, *expression* s'emploie toujours au XVIII[e] siècle pour désigner littéralement l'*elocutio*. Mais l'expression en rhétorique, comme l'élocution, est également au XVIII[e] siècle synonyme d'éloquence, c'est-à-dire reflet des idées et de la grandeur de l'orateur. Les termes *expression* et *sublime* ont ceci de commun qu'ils caractérisent à la fois l'aspect technique, qu'il soit pictural ou stylistique, et les qualités du peintre, de l'orateur ou de l'écrivain. L'expression sublime permet, tout en englobant les enjeux soulevés par l'éloquence, de réintroduire la réflexion sur l'importance de l'orateur. Dans les *Essais sur la peinture*, Diderot introduit son chapitre sur l'expression ainsi : « L'expression est en général l'image du sentiment »[330].

Au-delà de l'intensité des passions mises en scène dans l'extrait ci-dessous de la *Lettre sur les sourds et muets* autour des « gestes sublimes », « gestes sublimes » qui produisent un effet sur le public par le biais d'une image du corps des personnages, ces derniers s'expriment et communiquent par le moyen d'un discours non verbal :

> Il faut avouer cependant que l'une de ces choses faciliterait beaucoup les autres, et que la question étant donnée avec une exposition précise des gestes qui composeraient la réponse, on parviendrait à substituer aux gestes à peu près leur équivalent en mots ; je dis à peu près, parce qu'il y a des gestes sublimes que toute l'éloquence oratoire ne rendra jamais. Tel est celui de Macbeth dans la tragédie de Shakespeare. La somnambule Macbeth s'avance en silence et les yeux fermés sur la scène ; imitant l'action d'une personne qui se lave les mains, comme si les siennes eussent encore été teintes du sang de son roi qu'elle avait égorgé il y avait plus de vingt ans. Je ne sais rien de si pathétique en discours que le silence et le mouvement des mains de cette femme. Quelle image du remords ?
>
> La manière dont une autre femme annonça la mort à son époux incertain de son sort, est encore une de ces présentations dont l'énergie du langage oral n'approche pas. Elle se transporta avec son fils entre ses bras dans un endroit de la campagne où son mari pouvait l'apercevoir de la tour où il était enfermé ; […] elle prit une poignée de terre qu'elle répandit sur le corps de son fils qu'elle avait étendu à ses pieds. Son mari comprit le signe, et se laissa mourir de faim. On oublie la pensée la plus sublime ; mais ces traits ne s'effacent point. Que de réflexions ne pourrais-je pas faire ici, Monsieur, sur le sublime de situation, si elles ne me jetaient pas trop hors de mon sujet !

[326] Diderot, *Salon de 1765*, *op. cit.*, p. 22.
[327] Charles Le Brun, *L'expression des passions & autres conférences (1668)*, préface de Yves Hersant, Paris, Pocket, 2018.
[328] Annie Becq rappelle l'importance de la théorie de Charles Le Brun et des « mouvements expressifs (analogues […] à l'autre élément rhétorique que sont les figures de pensée), dont Le Brun a fait la théorie en voyant dans l'expression l'âme de la peinture » : Annie Becq, *Genèse de l'esthétique française moderne*, *op. cit.*, p. 67.
[329] Leon Battista Alberti, *De Pictura (1435)*, trad. Jean-Louis Schefer, Paris, Macula, 2014.
[330] Diderot, *Essais sur la peinture*, DPV, t. XIV, p. 371.

> On a fort admiré et avec justice un grand nombre de beaux vers dans la magnifique scène d'*Héraclius*, où Phocas ignore lequel des deux princes est son fils. […] Voilà ce que le papier ne peut jamais rendre ; voilà où le geste triomphe du discours !
>
> Épaminondas à la bataille de Mantinée est percé d'un trait mortel ; les médecins déclarent qu'il expirera dès qu'on arrachera le trait de son corps ; il demande où est son bouclier, c'était un déshonneur de le perdre dans le combat : on le lui apporte, il arrache le trait lui-même.
>
> Dans la sublime scène qui termine la tragédie de *Rodogune*, le moment le plus théâtral est, sans contredit, celui où Anthiocus porte la coupe à ses lèvres, et où Timagene entre sur la scène en criant : *ah ! Seigneur* ? quelle foule d'idées et de sentiments ce geste et ce mot ne font-ils pas éprouver à la fois ![331]

Bien que les gestes transmettent une énergie plus importante que celle du discours verbal : « il y a des gestes sublimes que toute l'éloquence oratoire ne rendra jamais », les personnages s'expriment dans l'extrait à la manière d'un véritable discours. Leur geste devient la *transposition* non verbale d'un discours et figure ainsi un nouveau moyen d'expression, toujours autant dénué d'intention persuasive. Diderot le dit lui-même dans la *Lettre sur les sourds et muets* : « Il ne faut pas que vous confondiez l'exercice que je vous propose ici avec la pantomime ordinaire. Rendre une action, ou rendre un discours par des gestes, ce sont deux versions fort différentes »[332], « on parviendrait à substituer aux gestes à peu près leur équivalent en mots »[333]. L'exemple de Macbeth est significatif d'un aveu. Le geste que cette dernière fait sur scène, « d'une personne qui se lave les mains », n'est pas seulement expression de sa passion, « image de son remords », mais aussi discours non verbal puisqu'elle se reconnaît comme une des responsables de l'assassinat du roi. Elle livre un aveu, de la même manière que si elle avait à prononcer un discours devant un public. Dans le deuxième exemple, le verbe « annoncer » témoigne bien de l'idée sous-jacente d'une communication, d'une énonciation. La mère de l'enfant répand « une poignée de terre […] en croix sur le corps de son fils ». Le signe de la croix, possédant une signification « universelle »[334], celle de la religion chrétienne, de la prière et de la mort, figure une nouvelle fois un véritable discours. Elle s'adresse ainsi à son mari, lequel est enfermé dans une tour et ne peut l'entendre. Caroline Mellet, dans son article « Une lecture « pragmatique » de la conception du langage dans *La Lettre sur les sourds*

---

[331] Diderot, *Lettre sur les sourds et muets*, *op. cit*., p. 142-144.
[332] *ibid*., p. 139.
[333] *ibid*., p. 142.
[334] L'importance de l'universalité du geste se retrouve avec la réflexion sur les hiéroglyphes de Diderot ainsi que dans l'article « Élocution » de d'Alembert : « Aussi les morceaux vraiment sublimes sont toûjours ceux qui se traduisent le plus aisément. […] [et] seront toûjours sublimes dans toutes les langues. L'expression pourra être plus ou moins vive, plus ou moins précise, selon le génie de la langue ; mais la grandeur de l'idée subsistera toute entiere » : d'Alembert, article « Élocution », *Encyclopédie*, t. V, p. 522. Pour Jacques Truchet, « D'autre part La Bruyère, dans l'admirable paragraphe 55 des *Ouvrages de l'esprit*, se pose, après Boileau, le problème du sublime […] « Le sublime ne peint que la vérité, mais en un sujet noble ; il la peint tout entière, dans sa cause et dans son effet ; il est l'expression ou l'image la plus digne de cette vérité » N'est-ce pas l'annonce du *degré zéro* de Barthes et de Genette ? » : Jacques Truchet, « Pour un inventaire des problèmes posés par l'étude de la rhétorique au XVII$^{e}$ siècle », *Revue XVII$^{e}$ siècle*, n° 80, 1968, p. 7.

*et muets* : quelques cas d'« expressions énergiques » dans l'écriture de Diderot », mobilise les principes de la pragmatique linguistique pour souligner l'expression d'une « subjectivité » de la part de la mère de l'enfant :

> [Le langage] est perçu en usage, dans une situation de communication toujours particulière, où le locuteur, dans sa subjectivité, exprime avant tout son rapport au monde et aux autres. Les situations envisagées sont d'une grande diversité. Elles concernent le langage ordinaire […], avec l'exemple de la femme qui annonce à son mari la mort de leur fils.[335]

L'intérêt est de voir comment, petit à petit, à mesure que Diderot développe les exemples, le public a progressivement accès à la parole des personnages. Là où Macbeth et les deux personnages du deuxième exemple ne s'expriment pas par le biais de mots, dans le troisième exemple, Martian et Héraclius refusent la parole de manière volontaire, mais Phocas se met à parler : « Martian ! à ce mot aucun ne veut répondre ». Ce troisième exemple est donc central puisque c'est précisément après cette phrase de Phocas que Diderot va retranscrire les quelques mots prononcés par les personnages des deux derniers exemples. Les personnages qui se trouvent au cœur des deux derniers exemples parlent, même si c'est de manière laconique et que cela ne constitue pas encore un véritable discours. Épaminondas « demande où est son bouclier » et Diderot précise « c'était un déshonneur de le perdre dans le combat ». Le discours indirect libre permet ici à Diderot de restituer les paroles d'Épaminondas et de rendre la vérité de sa pensée. Enfin, lorsque Timagène crie « *ah ! seigneur ?* », le laconisme de ses mots exprime une nouvelle fois toute l'intensité des passions et laisse entrevoir un véritable discours. Ce progressif accès à la parole est presque mimétique « des restes de la *balbutie* des premiers âges »[336] dont il est question au début de l'œuvre. Ces mots ne figurent pour autant pas encore un véritable discours verbal. C'est une nouvelle fois l'éloquence du corps, les gestes qui délivrent un message.

Diderot étudie le concept grâce à ces cinq exemples issus du domaine dramaturgique, et plus particulièrement tragique. C'est parce que le registre tragique se définit depuis Aristote comme « la représentation de personnages en action »[337] et par la purgation des passions du spectateur, la catharsis, que le recours à ce registre permet à Diderot d'étudier le sublime sous l'angle de l'expression des passions et actions des personnages. Au-delà de l'isotopie propre au théâtre grâce à des termes explicites tels que « tragédie », « scène », « théâtral », les exemples

[335] Caroline Mellet, « Une lecture « pragmatique » de la conception du langage dans *La Lettre sur les sourds et muets* : quelques cas d'« expressions énergiques » dans l'écriture de Diderot », *RDE*, n° 46, 2011, p. 26.
[336] Diderot, *Lettre sur les sourds et muets*, *op. cit.*, p. 165.
[337] Aristote, *La Poétique*, trad. Gérard Lambin, Paris, l'Harmattan, 2008, p. 43.

un, trois et cinq sont directement empruntés à des tragédies de l'âge classique : *Macbeth* de Shakespeare, *Héraclius* et *Rodogune* de Corneille. Macbeth s'avance sur scène et « imit[e] l'action d'une personne qui se lave les mains ». En faisant le geste de se laver les mains, elle avoue son crime aux yeux de tous[338]. En se mettant ainsi en scène, elle agit devant un public. Cette action devient un véritable aveu et témoigne de son « remords ». Là où Macbeth agit et « s'avance » sur scène, les corps de Martian et d'Héraclius, « froids et immobiles », restent figés. Dans la tragédie *Héraclius* de Corneille, Phocas a élevé Héraclius en pensant qu'il était son fils. Lorsqu'il apprend que son véritable fils, Martian, est à la cour, il souhaite pouvoir l'identifier physiquement et ainsi tuer Héraclius. Alors qu'il se trouve face aux deux jeunes hommes, il est incapable de les distinguer l'un de l'autre. Ces derniers se taisent, dissimulant leur véritable identité. L'immobilité d'Héraclius et de Martian, devenus amis, ne témoigne donc pas à proprement parler d'une inaction puisqu'ils choisissent consciemment l'un et l'autre de ne pas se dévoiler pour s'épargner la mort. L'immobilité des corps de Martian et d'Héraclius véhicule un mouvement intérieur, l'*énergie*[339] d'une passion portée ici à son degré le plus élevé : l'amitié[340]. Enfin, dans la dernière scène de *Rodogune*, Cléopâtre souhaitant empoisonner Antiochus et Rodogune, leur présente une coupe pleine de poison. Après de multiples revirements de situation, Antiochus qui s'apprête à boire, « porte la coupe empoisonnée à ses lèvres ». Le public, informé du contenu de la coupe, est conscient du danger mortel qu'a écarté au dernier moment Timagène grâce à ces deux interjections « *ah ! Seigneur ?* ». Les deux autres exemples de l'extrait proviennent, pour l'un, d'une référence inconnue, et pour l'autre, de l'œuvre de Diodore de Sicile, auteur antique. Même si ce ne sont pas à proprement parler des textes issus du genre théâtral, le registre dramaturgique est pourtant tout autant présent dans ces deux exemples. Dans le deuxième exemple, une femme annonce, à son mari, la mort de leur enfant. Enfermé dans une tour, le mari ne possède qu'un champ de vision restreint. Sa femme « se transporta dans un endroit de la campagne où son mari pouvait

[338] Jacques Chouillet, dans l'introduction qu'il a donnée de la *Lettre sur les sourds et muets*, souligne le fait que Diderot ne rend pas fidèlement le texte de Shakespeare puisque c'est Macbeth lui-même qui a tué le roi et non pas Lady Macbeth : « D. ne se rappelle pas bien les détails de la pièce, car si Lady Macbeth a plongé les mains dans le sang de son roi, c'est son mari qui l'a effectivement égorgé » : Diderot, *Lettre sur les sourds et muets*, *op. cit*., p. 143n.

[339] Sur la notion d'énergie, voir Éric Benoît (dir.), « Écritures de l'énergie », *Modernités*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2017. L'énergie chez Diderot a été étudiée par Jacques Chouillet, (Jacques Chouillet, *Diderot : poète de l'énergie*, *op. cit.*), et plus particulièrement dans la *Lettre sur les sourds et muets* par Michel Delon : « [la langue des gestes] offre un signe elliptique, sémantiquement chargée et se trouve capable d'atteindre un sublime que ne rendra jamais la parole. L'énergie désigne la rapidité et ce caractère synthétique des signes-images que les langues articulées décomposent : elles dispersent ce qui se donne à voir en bloc dans les gestes » : Michel Delon, *L'idée d'énergie au tournant des Lumières*, *op. cit*., p. 81.

[340] D'une grande importance chez Sénèque, le thème de l'amitié revient sous la plume de Diderot dans *Les deux amis de Bourbonne*, par exemple, où il est fait référence au mythe d'Oreste et Pylade.

l'apercevoir de la tour où il était enfermé ». Ne pouvant s'adresser directement à son mari, elle a donc recours à un autre moyen de communication que le registre verbal. Cet exemple s'organise selon un véritable dispositif scénique puisque la mère de l'enfant mort se place volontairement à un endroit précis de manière à entrer dans le champ de vision de son mari. La disposition des deux personnages est la même que celle qui unit l'acteur au spectateur au théâtre, puisque le mari prend la place du spectateur et la femme prend la place de l'actrice. Le tragique réside dans l'annonce funeste que cette dernière exprime. Le quatrième exemple, celui de l'œuvre de Diodore de Sicile, présente une nouvelle mise en scène. Épaminondas, blessé sur le champ de bataille, arrache de lui-même une flèche de son corps, se condamnant à la mort en toute conscience. La présence du substantif « médecins », et du pronom indéfini « on » dans la proposition « on le lui apporte », souligne le fait qu'Épaminondas n'est pas seul, il agit sous les yeux d'un public. L'action est destinée à être vue. En retirant la flèche de son corps, il se donne volontairement et héroïquement la mort dans un *geste sublime*, à l'instar de la référence que Diderot fait, dans le *Salon de 1761*, à la mort de Socrate : « c'est le plus sublime sang-froid »[341]. Il y a une simplicité et un dépouillement radical.

Les corps des personnages de ces cinq exemples ne constituent donc pas une image fixe, comme le seront ceux des martyrs dans les peintures des *Salons*, mais ils constituent une image en mouvement, ou, dans le cas d'*Héraclius*, une image immobilisée qui véhicule le mouvement d'une passion. À travers leur expression corporelle sur scène, ils figurent une image en mouvement d'eux-mêmes, de leurs passions et de leurs actions. Ils ne se servent pas de leur corps pour imiter, pour peindre « des formes et des couleurs »[342], mais bien pour s'exprimer, si l'on reprend les termes de la définition de Watelet dans l'*Encyclopédie* dans le domaine de la peinture : « Le mot *expression* s'applique aux actions & aux passions […] [c'est] l'art de rendre des qualités incorporelles, telles que le mouvement & les affections de l'ame »[343]. L'expression est ici simple témoignage des passions et actions des personnages, et elle produit un effet sublime sur le public[344]. Comme l'indique la première définition de *geste* dans l'*Encyclopédie* : « le sublime de l'agitation de l'actrice ; c'est la passion elle-même qui parle, qui me trouble, & qui fait passer dans mon âme tous les sentimens que son beau désordre me peint »[345], à la fin

[341] Diderot, *Salon de 1761*, *op. cit*., p. 244.
[342] Watelet, article « Expression », *art. cit*., p. 319.
[343] *idem.*
[344] Gisèle Mathieu-Castellani souligne la dimension de l'effet que permet la représentation des passions sur scène : « le terme unifiant de « rhétorique » désigne […] le discours sur le discours, cette science qui traite de l'éloquence […] l'éloquence du corps et du geste, de la mimique » : Gisèle Mathieu-Castellani, *La rhétorique des passions*, Paris, PUF, 2000, p. 14.
[345] Cahusac, article « Geste », *Encyclopédie*, t. VII, p. 652.

du passage cité de la lettre, Diderot affirme « quelle foule d'idées et de sentiments ce geste et ce mot ne font-ils pas éprouver à la fois ! », faisant une nouvelle référence au *Traité du Sublime* du Pseudo-Longin et aux tumultes amoureux de Sapho[346]. Les dispositifs scéniques, dont il est question dans les cinq exemples de « gestes sublimes » grâce au registre dramaturgique, impliquent nécessairement le rapport entre le corps d'un personnage et un public, entre un objet vivant et un sujet vivant par le biais de la dimension visuelle qui les relie. Les personnages se mettent en scène grâce à leur corps, sous le regard d'un public, qu'il soit extradiégétique ou intradiégétique. C'est tout le sens de l'analogie avec le domaine esthétique puisque la relation visuelle entre le spectateur et le personnage fait écho à la relation qui s'établit entre un sujet et un objet artistique. Le regard fait partie intégrante du cadre théâtral et permet au public de ressentir l'intensité des passions des personnages. Le théâtre, art du vivant, véhicule davantage d'énergie qu'un tableau matériel puisqu'il s'agit d'une relation entre deux entités vivantes. Développer cette étude des « gestes sublimes » dans la *Lettre sur les sourds et muets* permet à Diderot de replacer le sublime au sein d'une réflexion sensualiste et ainsi de se situer dans le sillage de Baumgarten pour qui l'*esthétique* est une « science de la connaissance sensible »[347]. L'importance du corps et des sens autorise les personnages sur scène à s'exprimer autrement que par les mots, à l'instar des personnes sourdes et muettes qui n'ont pas accès à la dimension verbale du langage et qui prennent appui sur la dimension visuelle, pour pouvoir communiquer. Les cinq exemples de « gestes sublimes » figurent de véritables « tableaux-combles » tels que Pierre Frantz les définit dans *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, comme nous l'avons vu. Ils « montre[nt] un comble d'agitation mais le fixe[nt] »[348]. Ils se construisent effectivement autour d'une « pantomime centrale, souvent silencieuse ». Macbeth, qui s'adresse à un public extradiégétique, est caractérisée par ses « yeux fermés », ce qui témoigne de son somnambulisme, et par « le mouvement de ses mains ». Tout l'enjeu du somnambulisme dans cet exemple est de présenter un corps totalement indépendant de la conscience du personnage. Elle ne parle pas, elle ne s'exprime pas avec des mots, son corps communique pour elle et se met en scène de lui-même. Dans le deuxième exemple, la mère de l'enfant mort s'adresse à un personnage intradiégétique, son mari. Elle porte le « corps de son fils […] entre ses bras », elle l'a « étendu à ses pieds ». Jusque dans l'emploi du terme *poignée* dans le syntagme nominal « poignée de terre », Diderot insiste sur l'importance du rapport au corps. Épaminondas voit « son corps » transpercé d'un trait, Antiochus porte « la coupe à ses lèvres ».

[346] Pseudo-Longin, *Traité du Sublime*, *op. cit.*, p. 89-90.
[347] A.G. Baumgarten, *Esthétique*, *op. cit*., p. 121.
[348] Pierre Frantz, *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, *op. cit*., p. 168.

L'immobilité d'Héraclius et de Martian témoigne de deux corps inactifs qui contrastent avec le mouvement du corps de Phocas qui « se tourne successivement vers les deux princes ». Le corps vivant d'Antiochus sur scène, dans l'exemple de *Rodogune*, produit un « geste immobilisé », ce qui crée une intensité dramatique qui a fait l'objet d'une étude très détaillée de la part de Jean Serroy dans son article « De la coupe aux lèvres. Le dénouement de *Rodogune* »[349]. C'est bien l'irruption de Timagène qui suspend le geste d'Antiochus. Alors que la notion de *geste* véhicule l'idée d'un mouvement puisque le geste tend toujours vers quelque chose, l'immobilité cristallise une forme de tension et suspend le personnage à la frontière entre inertie et animation. Ce point de tension caractérise le « comble d'agitation » dont parle Pierre Frantz et permet au personnage de transmettre au spectateur toute l'énergie possible grâce à la mise en scène de son corps vivant, figé, qui peut s'animer à tout moment. L'acmé de la scène ainsi que l'énergie des personnages présentent une tension portée à son niveau le plus haut, accaparant l'attention du spectateur. Dans l'*Éloge de Richardson*, Diderot reviendra sur cette idée :

> Le geste est quelquefois aussi sublime que le mot ; et puis ce sont toutes ces vérités de détail qui préparent l'âme aux impressions fortes des grands événements. Lorsque votre impatience aura été suspendue par ces délais momentanés qui lui servaient de digues, avec quelle impétuosité ne se répandra-t-elle pas au moment où il plaira au poëte de les rompre ![350]

L'expression des passions sublimes, en étant portées à leur point incandescent dans l'extrait grâce à ces cinq moments d'acmé du texte, se met en place grâce au silence ou à l'immobilité, et véhicule une énergie qui agit sur le public.

Dans les cinq exemples, les passions des personnages atteignent le degré le plus haut car ils communiquent l'idée de la mort, idée inconcevable par excellence. Macbeth témoigne de ce qui ne peut se concevoir : un meurtre. Elle a participé au crime du roi et plus encore, elle l'avoue. Dans le deuxième exemple, la mort d'un enfant dépasse l'entendement et le caractère paroxystique de la scène est renforcé par l'éloignement spatial des deux parents. Le père est enfermé dans une tour. Lorsqu'il comprend le message, il « se laissa mourir de faim », ce qui accentue le tragique de la situation. Il ressent et partage la douleur de sa femme, illustrant l'idée de Diderot, dans la lettre à Mademoiselle Jodin d'août 1765, selon laquelle « il n'y a point de maxime que nos poètes aient plus oubliée que celle qui dit que les grandes douleurs sont

[349] Jean Serroy, « De la coupe aux lèvres. Le dénouement de *Rodogune* », Publif@rum, 2, 2005, URL : http://www.publifarum.farum.it/n/02/serroy.php.
[350] Diderot, *Éloge de Richardson*, DPV, t. XIII, p. 198.

muettes »[351]. Dans le quatrième exemple, Épaminondas fait preuve d'un courage inouï, d'une grande bravoure face à la mort, le hissant au rang de héros tragique. Dans les troisième et cinquième exemples, la mort plane sur les personnages, que ce soit sur Héraclius ou sur Antiochus. La mort parcourt l'extrait, ce qui a pour effet d'accaparer totalement l'attention du public, de suspendre son jugement. Les passions des personnages soulèvent celles du public. Totalement happé par ce qui se présente sous ses yeux, ce dernier est dépassé par l'énergie des passions des personnages face à l'inimaginable. L'acmé de ces scènes ravit totalement sa raison, à cause de leur caractère presqu'irreprésentable. L'extrait lui-même est marqué par une forme de paroxysme, comme en témoigne la nature hyperbolique de l'adverbe « jamais » dans la phrase « il y a des gestes sublimes que toute l'éloquence oratoire ne rendra jamais » et de la négation dans « Ces traits ne s'effacent point ». Les paragraphes se font de plus en plus courts. Certaines phrases sont laconiques, allant presque jusqu'à illustrer le fait que Diderot lui-même écrive dans un style s'apparentant au style coupé. Par le biais du tragique et de l'intensité des passions mises en scène, l'expression des personnages est si puissante qu'elle atteint le public et soulève ses passions à un point tel, qu'elle suspend son jugement.

Un tel effet n'est pas sans occasionner un problème, que Diderot résout précisément grâce aux notions d'expression et de convenance. L'intensité dramatique ne serait pas de l'ordre d'un excès puisqu'il ne s'agit, pour les personnages, que d'exprimer l'intensité de leurs passions. Dans la même idée que celle du quatrième mur dont Diderot parle dans *De la poésie dramatique* :

> Soit donc que vous composiez, soit que vous jouiez, ne pensez non plus au spectateur que s'il n'existait pas. Imaginez, sur le bord du théâtre, un grand mur qui vous sépare du parterre ; jouez comme si la toile ne se levait pas. [352]

et bien que Pierre Frantz reprenne la définition du *tableau* par Roland Barthes comme « découpage pur, aux bords nets, irréversible, incorruptible, qui refoule dans le néant tout son entour innomé »[353] afin d'expliquer qu'il s'agit d' « exclu[re] le spectateur [pour que ce dernier puisse] investir son désir »[354], dans les cinq exemples, exclure le spectateur de l'univers mis en scène permet de créer une intensité dramatique, certes, mais surtout de témoigner de l'absence d'intention persuasive des personnages prisonniers d'un univers clos. Si l'effet sublime suspend le jugement du public, ce n'est pas le fait proprement voulu par le personnage, c'est bien parce

[351] Diderot, *Correspondance*, *op. cit.*, p. 522.
[352] Diderot, *De la poésie dramatique,* DPV, t. X, p. 373.
[353] Pierre Frantz, *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, *op. cit.*, p. 160.
[354] *ibid*., p. 230.

que ses *gestes* témoignent de passions fortes qui dépassent l'entendement, à l'instar de ce que déclare Burke six ans plus tard[355]. Le problème est résolu par Diderot par le biais de l'idée d'expression. L'expression des personnages permet de communiquer leurs passions au spectateur, lequel, dans un mouvement d'émotion, ressent cette passion portée à un point incandescent. C'est tout l'enjeu de l'étude de la nature qui permet à Yvon Belaval de dire que le tragique venu des Anciens permet, pour Diderot, de faire « ressusciter les grands mouvements collectifs qui faisaient communier les Anciens dans la terreur et la pitié. Seule cette émotion violente peut être cathartique, briser les conventions, rappeler le véritable cri de la nature »[356] et à Jacques Chouillet de dire que « la pensée qui s'exprime est une énergie qui se libère […] Plus la nature oppose d'obstacles à cette expression, plus l'énergie trouve de force pour se libérer […] il faut admettre que l'émotion théâtrale ne se produit que quand l'énergie du texte passe simultanément dans les gestes de l'acteur et dans la pensée du spectateur »[357]. Même si les « gestes sublimes » suspendent le jugement, en raison de l'intensité du *pathos* et du caractère inconcevable du sujet, l'effet sublime figure l'expression sincère et authentique des personnages, de leurs actions et de leurs passions. Les *gestes sublimes* ne figurent donc plus que l'expression des passions et actions des personnages. Ils témoignent simplement des personnages eux-mêmes ainsi que de leur passion paroxystique engendrée par un événement qui dépasse l'entendement. C'est une expression close sur elle-même communiquant les passions et leur intensité, grâce au mouvement et à l'énergie. Par le fait même qu'ils évoluent au sein d'un univers clos, ils occultent la présence du spectateur. Ils ne s'adressent pas à eux directement, mais transmettent l'intensité de leur passion. Tant que ces derniers ne souhaitent pas persuader, ravir le jugement du public afin de le faire changer d'avis, dans un but de conversion, l'expression de ses passions n'est pas problématique pour Diderot. Le philosophe approfondit donc sa réflexion en convoquant la dimension esthétique, en tant que « connaissance du sensible »[358] par l'étude de ces cinq exemples dramaturgiques de *gestes sublimes.*

[355] « La passion causée par le grand et le sublime dans la *nature*, lorsque ces causes agissent avec le plus de puissance, est l'étonnement (*astonishment*), c'est-à-dire un état de l'âme dans lequel tous ses mouvements sont suspendus par quelque degré d'horreur » : Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, *op. cit.*, p. 119. Pour Burke, le sublime, en produisant sur le public une passion forte, la terreur, par le biais d'images obscure, ravit l'âme du public. Le mouvement extérieur ou intérieur qui agite les personnages ne provient pas seulement du corps. Il traduit le mouvement de leur passion et va ainsi *contaminer* les passions du spectateur par le biais d'une intensité paroxystique, de ce qui dépasse l'entendement.
[356] Yvon Belaval, *L'Esthétique sans paradoxe de Diderot*, *op. cit*., p. 217.
[357] Jacques Chouillet, *La formation des idées esthétiques de Diderot : 1745-1763*, *op. cit*., p. 186.
[358] A.G. Baumgarten, *Esthétique*, *op. cit*., p. 121.

De fait, ses analyses s'organisent autour de plusieurs points de vue, que ce soit le point de vue surplombant de Diderot, théoricien, que celui de Diderot, spectateur, ayant fait l'expérience de l'effet sublime des gestes des personnages. Il adopte plusieurs angles d'approche et oscille entre l'emploi du pronom de première personne « je » et celui du pronom indéfini « on ». Lorsqu'il déclare à propos d'*Héraclius* : « On a fort admiré et avec justice un grand nombre de vers », le pronom indéfini « on » peut désigner les critiques littéraires de l'époque puisque l'on sait, grâce à l'article de Jean Serroy, que *Rodogune* est une « pièce controversée […] constamment dénoncée pour ses invraisemblances, sa complexité, son bavardage, son obscurité […] [malgré l'unanimité sur] sa puissance dramatique »[359]. Diderot reprend, certes, les points de vue des théoriciens, mais il développe également sa propre conception du *geste sublime* grâce à l'utilisation du pronom personnel « je » : « je dis à peu près, parce qu'il y a des gestes sublimes que toute l'éloquence oratoire ne rendra jamais », « Je ne sais rien de si pathétique en discours que le silence et le mouvement des mains de cette femme » et du pronom tonique « moi » : « Pour moi, l'endroit de cette scène que je préfère à tout le reste ». Il y a un éclatement des points de vue et Diderot adopte plusieurs postures : celle de théoricien esthétique, comme dans *De la poésie dramatique*, les *Entretiens sur le Fils naturel*, ou encore le *Paradoxe sur le comédien*, et celle de spectateur. La dimension subjective de l'extrait permet à Diderot de témoigner de son expérience de spectateur et de traduire l'effet de ces gestes sur le public, tout en développant ce qui serait une position universelle de spectateur « On oublie la pensée la plus sublime, mais ces traits ne s'effacent point ». En replaçant sa réflexion dans le domaine dramaturgique et en développant des considérations théoriques, Diderot, grâce à l'énonciation et aux différents pronoms personnels qu'il utilise, étudie les gestes en focalisant son attention simultanément sur l'expression sublime des personnages qui se mettent en scène tout en illustrant l'expérience subjective du spectateur par le biais de sa propre expérience. Il adopte un point de vue qui se centre sur l'objet, le *geste sublime* en tant que tel puisqu'il le décrit de manière détaillée, mais aussi sur le sujet de l'expérience esthétique. En s'impliquant personnellement dans ces réflexions théoriques, il témoigne de ce qu'il ressent et peut ainsi penser la relation *sensible* qui unit le spectateur au personnage dans une perspective théorique. De fait, il ne faut pas oublier que dans la conclusion de la *Lettre sur les sourds et muets*, il résume les réflexions théoriques qu'il a proposées tout au long de l'œuvre et estime que l'étude des « gestes sublimes » lui a permis de théoriser ce qu'il nomme le *sublime de situation* : « *À l'occasion de l'énergie du geste*, j'en ai rapporté

[359] Jean Serroy, « De la coupe aux lèvres. Le dénouement de *Rodogune* », *art. cit*.

quelques exemples frappants, qui m'ont engagé dans la considération d'une sorte de sublime, que j'appelle *sublime de situation* »[360]. Il se situe toujours dans un objectif de *recherche philosophique*.

En poursuivant la lecture, nous voyons comment il met en exergue, dans la *Lettre sur les sourds et muets*, la distinction entre la pensée et l'expression dans le cadre d'une réflexion linguistique :

> on a attaché plusieurs idées à une seule expression ; si ces expressions énergiques étaient plus fréquentes, au lieu que la langue se traîne sans cesse après l'esprit, la quantité d'idées rendues à la fois pourrait être telle que la langue allant plus vite que l'esprit, il serait forcé de courir après elle. Que deviendrait alors l'inversion qui suppose décomposition des mouvements simultanés de l'âme, et multitude d'expressions ?[361]

mais aussi à travers cette phrase :

> Il faut distinguer dans tout discours en général la pensée et l'expression.[362]

Presqu'à la manière de Ferdinand de Saussure au début du XX^e^ siècle, il emploie le terme de *signe* dans le deuxième exemple du passage cité plus haut : « Son mari comprit le signe ». Dans l'*Encyclopédie*, le terme est défini de cette manière : « le *signe* est tout ce qui est destiné à représenter une chose. Le *signe* enferme deux idées, l'une de la chose qui représente, l'autre de la chose représentée ; & sa nature consiste à exciter la seconde par la premiere »[363]. C'est tout le sens de ce que Saussure désignera en linguistique comme le signifiant, « la chose qui représente », et le signifié « la chose représentée », dans *Cours de linguistique générale*[364]. Le *geste* devient la traduction d'un discours et permet de soulever le lien entre la pensée et l'expression, le signifié et le signifiant, le *mot* et la *chose*[365]. Dans chacun des cinq exemples des « gestes sublimes » de la *Lettre sur les sourds et muets*, Diderot distingue ce qui est de l'ordre du discours, du geste, de la forme, de ce qui est de l'ordre de la pensée. Pour le premier exemple, il relève d'un côté ce qui aurait pu être un discours de la part de Macbeth : « je ne sais rien de si pathétique en discours » et de l'autre, ce qui relève de la forme que prend le corps « le silence et le mouvement des mains de cette femme ». Dans le deuxième exemple, d'un côté, la dimension discursive et énonciative est présente à travers l'emploi du verbe « annonça »

[360] Diderot, *Lettre sur les sourds et muets*, *op. cit*., p. 188.
[361] *ibid*., p. 158.
[362] *ibid*., p. 169.
[363] Article « Signe », *Encyclopédie*, t. XV, p. 188.
[364] Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Lausanne, Payot, 1916.
[365] Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, [1966] 1992.

et véhicule l'idée d'une possible traduction de ce geste en « langage oral », de l'autre, la dimension formelle est présente dans cette phrase cruciale de l'extrait : « on oublie la pensée la plus sublime ; mais ces traits ne s'effacent point ». Ici, la distinction entre la pensée et la forme que prennent le corps, le visage de la mère, est particulièrement explicite. L'emploi du mot *trait*, que Diderot reprend dans un sens différent lorsqu'il parle du « trait mortel » d'Épaminondas, est intéressant à plusieurs niveaux. Il désigne tout ce qui possède un rapport direct au caractère formel des choses. Ici, il s'agit bien de désigner les traits du visage des personnages, mais il peut également faire écho aux traits de crayon d'un écrivain, et plus encore aux traits de pinceaux d'un artiste, qui figurent tout autant le caractère formel de l'expression stylistique que de l'expression artistique. Dans l'exemple ci-dessus de la *Lettre sur les sourds et muets*, les gestes signifiants sont comme autant de traits dessinés par un peintre qui « ne s'effacent point », qui ne peuvent pas être gommés. Dans le *Salon de 1763*, Diderot déclare : « Pour décrire un Salon à mon gré et au vôtre, savez-vous, mon ami, ce qu'il faudrait avoir ? […] une variété de style qui répondît à la variété des pinceaux »[366]. Grâce aux domaines du théâtre, de la peinture, de la dramaturgie, de l'esthétique mais aussi de l'écriture stylistique, Diderot s'intéresse à l'expression formelle. De même, dans l'exemple d'*Héraclius*, il témoigne des « beaux vers » de l'écriture de Corneille, ce qui fait explicitement référence à l'enjeu stylistique, à la forme de l'écriture du dramaturge. Il fait également référence au « papier » qui est une synecdoque de l'œuvre théâtrale, proprement écrite, dans la phrase : « Voilà ce que le papier ne peut jamais rendre ». Diderot valorise l'expression et la forme, qu'elle soit stylistique, artistique, ou gestuelle, et la met ici au-dessus de la pensée dans sa réflexion sur les *gestes sublimes*. Enfin, toute l'attention qu'il accorde au caractère formel des choses plus qu'à la pensée, ici, se retrouve dans les deux derniers exemples. Lorsqu'il signale que, dans la « magnifique scène » d'*Héraclius*, Phocas s'adresse à Martian et Héraclius, « en les appelant du nom de son fils », il propose ici un emploi en mention du substantif « du nom » et il illustre bien le fait qu'il s'intéresse à l'expression de Phocas, à l'enjeu formel. L'enjeu formel du discours du personnage fait écho aux paroles de Phocas lui-même : « à ce mot aucun ne veut répondre », « ce mot » est un emploi en mention. Enfin, la dernière phrase de l'extrait soulève l'importance du *geste* et des *mots*. Cette étude linguistique illustre une nouvelle fois l'absence de dimension proprement rhétorique du discours. Il n'y a aucune intention persuasive dans ces cinq exemples puisqu'il s'agit d'avouer, d'annoncer, de témoigner, de s'exprimer dans le cadre d'un enjeu de communication. Une fois encore, les personnages ne souhaitent pas persuader.

[366] Diderot, *Salon de 1763*, *op. cit*., p. 341.

Ils témoignent d'eux-mêmes, ils communiquent et ne sollicitent donc aucune visée persuasive. S'il y a transparence du discours, si la pensée et l'expression correspondent, alors il faut admettre la véritable authenticité de la part de ces personnages. Si l'expression sublime est réelle et sincère, alors elle ne porte plus aucune visée persuasive en son sein, elle sert simplement à témoigner de la sincérité des passions d'une personne. Le risque proviendrait de la possibilité de pouvoir mentir. Cela peut être conscient, comme dans le cas des convulsionnaires puisque ce n'est pas les convulsionnaires qui prennent la responsabilité du discours : ils se disent messager de la parole de Dieu, ce qui pose problème pour Diderot. Cela peut aussi être inconscient, comme dans le cas de Lady Macbeth, dans l'exemple des *gestes sublimes* que Diderot a développés. Lorsque la conscience s'éteint, alors il y a une véritable transparence du discours verbal de Macbeth avec son geste : son aveu.

Enfin, en pleine querelle de la représentation des crimes sur scène au XVIII^e^ siècle, l'exemple de Macbeth que reprend Diderot est significatif de l'ambigüité de la valeur morale que l'on peut accorder à un personnage. Laurence Marie explique que le problème de la représentation des crimes sur scène est déjà présent dans l'Antiquité. Au XVII^e^ siècle, alors que les Anglais acceptent qu'il y ait sur scène des représentations de crimes, les Français refusent toute scène atroce, respectant la règle de bienséance. À la fin du XVII^e^ siècle, Laurence Marie dit qu'avec Houdar de La Motte, il existe, en France, une véritable substitution progressive de l'action spectaculaire au récit qui « conduit à privilégier les substituts gestuels ». Ainsi, Diderot partagerait la même conception que La Motte sur le sujet : « la mise en scène du crime est vue par certains théoriciens français, tel Denis Diderot, comme un retour à l'énergie de l'origine, incarnée par la violence du théâtre grec et par William Shakespeare »[367]. Ce problème, Diderot le résout encore grâce à la notion de convenance car, même s'il reconnaît qu'un personnage peut se révéler immoral sur scène, s'il a toujours l'intention de s'exprimer, alors le sublime reste bienséant. L'expression sublime de Lady Macbeth est ambiguë d'un point de vue éthique. Son geste, celui de se laver les mains, est issu du registre tragique et lui permet d'avouer le crime dont elle est l'instigatrice. Le décor dans lequel elle évolue, l'obscurité, les ombres qui l'entourent mais aussi le souvenir des trois fantômes au début de la pièce, sont caractéristiques du sublime tel que le définira Burke. L'horreur plane sur scène. Dans la scène 1 de l'acte V de la tragédie de Shakespeare, deux personnages, un médecin et une suivante, observent la crise de somnambulisme de Lady Macbeth. Ces deux personnages ne sont d'ailleurs pas sans

[367] Laurence Marie, « Gestuelles du crime shakespearien sur les scènes française et anglaise de la seconde moitié du XVIII^e^ siècle », *Littératures Classiques*, n° 67, 2008, p. 202.

rappeler Bordeu et Mademoiselle de Lespinasse dans le *Rêve de D'Alembert*[368]. Lady Macbeth, somnambule, fait le geste de se laver les mains comme l'explique la suivante : « C'est un geste constant chez elle d'avoir l'air de se laver les mains : je l'ai vue faire cela sans arrêt un quart d'heure durant »[369]. C'est pourtant bien par le biais de la dimension verbale que le médecin comprend le crime auquel cette dernière a participé. Elle parle et avoue son crime dans son sommeil avec des mots :

> Va-t'en, tache damnée […] Mais qui aurait cru que le vieil homme avait en lui tant de sang ? […] Lavez-vous les mains, mettez votre robe de chambre, n'ayez pas l'air si pâle. Je vous le dis encore. Banquo est enterré ; il ne peut pas sortir de sa tombe.[370]

Dans le texte original de Shakespeare, Lady Macbeth est certes somnambule, mais elle parle, alors que dans l'extrait de la *Lettre sur les sourds et muets*, Diderot supprime la dimension verbale. Au-delà de l'expression d'une passion du personnage tendue à l'extrême par l'interrogation oratoire : « quelle image du remords ? », la dimension discursive du *geste sublime* se retrouve par la forme de l'aveu non verbal que fait Macbeth, ce qui crée de l'ambigüité, pour plusieurs raisons. Tout d'abord, la folie de Lady Macbeth, ainsi que son suicide, thèmes déjà présents dans la pièce de Shakespeare, sont à prendre en compte dans l'analyse de cet extrait. Dans une époque où la folie peut être traitée dans le cadre du registre médical[371], Diderot s'interroge sur l'acte du personnage. Admettre sa folie, c'est remettre en question sa valeur intrinsèquement immorale dans la mesure où Diderot parle du *remords* qu'elle éprouve devant le crime auquel elle a participé. Mais plus encore, il illustre l'ambiguïté morale du personnage par le fait même qu'elle dort. Il insiste bien sur cette idée grâce à l'adjectif épithète antéposé : « La somnambule Macbeth » ainsi que cette précision aux airs de didascalies : « les yeux fermés sur la scène ». Le phénomène de somnambulisme signale que Macbeth n'est pas consciente de ce qu'elle fait puisqu'elle dort. Elle livre un aveu à son insu. Le caractère inconscient du personnage à ce moment-là, du fait de son sommeil, est-il caractéristique de l'authenticité du personnage ? Son aveu est-il sincère ? Quel est le sens de son *remords* ? D'un côté, le geste de se laver les mains témoigne de l'attention accordée à la

[368] Deux thèmes permettent d'établir une analogie entre les personnages de Shakespeare et ceux de Diderot dans le *Rêve de d'Alembert*. Premièrement, les considérations médicales sur le somnambulisme. Deuxièmement, l'idée de transcription écrite. Là où le médecin de Lady Macbeth, affirme : « Je vais noter ce qui lui échappe, pour mieux assurer ma mémoire » : Shakespeare, *Macbeth*, *op. cit.*, p. 467. Mademoiselle de Lespinasse dit : « cela avait tout l'air du délire. C'était, en commençant, un galimatias de cordes vibrantes et de fibres sensibles. Cela m'a paru si fou que […] je me suis mise à écrire tout ce que j'ai pu attraper de sa rêvasserie » : Diderot, *Le Rêve de d'Alembert*, DPV, t. XVII, p. 116.

[369] Shakespeare, *Macbeth*, *op. cit.*, p. 467.

[370] *idem*.

[371] Dans *Ceci n'est pas un conte*, Diderot fait référence au docteur Le Camus, on l'a vu.

forme puisque l'énonciation de Macbeth se fait par le corps et par le geste. Pourtant, ce geste, est-il totalement cohérent et mimétique de ses passions et de ses pensées ? Le geste de se laver les mains est doublement teinté d'ambigüité puisque, certes, ici, il s'agit d'un aveu, mais il rappelle surtout le geste de Ponce Pilate dans la Bible qui n'assume aucune forme de responsabilité[372]. La responsabilité de Lady Macbeth est réelle dans la pièce de Shakespeare. Ainsi, de cette distinction entre le geste et les pensées, il est possible de déduire deux hypothèses. La première hypothèse est celle d'une correspondance, d'une authenticité du personnage qui éprouve un réel remords en avouant son crime. Le fait qu'elle soit endormie propose une vraie correspondance entre la *pensée* et l'*expression*, une transparence du personnage puisque la dimension inconsciente vient rendre vaine la possibilité de mentir. Le public a directement accès à son inconscient, et donc à son remords. La deuxième hypothèse irait dans le sens d'une dislocation entre la pensée et la forme, par l'ambiguïté qui règne autour du geste qui rappelle celui de Ponce Pilate. La dislocation entre ce qu'elle pense et ce qu'elle fait est à rapprocher de manière étroite à l'exemple du « Christ *tristo »* dans les *Essais sur la peinture*[373] ou encore du personnage du *Neveu de Rameau*[374]. Le geste sublime peut-il venir traduire un mensonge ? En supprimant les mots, a-t-on réellement et directement accès aux passions et aux actions du personnage ? Malgré tout, il s'agit de voir que, peu importe la valeur morale que l'on peut attribuer à Lady Macbeth, qu'elle soit intrinsèquement immorale ou non, qu'elle soit disculpée en raison de sa folie, elle ne fait que s'exprimer. Elle communique et livre son aveu.

Diderot étudie la distinction entre la pensée et l'expression dans une perspective à la fois stylistique et dramaturgique. La distinction entre d'un côté la pensée et de l'autre, le sublime des mots et le sublime des gestes, permet d'interroger le caractère d'un personnage ainsi que ses intentions. Ces ambigüités morales, il les résout une nouvelle fois grâce à l'idée d'expression. Il développe des considérations linguistiques sur les « gestes sublimes » à partir de l'idée de *transposition* d'un discours non verbal. Face aux possibles ambiguïtés morales associées à la dimension expressive d'un personnage, Diderot propose l'idée d'une forme de gratuité, et donc d'une certaine convenance, qui rappelle les principes cicéroniens.

---

[372] Matthieu, 27, 24.
[373] « Exemple d'une idée sublime du Rembrandt : le Rembrandt a peint une *Résurrection du Lazare* ; son Christ a l'air d'un *tristo*, il est à genoux sur le bord du sépulcre, il prie, et l'on voit s'élever deux bras du fond du sépulcre » : Diderot, *Essais sur la peinture*, *op. cit.*, p. 368.
[374] Diderot, *Le Neveu de Rameau*, *op. cit.*

♦

Diderot reprend les principes de convenance cicéronienne selon deux des principales acceptions du terme, c'est-à-dire celle de l'adéquation entre le style et l'idée, et celle de la correspondance exacte entre l'expression corporelle des personnages et leurs passions. À la manière d'une *transposition* des arts pensée par Diderot dans ses œuvres, l'expression corporelle des personnages devient l'équivalent du style de l'écrivain. Il s'agit de tout ce qui relève de la part formelle de l'expression, que ce soit l'expression par les mots ou par les mouvements du corps. À partir de son étude des « gestes sublimes » dans le cadre dramaturgique, et plus particulièrement tragique, il démontre comment l'expression des passions et actions des personnages est convenante lorsqu'elle traduit de manière fidèle, transparente, leurs passions réelles. Lorsque les personnages ne s'expriment que pour témoigner d'eux-mêmes, de leurs passions, et non dans le seul but d'être éloquents, ils respectent le principe de convenance. Lorsque les personnages respectent la convenance, ils s'opposent nettement aux convulsionnaires, dont les passions peuvent être considérées comme étant contrefaites. Le phénomène convulsionnaire, abordé dans les *Pensées philosophiques* (1746), a pu être réduit à un jeu d'acteur. En effet, les convulsionnaires n'admettraient aucune convenance entre leur expression corporelle et leurs idées et joueraient un rôle qui serait corrompu. Leurs passions seraient contrefaites, leur intention n'étant pas gage d'une expression transparente mais bien de l'aliénation du public, à l'instar de tout fanatisme, pour Diderot.

C'est pourquoi, à partir de l'exemple d'un enjeu bien précis de la Querelle d'Homère, celui de la traduction de deux vers homériques qui rapportent les paroles prononcées par Ajax, il observe l'importance de l'entreprise de traduction du Philosophe. Il s'agit, pour lui, de rendre compte de la « prière sublime et pathétique » d'Ajax et de ne pas lui attribuer des passions qu'il n'a pas vécues. Le principe de convenance cicéronienne lui permet d'envisager le sublime du point de vue d'un « esprit philosophique ». Il montre comment ce dernier doit dépouiller sa traduction de toute visée éloquente ou polémique. Il doit s'appliquer à faire concorder très précisément le style et l'idée, la pensée et l'expression. Les passions d'Ajax doivent, à travers son discours, être bien comprises et être restituées de manière juste. Le Philosophe doit être conscient des intentions d'Ajax, du poids de ses mots, de sa valeur morale. De plus, Diderot s'érige en véritable traducteur en expliquant que tout philosophe, dans sa tâche de traduction, doit redonner de la transparence au discours et doit admettre une parfaite transparence entre le

style sublime et l'idée sublime. Il met à l'écart la trop grande part que l'on pourrait accorder à l'éloquence et les risques de l'esprit poétique, et, dans cette première partie de ses œuvres, il s'en défend lui-même en respectant au mieux les principes de convenance. Dans la mesure où le terme d'*expression*, comme celui de *sublime*, s'applique tout autant à la dimension technique de la création qu'au talent du créateur à rendre ses œuvres expressives, vivantes, il nous a fallu également mettre en perspective l'écriture de Diderot elle-même. L'épisode de la prière d'Ajax interroge les enjeux de transparence de l'écriture philosophique, contre l'écriture poétique ou strictement rhétorique. Le traducteur philosophe se doit de rendre de manière précise et adéquate la pensée et l'expression. La dimension expressive des *gestes sublimes* souligne l'attention accordée à la valeur de l'éloquence des personnages qui se noue autour de la notion de transparence du discours.

Enfin, Diderot replace l'étude de l'effet sublime dans le cadre de la tradition dramaturgique, antique et classique. Pour lui, le sublime s'illustre dans le domaine de la tragédie, et c'est dans ce cadre qu'il étudie tous les enjeux de son *effet*. Le genre tragique est le plus à même de soulever les enjeux de l'effet sublime ; parce qu'il est le lieu de l'expression des passions des personnages. En l'étudiant dans le cadre tragique, il peut observer l'effet sublime dans le cadre de l'éloquence, c'est-à-dire d'une éloquence du corps. Il propose la convenance cicéronienne comme première critère distinctif et s'ancre dans une tradition antique et classique dramaturgique pour penser l'effet sublime, tradition qu'il va peu à peu dépasser dans les *Entretiens sur Le Fils naturel.*

# CHAPITRE II

## L'EFFET SUBLIME DE LA TRAGEDIE DOMESTIQUE

### Les *Entretiens sur Le Fils naturel* (1757)

> *Dans tout ce pandémonium, ce qui frappe le plus l'imagination du poète, c'est ce que le philosophe réprouve avec le plus d'ardeur : la superstition, le fanatisme.*
>
> J. Chouillet, *La formation des idées esthétiques de Diderot*, 1973.

Diderot poursuit, dans les *Entretiens sur Le Fils naturel*, son étude de l'effet sublime dans le cadre de la dramaturgie. Il continue d'ancrer ses considérations sur le sublime au sein de réflexions théoriques qu'il mène sur le genre tragique puisque c'est par le biais de ce registre qu'il pense l'effet sur le spectateur, un effet qui puisse « ravir » l'esprit du public grâce aux images que concourent à produire les personnages, un effet que ne peut pas produire le registre comique. Il définit, grâce au personnage de Dorval au début du troisième entretien, le tragique

par le biais des passions qu'il éveille : « La terreur, la commisération, et les autres grandes passions […] Cependant il y a de l'intérêt […] [et un] danger qui fasse frémir »[375]. De même, il continue d'interroger tout autant les images produites sur scène par le jeu d'acteur, que la notion d'enthousiasme.

Les *Entretiens sur Le Fils naturel* constituent un premier tournant dans l'œuvre de Diderot puisqu'il y théorise les principes d'un nouveau genre, à savoir le genre dramatique sérieux. Cela ne signifie pas pour autant qu'il abandonne les principes classiques, comme le déclare Dorval :

> Au reste, sur ces conventions théâtrales, voici ce que je pense. C'est que celui qui ignorera la raison poétique, ignorant aussi le fondement de la règle, ne saura ni l'abandonner, ni la suivre à propos. Il aura pour elle trop de respect ou trop de mépris, deux écueils opposés, mais également dangereux. L'un réduit à rien les observations et l'expérience des siècles passés, et ramène l'art à son enfance. L'autre l'arrête tout court où il est, et l'empêche d'aller en avant.[376]

De la même manière, Diderot dépasse les principes antiques et classiques tout en s'y référant puisqu'il mobilise des exemples, des notions propres à la dramaturgie des Anciens et à celle du siècle des Racine ou des Corneille. Il va vers une conception de l'effet sublime qui lui soit personnelle et *originale*, en philosophe éclectique, car il s'appuie sur les principes dramaturgiques déjà théorisés par la tradition, pour pouvoir les dépasser[377]. D'un côté, l'importance accordée aux Anciens se voit inséparable de la question de la représentation de la nature, qui, comme le dit Sophia Felopoulou, rapproche Diderot d'Aristote[378]. C'est en ce sens que Jacques Chouillet, dans *La formation des idées esthétiques de Diderot*, explique que Diderot ne s'abandonne pas au classicisme, mais qu'il observe que « les Anciens détenaient le secret de la « nature » telle que la voit Diderot […] celle des « grandes passions » »[379]. De

---

[375] Diderot, *Entretiens sur Le Fils naturel*, *op. cit*., p. 129.
[376] *ibid*., p. 87.
[377] Sophia Felopoulou le remarque : « Esprit paradoxal, Diderot se présente sous plusieurs aspects : tantôt il donne l'impression d'un créateur et d'un esprit libre, qui veut en finir avec le passé, éliminer les règles, mais il tombe alors dans son propre piège en faisant les siennes, de façon quasi systématique et rigoureuse, tantôt il semble accepter les préceptes ou discuter sur leur nécessité » : Sophia Felopoulou « Le dialogue diderotien avec Aristote et Platon », dans Aude Lehmann (dir.), *Diderot et l'Antiquité classique*, Paris, Classiques Garnier, 2018, p. 174. Notons que Silvain déjà, dans son *Traité du sublime* (1732) souligne l'importance d'accorder aux Anciens un rôle mesuré : « Il y en a qui pour élever les modernes, abaissent les anciens jusqu'à se rendre ridicules. D'autres idolâtrent si fort les anciens, que non contens de les mettre au-dessus de tous les modernes sans exception, ils traitent d'impertinens & de sacrileges, ceux qui osent trouver quelque chose à redire dans les ouvrages des Grecs & des Romains » : Silvain, *Traité du sublime*, *op. cit*., p. 3-4.
[378] « l'imitation, néfaste pour Platon, sera la clef de voûte pour Aristote, tandis que Diderot de l'imitation de la nature et de la peinture de la beauté et de la vérité, passera à une imitation moins stricte, se rapprochant plus d'Aristote » : Sophia Felopoulou « Le dialogue diderotien avec Aristote et Platon », *art. cit*., p. 163-164.
[379] « Quand il s'écrie : « Les Anciens ! Sophocle ! Philoctète ! », cet appel succède immédiatement à l'exclamation : « La Nature ! La Vérité ! », comme si les Anciens détenaient le secret de la « nature » telle que la voit Diderot. Et cette nature, c'est celle des « grandes passions », celle du pathétique extrême, dont nous avons

l'expression des passions tragiques au « tableau des malheurs qui nous environnent », Diderot propose une nouvelle conception de l'effet sublime, parallèlement à sa théorie du genre dramatique sérieux. Il dépasse la « règle poétique » pour en concevoir de nouvelles et, parmi elles, le sublime « propre à » la tragédie bourgeoise. C'est que l'art théâtral est soumis, dans les années 1750, à de nombreuses discussions, et doit être réévalué[380]. Ce dépassement des principes dramaturgiques participe de réalités sociales, et du contexte de l'époque. De fait, les *Entretiens sur Le Fils naturel* constituent un tournant car ils ont été publiés en février 1757. L'année 1757 est centrale dans la tradition du sublime puisqu'elle voit apparaître la publication de la *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau* d'Edmund Burke. Il s'agit bien, comme nous l'avons vu, de l'année lors de laquelle Robert-François Damiens, suite à sa tentative d'assassinat de Louis XV en Janvier, sera écartelé sur la Place de Grève. L'enthousiasme du peuple se révèle un parfait exemple des « risques » à penser l'effet sublime sur scène, tout autant que dans le cadre réel. L'écartèlement de Damiens interroge l'effet sur la foule des exécutions publiques et, transposé dans le domaine dramaturgique, il devient un exemple pour penser les effets d'une mise en scène.

Enfin, s'il est difficile de savoir quand Diderot a lu le texte de Burke, comme l'indique Gita May[381], et si nous savons pertinemment qu'il l'a lu avant 1767 puisqu'il reprend le texte de Burke dans le *Salon de 1767* presque littéralement, nous pouvons observer dans les *Entretiens sur Le Fils naturel* des prémisses de la conception du sublime burkien telle qu'elle sera développée dans la critique d'art de Diderot, notamment parce qu'il mentionne la notion de compassion, qui se rapproche du motif du *suave mari magno* lucrétien, mais aussi parce qu'il emprunte à la version *obscure* du sublime sur certains points, sans pour autant s'y limiter.

déjà esquissé les contours. Les Anciens créateurs de la tragédie, ont d'abord observé ce modèle naturel » : Jacques Chouillet, *La formation des idées esthétiques de Diderot*, *op. cit.*, p. 451.

[380] Les enjeux dramaturgiques sont réévalués dans les années 1750. Pour Béatrice Didier, Diderot participe de ce mouvement : « étant donné le moment où Diderot écrit, les problèmes du genre nouveau qu'est le drame, on aboutirait à une impasse, heureusement provisoire ; la crise du théâtre au XVIII[e] siècle serait en fait liée à la crise du sacré : d'où la décadence de la grande tragédie classique après 1760, et la tentative de réinsuffler du sacré dans le théâtre, mais avec une dimension un peu apprivoisée, or le sacré ne s'apprivoise pas : l'on ne parviendrait pas facilement à ramener l'horreur du drame des Atrides » : Béatrice Didier, *L'infâme et le sublime op. cit*., p. 114-115.

[381] « Curiously enough, Diderot, who usually did not hide his sources, this time omitted even mentioning the name of Burke or acknowledging his debt, although there can be no doubt that the *Salon* many direct borrowings from the *Enquiry.* If one cannot find any allusion to Burke's work in Diderot's signed writings, a brief but revealing review of its French translation appeared in the March 1765 issue of Friedrich Melchior Grimm's *Correspondance littéraire* » : Gita May, « *Diderot and Burke : A Study in Aesthetic Affinity* », *art. cit*., p. 527.

## 2.1. – De l'expression des passions tragiques au « tableau des malheurs qui nous environnent »

La dimension expressive, qui a été étudiée par Michael Cartwright dans son ouvrage *Diderot critique d'art et le problème de l'expression*[382], ainsi que dans l'article « Diderot et l'expression : un problème de style dans la formation d'une critique d'art »[383], et par Katalin Kovács plus récemment dans *L'expression des passions et la hiérarchie des genres dans la pensée picturale de Diderot et de ses prédécesseurs*[384], est au centre des *Entretiens sur Le Fils naturel*. L'expression se définit en relation avec les principes de la *mimesis*, du vrai et de la vraisemblance, car la *mimesis* aristotélicienne, dont il est question dès le premier entretien, constitue un contrepoint à la notion d'expression.

Diderot poursuit son étude du sublime sous l'angle de l'expression des passions dans le domaine dramaturgique, et plus particulièrement dans le cadre du registre tragique. Aristote, dans le même temps où il définit la tragédie comme une « représentation de personnages en action »[385] et l'épopée comme une « représentation par le discours », détermine les principes de la tragédie dans son texte fondateur *La Poétique*. Il en a été question jusqu'ici : pour Diderot, le tragique est le lieu de l'expression de passions fortes des personnages, ce qui engendre une intensité dramaturgique et produit un effet sublime sur le spectateur. Les variations autour de l'expression sublime et de l'effet sur le spectateur sont, dans les *Entretiens sur Le Fils naturel*, manifestes, comme dans ce passage :

> C'est alors qu'on tremblerait d'aller au spectacle, et qu'on ne pourrait s'en empêcher ; c'est alors qu'au lieu de ces petites émotions passagères, de ces froids applaudissements, de ces larmes rares dont le poète se contente, il renverserait les esprits, il porterait dans les âmes le trouble et l'épouvante ; et que l'on verrait ces phénomènes de la tragédie ancienne, si possibles et si peu crus, se renouveler parmi nous.[386]

Les épisodes de scènes tragiques se retrouvent à de nombreuses reprises dans l'œuvre, et ils vont permettre de venir réévaluer les « phénomènes de la tragédie ancienne ». À nouveau,

---

[382] Michael Cartwright, *Diderot critique d'art et le problème de l'expression*, Paris, Champion, 1969.
[383] Michael Cartwright, « Diderot et l'expression : un problème de style dans la formation d'une critique d'art », *Studies on Voltaire*, n° 66, 1967, p. 345-359.
[384] Katalin Kovács, *L'expression des passions et la hiérarchie des genres dans la pensée picturale de Diderot et de ses prédécesseurs*, Szeged, JATEPress, 2003.
[385] Aristote, *La Poétique*, *op. cit*., p. 43.
[386] Diderot, *Entretiens sur Le Fils naturel*, *op. cit*., p. 112.

Diderot s'appuie sur les références antiques et classiques, comme l'illustre cet extrait du premier entretien :

> La maîtresse de Barnevelt entre échevelée dans la prison de son amant. Les deux amis s'embrassent, et tombent à terre. Philoctete se roulait autrefois à l'entrée de sa caverne. Il y faisait entendre les cris inarticulés de la douleur. Ces cris formaient un vers peu nombreux. Mais les entrailles du spectateur en étaient déchirées. Avons-nous plus de délicatesse et plus de génie que les Athéniens ?... Quoi donc, pourrait-il y avoir rien de trop véhément dans l'action d'une mère, dont on immole la fille ? Qu'elle courre sur la scène comme une femme furieuse ou troublée. Qu'elle remplisse de cris son palais. Que le désordre ait passé jusque dans ses vêtements. Ces choses conviennent à son désespoir. Si la mère d'Iphigénie se montrait un moment reine d'Argos et femme du général des Grecs, elle ne me paraîtrait que la dernière des créatures. La véritable dignité, celle qui me frappe, qui me renverse ; c'est le tableau de l'amour maternel dans toute sa vérité.[387]

*Philoctète* est une tragédie antique de Sophocle, les références à Iphigénie et sa mère Clytemnestre se trouvent dans les tragédies d'Euripide, et sont reprises par Racine à l'âge classique dans sa pièce *Iphigénie.* Dans le deuxième entretien, la référence que Diderot fait à Eschyle et aux Euménides devient capitale puisque ces références aux personnages de Philoctète, d'Iphigénie et de Clytemnestre constituent un véritable fil conducteur en réapparaissant comme un *leitmotiv* qu'il va tresser autour du sublime dans l'ensemble des *Entretiens sur Le Fils naturel*, et dans l'ensemble de son œuvre. À titre d'exemple, ces trois références provenant des textes des tragiques grecs Sophocle, Euripide et Eschyle seront reprises en 1775 dans le *Plan d'une université* et viendront soutenir les études autour du sublime et de l'expression des passions dans le genre tragique :

> Sophocle, Euripide et Eschyle sont les trois poètes tragiques de la Grèce. Sophocle est simple et grand ; mais qui est-ce qui déchiffrera ses chœurs ? Le moraliste Euripide est facile et clair ; mais encore faut-il être en état de suivre la marche d'un ouvrage dramatique, pour en profiter. Eschyle est épique et gigantesque, lorsqu'il fait retentir le rocher sur lequel les cyclopes attachent Prométhée et que les coups de leurs marteaux en font sortir les nymphes effrayées ; il est sublime, lorsqu'il exorcise Oreste, qu'il réveille les Euménides qu'il avait endormies, qu'il les fait errer sur la scène, et crier : « Je sens la vapeur du sang, je sens la trace du parricide ; je la sens, je la sens », et qu'il les rassemble autour du malheureux prince qui tient dans ses mains les pieds de la statue d'Apollon.[388]

L'importance de l'effet sur le public est un enjeu clé de ces entretiens puisque l'expression dont font preuve les personnages *déchirent* « les entrailles du spectateurs », dans le premier extrait ci-dessus, celui des *Entretiens sur Le Fils naturel*. L'effet est d'autant plus fort qu'il est produit par l'expression des fortes passions ainsi que la vision d'horreur que vient suggérer l'image de « la maîtresse de Barnevelet […] échevelée ». Cela engendre un tel effet car les passions des

[387] Diderot, *Entretiens sur Le Fils naturel*, *op. cit*., p. 93.
[388] Diderot, *Plan d'une université ou d'une éducation publique dans toutes les sciences, op. cit.*, p. 456.

personnages sont poussées à leur paroxysme. Par le biais des *topos* et des images illustrant la mort et le « désordre », mais aussi par l'aspect *terrible* qui vient suspendre le jugement du public, en raison du caractère insoutenable des situations représentées, la dimension du sublime parcourt l'extrait. Comme la pantomime, le thème du cri, sur lequel nous reviendrons, figure l'expression des passions des personnages et permet de représenter plus encore la douleur sur scène. Pour Diderot, ancrer l'étude du sublime dans le cadre d'exemples tragiques, c'est pouvoir poursuivre son étude de l'effet sur le lecteur ou le spectateur, et pouvoir illustrer en même temps les passions des personnages à partir de leur expression sur scène.

Pourtant, alors que dans la *Lettre sur les sourds et muets*, Diderot développe uniquement des exemples de gestes sublimes issus de tragédies antiques et classiques, dans l'extrait des *Entretiens sur Le Fils naturel*, aux côtés de ces dernières, il introduit l'exemple du personnage masculin qu'est Barnevelt. En étayant de cette manière des exemples de pièces tragiques, sans les limiter à une période donnée, il s'appuie sur les principes de la tradition et pense les conditions pour pouvoir les dépasser. C'est l'objectif même des *Entretiens sur Le Fils naturel* de pouvoir discuter des règles dramaturgiques d'un nouveau genre dramatique[389], le genre dramatique sérieux qui se révèle être un sous-genre[390]. Il lui faut donc trouver une nouvelle conception de l'effet sublime qui puisse « [être] propre » à ce genre nouveau :

> « Ah, m'écriai-je, ou je n'y entends rien, ou voilà de la tragédie ! » […] Je me levai, j'allai trouver Dorval […] On dit qu'il n'y a plus de grandes passions tragiques à émouvoir ; qu'il est impossible de présenter les sentiments élevés d'une manière neuve et frappante. Cela peut être dans la tragédie telle que les Grecs, les Romains, les Français, les Italiens, les Anglais et tous les peuples de la terre l'ont composée. Mais la tragédie domestique aura une autre action, un autre ton, et un sublime qui lui sera propre. Je le sens, ce sublime. Il est dans ces mots d'un père qui disait à son fils qui le nourrissait dans sa vieillesse : *Mon fils, nous sommes quittes. Je t'ai donné la vie et tu me l'as rendue* ; et dans ceux-ci d'un autre père qui disait au sien : *Dites toujours la vérité. Ne promettez rien à personne que vous ne vouliez tenir. Je vous en conjure par ces pieds que je réchauffais dans mes mains, quand vous étiez au berceau*.[391]

[389] Les *Entretiens sur Le Fils naturel* sont une œuvre de théorie dramaturgique, dans lequel Diderot met en confrontation deux voix : *Dorval et moi*. Les deux personnages reviennent sur la pièce de théâtre intitulée *Le Fils naturel*, de Diderot lui-même. Le sous-titre même de l'œuvre des *Entretiens sur Le Fils naturel* est « Dorval et moi », à l'instar du texte du *Neveu de Rameau* qui se construit autour d'un dialogue entre « Lui et moi ».
[390] Notons que la comédie larmoyante est à l'origine du drame bourgeois, genre intermédiaire sérieux, que théorise Diderot dans *De la poésie dramatique.* Le créateur de la comédie larmoyante est Pierre Claude-Nivelle de la Chaussée (1692-1754). Il existe une évolution par rapport au XVII[e] siècle où la règle de séparation des genres figurait un impératif. La comédie larmoyante se situe entre la comédie et la tragédie. Si à la tragédie appartiennent les rois, les passions et les larmes et à la comédie, le peuple, les vices et le rire, le genre sérieux permet la peinture réaliste des milieux sociaux, des gens du commun ainsi que le sérieux du ton. Il s'agit d'émouvoir et de moraliser.
[391] Diderot, *Entretiens sur Le Fils naturel*, *op. cit*., p. 139-140.

Tout en restant fidèle à sa volonté de respecter la « raison poétique », de suivre les principes des Anciens et des classiques pour pouvoir mieux les dépasser, Diderot théorise une nouvelle conception de l'effet sublime sur scène. Il transgresse les limites de ses premières conceptions, qui étaient pensées sur le modèle de la tragédie antique et il en étudie les nouvelles conditions qui se cristallisent désormais autour du discours verbal, d'un « discours qui frapp[e] autant que son action et son silence », autour des « mots » : « Je le sens, ce sublime ; il est dans ces mots » ; et non pas seulement, comme dans la *Lettre sur les sourds et muets*, autour des *gestes* qui figuraient un discours, un discours muet[392]. Là où il observe que, dans le cadre des principes de la tragédie antique et classique, l'effet sublime s'organise autour des notions de silence, de gestes, il recherche, pour concevoir de nouvelles règles de la tragédie domestique, un nouveau sublime, qui soit plus adapté au contexte de l'époque. Le sublime de ce sous-genre de la tragédie se situe « dans ces mots d'un père qui disait à son fils qui le nourrissait dans sa vieillesse : « Mon fils, nous sommes quittes. Je t'ai donné la vie et tu me l'as rendue » ». Des passions tragiques classiques grâce aux exemples de *gestes sublimes* au sublime de la tragédie domestique, l'effet doit permettre une meilleure identification du public grâce à un nouveau système des personnages. Généralement, on entend par la tragédie domestique un genre qui appelle à une peinture du milieu social « bourgeois et domestique », et qui, de fait, s'adresse à un plus grand nombre de spectateur. Si l'effet sublime doit prétendre à une très grande universalité, – c'est ce qu'évoquait le Pseudo-Longin[393], et c'est l'un des principes mêmes que se donnent à respecter les dramaturges de ce sous-genre de la tragédie– les situations mises en scène sont ici bien « domestique[s] et commun[es] »[394], et permettent au public de se sentir davantage concerné par les situations que vivent les personnages. On le remarque dans l'extrait ci-dessus, l'universalité provient du recours à des allusions aux thèmes de la vie et de la mort. Les *topoï* sont universels, ils participent de moments de naissance et des premiers temps de la vie : « quand vous étiez au berceau », jusqu'aux derniers instants : « tu [m'as rendu la vie] ». Le *topos* de la mort tragique est l'un des plus anciens et il apparaît déjà dans le cadre de la tragédie classique. Diderot ne rompt d'ailleurs pas totalement avec la tradition classique puisque par exemple, par le biais de l'injonction paternelle : « ne promettez rien à personne que vous ne vouliez tenir », il reprend les principes classiques du devoir et de l'honneur, qui apparaît

[392] Dans les *Entretiens sur Le Fils naturel*, il est encore question du geste : « Le pantomime joue, et le philosophe, transporté, s'écrie : « Quel effet cet art joint au discours ne produirait-il pas ? Pourquoi avons-nous séparé ce que la nature a joint ? À tout moment, le geste ne répond-il pas au discours ? » : *ibid*., p. 101.
[393] Pseudo-Longin, *Traité du Sublime*, *op. cit.*, p. 82.
[394] L'adjectif épithète *commun* est celui-là même employé par Dorval dans l'œuvre. Dorval propose au personnage de *Moi* d'étudier un « exemple domestique et commun », exemple qui vient s'opposer à ceux des « spectacles anciens » : Diderot, *Entretiens sur Le Fils naturel*, *op. cit*., p. 113.

par le verbe « promettre », au sens de l'honneur classique du XVII[e] siècle, mais aussi de la supplication : « je vous en conjure ». De plus, Diderot reprend le rythme de la prosodie de la tragédie classique. Il recourt à une forme alexandrine et place la césure à l'hémistiche : « Je t'ai donné la vie et tu me l'as rendue ». Dans un mouvement d'écho, de boucle qui esquisse l'idée d'un cycle de vie, d'un cycle naturel, il ne rejette pas les principes traditionnels. De même, l'effet de parallélisme se retrouve dans la phrase : « ces mots d'un père qui disait à son fils […] ceux-ci d'un autre père qui disait au sien ». Si les principes universels de la vie et de la mort ne sont pas absents de la tragédie antique classique, il convient pourtant de noter que dans la tragédie domestique, on ne doit trouver aucune mention de régicide, comme dans *Macbeth* de Shakespeare, ou mention d'un empoisonnement tel que le projette Cléopâtre dans *Rodogune*. Là où dans la *Lettre sur les sourds et muets*, les exemples sont davantage invraisemblables puisqu'il présente des épisodes tels que des empoisonnements, ou le suicide d'Épaminondas, ceux des *Entretiens sur Le Fils naturel* se doivent d'être beaucoup plus ordinaires.

L'effet sublime de la tragédie domestique doit s'adresser à un plus grand nombre de spectateurs, et cela devient possible en ancrant les scènes dans un cadre plus *prosaïque*. Le sublime propre à ce sous-genre de la tragédie permet avant tout l'expression des passions universelles de personnages du commun, ceux qui possèdent des ressemblances avec tout homme. Alors que dans la *Lettre sur les sourds et muets*, les exemples de gestes sublimes sont pris en charge par des figures d'héros et d'héroïnes, d'Épaminondas à Macbeth, dans les *Entretiens sur Le Fils naturel*, les exemples de personnages introduits sont ceux de *gens du commun*. Dans l'exemple ci-dessus, Diderot pense les conditions du sublime propre à la tragédie domestique en offrant l'exemple d'« un père qui disait à son fils ». L'article indéfini « un » souligne une universalité. Le personnage n'est plus défini par son statut social. Ce n'est plus une personne de haut rang comme le veut la tragédie classique. Ce n'est plus un homme issu d'une classe élevée, un noble ; du moins, n'est-il pas caractérisé comme tel. Les personnages de la tragédie domestique dans l'exemple ci-dessus sont avant tout caractérisés par leur rôle de père et de fils, rôles qui peuvent concerner une grande partie des spectateurs, de manière universelle puisque le rôle d'enfant, de « fils » est d'autant plus universel qu'il concerne tout le monde, sans exception. L'universalité est totale. Diderot développe à nouveau un exemple de scène du genre dramatique sérieux à partir de l'exemple d'une paysanne qui prend connaissance de la mort de son mari :

> Une paysanne du village que vous voyez entre ces deux montagnes […] envoya son mari chez ses parents qui demeurent dans un hameau voisin. Ce malheureux y fut tué par un de ses beaux-frères […] J'y vis un tableau, et j'y entendis un discours que je n'ai point oubliés. Le mort était étendu sur le lit. Ses jambes nues pendaient hors du lit. […] Croyez-vous qu'une femme d'un autre rang aurait été plus pathétique ? Non. La même situation lui eût inspiré le même discours. Son âme eût été celle du moment ; et ce qu'il faut que l'artiste trouve, c'est ce que tout le monde dirait en pareil cas ; ce que personne n'entendra, sans le reconnaître aussitôt en soi. Les grands intérêts, les grandes passions. Voilà la source des grands discours, des discours vrais.[395]

Des passions représentées par les gestes sublimes des personnages tragiques dans la *Lettre sur les sourds et muets* à l'expression des passions universelles que mettent en scène les personnages de la tragédie domestique, l'effet sublime touche de plus près le public puisqu'il se reconnait dans les situations proposées. Diderot illustre à nouveau une classe sociale différente de la noblesse, replacée dans le genre de sa nouvelle tragédie puisqu'il s'agit ici d'une « paysanne », et non plus de grands héros tragiques. Le cadre est naturel car cette dernière habite dans un « village […] entre ces deux montagnes ». Le décor est ancré dans le réel. Le sous-genre qu'est le genre dramatique sérieux relaie des situations dans lesquelles évoluent des personnages du commun, des inconnus qui ne sont plus caractérisés par leur rang élevé comme le sont les héros tragiques. Que ce soit un père et un fils, ou une mère et une fille, ils permettent une identification plus évidente du spectateur que ne le peuvent des personnages tels que Macbeth ou Antiochus. En lieu et place des grandes figures antiques, les personnages deviennent des exemples *communs*, ce qui offre la possibilité au spectateur de ressentir leurs passions : « La même situation [eût inspiré à une femme d'un autre rang] le même discours. Son âme eût été celle du moment ; et ce qu'il faut que l'artiste trouve, c'est ce que tout le monde dirait en pareil cas ; ce que personne n'entendra, sans le reconnaître aussitôt en soi ». Les passions exprimées peuvent être partagées par quiconque et ne viennent plus témoigner de l'originalité du personnage, mais d'une universalité. C'est ce qui autorise Diderot à solliciter des exemples, dans ses entretiens, issus de plusieurs textes antiques et classiques et à rapprocher, par exemple, le personnage de la paysanne ci-dessus, du personnage de Clytemnestre. Elles se situent sur un même plan puisque, dans l'exemple de Clytemnestre du premier entretien, l'héroïne tragique n'est plus considérée comme telle, mais bien avant tout parce qu'elle est une mère qui prend connaissance de la mort de son enfant. Lorsque Diderot s'applique à étudier cet exemple, c'est pour mettre l'accent non pas sur le rang social de Clytemnestre, « reine d'Argos et femme du général des Grecs », mais avant tout sur le rôle de mère qu'elle incarne et la grandeur du personnage : « la véritable dignité, celle qui me frappe,

[395] Diderot, *Entretiens sur Le Fils naturel*, *op. cit*., p. 100.

qui me renverse, c'est le tableau de l'amour maternel dans toute sa vérité ». L'expression permet ici d'offrir aux spectateurs les mouvements d'une passion dans ses éléments les plus caractéristiques, afin que chacun puisse les ressentir avec la même intensité. Pour Diderot, il est important que Clytemnestre incarne de manière absolue une passion à laquelle chacun peut s'identifier. Que ce soit par l'étude d'une plus grande universalité des personnages représentés, mais aussi par celle de l'expression de leurs passions, les situations et les *tableaux* nouveaux à partir desquels Diderot pense l'effet sublime, témoignent d'une douleur poussée à son extrême car c'est bien à la mort d'un proche, conjoint ou enfant, que la « paysanne » et Clytemnestre sont confrontées. L'expression de la souffrance de ces deux femmes qui incarnent un des rôles les plus universels, celui de mère, les hisse au sublime. Comme dans la *Lettre sur les sourds et muets*, ce qui produit un effet sur les spectateurs, c'est la douleur face à la mort, épisode paroxystique par excellence. L'effet sublime permet dans les tragédies de témoigner de passions universelles, mais, dans le cas précis du genre dramatique sérieux, le cadre devra être plus familier. Il peut être compris par un grand ensemble de personnes, ce qui vient annoncer dès à présent l'idée selon laquelle, pour Diderot dans la *Réfutation d'Helvétius* : « C'est que le sublime, par lui-même, j'ose le dire, n'est pas original. Il ne le devient que par une sorte de singularité qui le rend à l'auteur »[396].

Si Diderot ancre toujours son étude de l'effet sublime dans le cadre de la dramaturgie par le biais de l'expression des passions, les principes classiques se voient réévalués et dépassés. Ce que ces personnages *du commun* relaient, ce sont des passions universelles, mais exprimées dans un cadre ordinaire. De fait, dans ce nouvel extrait représentatif du genre de la tragédie domestique :

> Un père a perdu son fils dans un combat singulier. C'est la nuit […] Le même homme court chez la mère. Elle dormait aussi […] Et prenant un Christ qui était à son chevet, elle le serre entre ses bras. Elle y colle sa bouche. Ses yeux fondent en larmes. Et ces larmes arrosent son Dieu cloué sur une croix.
> Voilà le tableau de la femme pieuse. Bientôt nous verrons celui de l'épouse tendre et de la mère désolée.[397]

Le terme de *tableau* dans l'expression « tableau d'une femme pieuse » est introduit par Diderot lui-même. Il distingue explicitement dans l'œuvre la notion de *tableau* d'un côté et celle de « coup de théâtre » de l'autre : « un incident imprévu qui se passe en action […] est un coup de théâtre. Une disposition de ces personnages sur la scène, si naturelle et si vraie, que, rendue

[396] Diderot, *Réfutation d'Helvétius*, *op. cit.*, p. 570.
[397] Diderot, *Entretiens sur Le Fils naturel*, *op. cit*., p. 113.

fidèlement par un peintre, elle me plairait sur la toile, est un tableau »[398]. L'effet sublime, on l'a vu, tisse des analogies entre les domaines dramaturgiques et ceux de la peinture, selon Pierre Frantz. De même, dans l'exemple de la « paysanne », les gestes sublimes de cette dernière sont décrits par le biais du regard de Dorval, qui se retrouve dans le texte à travers l'isotopie du regard : « j'y vis un tableau ». L'expression du corps du mari se fait d'après la position de ses pieds : « Elle tenait les pieds de son mari ; et elle disait en fondant en larmes, et avec une action qui en arrachait à tout le monde : « Hélas, quand je t'envoyai ici, je ne pensais pas que ces pieds te menaient à la mort » »[399]. La description qui s'établit à travers les « extrémités »[400] du corps renvoie tout autant à la dimension expressive qu'au *fatum* du défunt que « [s]es pieds […] [ont mené] à la mort ». L'expression est tragique, tout autant par le tableau que le corps du défunt constitue, que par la signification que les pieds revêtent dans le discours de sa femme endeuillée.

De la posture de spectateur à celle de dramaturge, et comme il le fait régulièrement, Diderot renverse les points de vue. Cela lui permet de se placer à la fois du côté de l'artiste, du théoricien en développant une forme d'art poétique d'après ses connaissances des différents arts et registres littéraires, et de s'appuyer sur son expérience de spectateur en mobilisant des exemples issus de sa propre vie. On se souvient de l'anecdote qu'il relate dans la *Lettre sur les sourds et muets* : se boucher les oreilles tout en regardant une pièce de théâtre pour « mieux entendre »[401]. Il lui faut expérimenter ou s'imaginer l'effet que doit ressentir le spectateur pour pouvoir le théoriser. De la même manière, Dorval déclare qu'il « sent » ce nouveau sublime. Les effets gagnent ses propres passions. Il devient le spectateur de sa propre conception de l'effet sublime de la tragédie domestique tout autant que le théoricien, comme l'atteste la suite de l'exemple :

---

[398] Diderot, *Entretiens sur Le Fils naturel*, *op. cit*., p. 92.
[399] *ibid*., p. 100.
[400] « Extrémités, (*Peinture.*) […] Ce qu'on nomme les *extrémités* en Peinture, sont sur-tout les mains & les piés […] Les mains & les piés contribuent beaucoup à la justesse de l'expression, & en augmentent la force. […] Pour l'expression qu'elles peuvent ajoûter aux actions, il est aisé d'en voir l'effet dans celui que nos habiles comédiens font sur nous lorsque leurs gestes sont absolument conformes à ce qu'ils doivent sentir & à ce qu'ils récitent. […] Les artistes doivent donc mettre leurs soins non seulement à bien connoître la justesse des proportions des *extrémités*, mais encore ce qui dans leur conformation produit des graces, & dans leurs mouvemens fait sentir la juste expression » : Watelet, article « extrémités », *Encyclopédie*, t. VI, p. 339-340.
[401] « Aussitôt que la toile était levée, et le moment venu où tous les autres spectateurs se disposaient à écouter ; moi, je mettais mes doigts dans mes oreilles […] Je m'embarrassais fort peu des jugements, et je me tenais opiniâtrement les oreilles bouchées, tant que l'action et le jeu de l'acteur me paraissaient d'accord avec le discours que je me rappelais. [..] je répondais froidement « que chacun avait sa façon d'écouter, et que la mienne était de me boucher les oreilles pour mieux entendre » : Diderot, *Lettre sur les sourds et muets*, *op. cit.*, p. 149.

> la tragédie domestique aura une autre action, un autre ton, et un sublime qui lui sera propre. Je le sens, ce sublime […]
> « Mais cette tragédie nous intéressera-t-elle ? »
> Je vous le demande. Elle est plus voisine de nous. C'est le tableau des malheurs qui nous environnent. Quoi ! vous ne concevez pas l'effet que produiraient sur vous une scène réelle, des habits vrais, des discours proportionnés aux actions, des actions simples, des dangers dont il est impossible que vous n'ayez tremblé pour vos parents, vos amis, pour vous-même ? Un renversement de fortune ; la crainte de l'ignominie ; les suites de la misère ; une passion qui conduit l'homme à sa ruine, de sa ruine au désespoir, du désespoir à une mort violente, ne sont pas des événements rares ; et vous croyez qu'ils ne vous affecteraient pas autant que la mort fabuleuse d'un tyran, ou le sacrifice d'un enfant aux autels des dieux d'Athenes ou de Rome…[402]

Immédiatement après la définition du sublime propre à la tragédie domestique, le personnage de *Moi* interroge l'effet sur le public, par le biais du pronom personnel « nous » : « Mais cette tragédie nous intéressera-t-elle ? », ce à quoi Dorval répond en convoquant un nouveau principe, celui de l'expression des « malheurs qui nous environnent ». L'effet sublime emprunte dès lors à de nombreux principes de la tradition puisque l'expression « tableau des malheurs qui nous environnent » fait écho aux conceptions lucrétienne et burkienne du sublime, du *suave mari magno* à la *sympathie*[403], sur lesquelles nous reviendrons plus en détail dans un deuxième temps de notre réflexion. Les emplois du substantif *commisération* que l'on retrouve dans le groupe prépositionnel « par le geste de la commiseration »[404] figurent des prémisses des considérations de Diderot du *Salon de 1767* et des échos existant avec les pensées burkiennes et lucrétiennes : « La commisération qui nous substitue toujours à la place du malheureux, et jamais du méchant agitera mon âme »[405], ou encore : « vous ne concevez pas l'effet que produiraient sur vous une scène réelle, des habits vrais, des discours proportionnés aux actions, des actions simples, des dangers dont il est impossible que vous n'ayez tremblé pour vos parents, vos amis, pour vous-même ? ». La référence à Burke se voit justifiée ici dans la mesure où, pour ce dernier, et pour Kant, bien plus tard, le sublime provient de ce que l'on voit et qui se révèle être proche de nous. De la crainte et de la pitié tragique à la compassion et à la

[402] Diderot, *Entretiens sur Le Fils naturel*, *op. cit*., p. 140-141.
[403] Nous aurons l'occasion d'y revenir plus en détail dans l'analyse de la critique d'art diderotienne, mais il nous faut dès maintenant préciser que Burke distingue deux types de passions : celles qui concernent la conservation de soi et qui mettent en jeu le sublime, puisque la douleur et le danger peuvent conduire l'homme à sa perte, et celles qui concernent la société. Ces dernières sont au nombre de trois : sympathie, imitation, ambition. La sympathie permet à un individu de comprendre la force des émotions d'un autre individu. L'imitation l'incite à produire les mêmes actions qu'un autre et l'ambition est la tendance naturelle a vouloir surpasser l'autre. Burke, après avoir défini la sympathie, propose d'étudier un exemple avec la tragédie. L'œuvre d'art doit figurer la réalité car sinon le public n'éprouve aucun mouvement intérieur. De fait, l'effet sublime naît si le public est confronté à une menace, mais une menace dont il comprendra après qu'elle ne le met pas directement en danger. Le sublime est provoqué de deux manières : soit par la confrontation d'un spectacle naturel à distance, soit par celui d'un spectacle artificiel qui s'approche de la réalité.
[404] Diderot, *Entretiens sur Le Fils naturel*, *op. cit*., p. 102.
[405] *ibid*., p. 141.

commisération, en passant par Lucrèce, Diderot ancre sa conception du sublime propre à la tragédie et la dépasse. Si le tragique classique se voit supplanté par le genre dramatique sérieux, Diderot se situe bien dans le cadre des enjeux et des querelles dramaturgiques tels qu'ils se mettent en place à l'époque. Lorsque Dorval déclare : « On dit qu'il n'y a plus de grandes passions tragiques à émouvoir ; qu'il est impossible de présenter les sentiments élevés d'une manière neuve et frappante », il témoigne de l'effet des spectacles qui sont au centre des discussions contemporaines. C'est un an après, en 1758, que Jean-Jacques Rousseau publie sa *Lettre à d'Alembert*. Les *Entretiens sur Le Fils naturel* participent d'un déplacement des conditions tragiques puisque sont analysés, désormais sur le même plan, les spectacles produits par « les Romains, les Français, les Italiens, les Anglais et tous les peuples de la terre ». Il s'agit d'un tournant dans l'œuvre de Diderot car il dépasse le cadre de la tragédie classique pour penser une plus grande universalité. C'est bien de l'effet dont il est ici question : « Je me souviens que, tandis qu'il exhalait sa plainte et sa douleur, vous versiez des larmes sur lui. Ce ne sont pas là de ces circonstances qui s'oublient »[406]. Contrairement à la *Lettre sur les sourds et muets* où l'expression des passions ne *contaminait* pas le public parce qu'elles s'illustraient dans un autre cadre de référence, c'est-à-dire dans les bornes d'un dispositif scénique bien délimité ; dans les *Entretiens sur Le Fils naturel*, les passions universelles doivent être engendrées par les « malheurs qui nous environnent ». Les passions doivent donc être ancrées dans des situations de la vie réelle. Ainsi, ce que soutient Sophia Felopoulou c'est que « l'obstination diderotienne à la réalité se traduit comme une restitution fidèle de la vie quotidienne, et non comme une imitation théâtrale de la réalité »[407]. Cela participe d'une volonté d'immerger le public, que ce soit le lecteur ou le spectateur.

C'est ainsi que la représentation d'une mère qui découvre le corps sans vie de son fils, devient si insoutenable qu'elle « travers[e] l'espace qui sépare les deux scènes », c'est-à-dire certes, littéralement, l'espace qui figure la limite entre l'appartement de la mère et celui de son époux dans la fiction, mais il semble aussi tout à fait possible que Diderot ait pu faire une analogie entre la scène et le parterre :

[406] Diderot, *Entretiens sur Le Fils naturel*, *op. cit*., p. 92
[407] Sophia Felopoulou, « Le dialogue diderotien avec Aristote et Platon », *art. cit*., p. 167.

> C'est un époux, c'est un père étendu sur le cadavre d'un fils, qui va frapper les regards d'une mère !... Mais elle a traversé l'espace qui sépare les deux scènes. Des cris lamentables ont atteint son oreille. Elle a vu. Elle se rejette en arrière.[408]

Dans la *Lettre sur les sourds et muets* se trouvait l'idée du quatrième mur et l'exclusion du spectateur. Cela offre l'occasion à Jean-Paul Sermain, dans un même mouvement de pensée, de dire que la catégorie du sublime « permet en effet de sortir de la logique de l'identification où le spectateur éprouve devant la représentation ce qu'il éprouverait s'il voyait réellement ce qui est représenté […] l'énoncé sublime (vrai ou fictif) entraîne le bouleversement du spectateur ou du lecteur sans porter lui-même la marque d'aucun bouleversement »[409]. Dans les *Entretiens sur Le Fils naturel*, il existe un phénomène d'identification. Désormais, l'acteur passe d'un espace à l'autre et s'adresse au public en ces termes : « L'auteur est sorti de son sujet. L'acteur entraîné hors de son rôle. Ils descendent tous les deux du théâtre. Je les vois dans le parterre ; et tant que dure la tirade, l'action est suspendue pour moi, et la scène reste vide »[410]. Se met en place une adhésion plus forte de la part du public, ce qui explique l'émergence d'un tel effet. L'acteur s'est projeté au niveau du public et il s'est porté sur la scène du monde. En se rapprochant des spectateurs, l'acteur brouille les limites entre fiction et réalité, et établit une confusion entre le cadre tragique et le cadre réel. Se trouve ainsi une forme de continuité entre les deux espaces, l'abolition du quatrième mur dont il était question dans la *Lettre sur les sourds et muet*, permet désormais une meilleure identification du public

### 2.2. – DORVAL, UN *ENTHOUSIASTE* NATUREL

Pour Jacques Chouillet, Dorval se situe du « côté de la scène » et il est une bonne occasion pour livrer des considérations dramaturgiques. Il devient le pendant de la figure d'Ariste[411]. Le phénomène de contagion de l'enthousiasme, qui devient le sujet autour duquel s'articule cet extrait de la *Lettre à* Mademoiselle…:

---

[408] Diderot, *Entretiens sur Le Fils naturel*, *op. cit*., p. 114.
[409] Jean-Paul Sermain, « *Less is more* », *art. cit*., p. 282.
[410] Diderot, *Entretiens sur Le Fils naturel*, *op. cit*., p. 103.
[411] Dans *La formation des idées esthétiques de Diderot*, Jacques Chouillet distingue « Le côté de Dorval » du « côté d'Ariste ». Dorval représente la fonction dramaturgique dont la fonction du théâtre est de libérer l'énergie de la nature, « produire de grandes émotions […] [par la représentation] de « grandes passions » » : Jacques Chouillet, *La formation des idées esthétiques de Diderot : 1745-1763*, *op. cit*., p. 429.

> Dans Athènes, les jeunes gens donnaient presque tous dix à douze ans à l'étude de la musique ; et un musicien n'ayant pour auditeurs et pour juges que des musiciens, un morceau sublime devait naturellement jeter toute une assemblée dans la même frénésie dont sont agités ceux qui font exécuter leurs ouvrages dans nos concerts. Mais il est de la nature de tout enthousiasme de se communiquer et de s'accroître par le nombre des enthousiastes. Les hommes ont alors une action réciproque les uns sur les autres, par l'image énergique et vivante qu'ils s'offrent tous de la passion dont chacun est transporté : de là cette joie insensée de nos fêtes publiques, la fureur de nos émeutes populaires, et les effets surprenants de la musique chez les Anciens […] si notre parterre eût été rempli d'un peuple aussi musicien et aussi sensible que la jeunesse athénienne.[412]

fait écho à celui-ci des *Entretiens sur Le Fils naturel* :

> [Dorval continua : ] Jugez de la force d'un grand concours de spectateurs par ce que vous savez vous-même de l'action des hommes les uns sur les autres, et de la communication des passions dans les émeutes populaires. Quarante à cinquante mille hommes ne se contiennent pas par décence. Et s'il arrivait à un grand personnage de la république de verser une larme, quel effet croyez-vous que sa douleur dût produire sur le reste des spectateurs ? Y a-t-il rien de plus pathétique que la douleur d'un homme vénérable ?
>
> Celui qui ne sent pas augmenter sa sensation parle grand nombre de ceux qui la partagent, a quelque vice secret ; il y a dans son caractère je ne sais quoi de solitaire qui me déplaît.
>
> Mais si le concours d'un grand nombre d'hommes devait ajouter à l'émotion du spectateur, quelle influence ne devait-il point avoir sur les auteurs, sur les acteurs ? Quelle différence entre amuser tel jour, depuis telle jusqu'à telle heure, dans un petit endroit obscur, quelques centaines de personnes, ou fixer l'attention d'une nation entière dans ses jours solennels, occuper ses édifices les plus somptueux, et voir ces édifices environnés et remplis d'une multitude innombrable, dont l'amusement ou l'ennui va dépendre de notre talent ?[413]

Diderot observe une fois de plus le phénomène de l'effet sublime d'après les fils qui s'entrelacent avec ceux de l'enthousiasme, notion dont nous avons vu qu'elle partage ses champs d'application entre la religion et l'éloquence des philosophes, et la pratique dramaturgique. Le problème de la *contagion* de l'enthousiasme : « la communication des passions dans les émeutes populaires », reste inséparable de l'effet sublime : « quel effet croyez-vous que sa douleur dût produire sur le reste des spectateurs […] fixer l'attention d'une nation entière ». Toute l'attention du regard du dramaturge se porte ici, à travers l'étude de l'effet sublime, sur les « spectateurs » et non plus sur l'acteur qui interprète un personnage et qui offre une performance par l'intermédiaire de son discours. La réflexion s'oriente non plus du côté des passions de l'acteur mais du côté de celles des spectateurs qui prennent plus d'ampleur, proportionnellement à l'effet de foule et l'énergie qui s'en dégage : « celui qui ne sent pas augmenter sa sensation par le grand nombre de ceux qui la partagent a quelque vice secret ; il y a dans son caractère je ne sais quoi de solitaire qui me déplaît ». La contagion est appliquée au strict cadre de la foule puisqu'il témoigne de l'énergie des spectateurs entre eux, et non plus seulement de l'effet de l'orateur sur son public. Les thèmes de l'élévation et du *je ne sais quoi*

[412] Diderot, *Lettre à* Mademoiselle…, DPV, t. IV, p. 207-208.
[413] Diderot, *Entretiens sur Le Fils naturel*, *op. cit*., p. 118.

sont ici convoqués pour étudier le phénomène sur les spectateurs. De fait, dans un mouvement de renversement, Dorval, développe des considérations qui visent à comparer l'enthousiasme de ces derniers à celui des acteurs : « si le concours d'un grand nombre d'hommes devait ajouter à l'émotion du spectateur, quelle influence ne devait-il point avoir sur les auteurs, sur les acteurs ? ». Ce renversement permet d'interroger un problème qui occupe l'attention de Diderot, celle des émeutes populaires et de l'« enthousiasme [du crime] »[414]. Les enjeux de la « communication des passions » seront développés dans l'épisode de l'« Antre de Platon » dans la critique d'art avec l'exemple des fêtes dionysiaques[415], mais aussi dans *Jacques le fataliste*[416]. II est à noter que, dans le dictionnaire de Furetière[417], le terme *émotion* est un synonyme des « émeutes populaires », acception du terme par laquelle les *émotions* désignent les soulèvements du peuple. Si Diderot observe l'énergie des foules, c'est parce qu'il écrit en 1757 et que le contexte de l'époque est à l'écartèlement, sur la place de Grève, de Robert-François Damiens[418], qui a voulu porter atteinte à la vie de Louis XV. Cela témoigne de l'énergie des foules. Les scènes d'exécutions participent de l'effet sublime, comme l'a montré Luke Gibbons dans son travail, à propos d'Edmund Burke[419].

[414] Diderot, *Correspondance*, [lettre à Sophie Volland du 14-15 octobre 1760], *op. cit*., p. 255.
[415] Diderot, *Salon de 1765*, *op. cit.*, p. 256-257.
[416] « Quel est à votre avis, le motif qui attire la populace aux exécutions publiques ? L'inhumanité ? Vous vous trompez, le peuple n'est pas inhumain ; ce malheureux autour de l'échafaud duquel il s'attroupe, il l'arracherait des mains de la justice s'il le pouvait. Il va chercher en Grève une scène qu'il puisse raconter à son retour dans le faubourg, celle-là ou une autre, cela lui est indifférent pourvu qu'il fasse un rôle, qu'il rassemble ses voisins et qu'il s'en fasse écouter. Donnez au Boulevard une fête amusante et vous verrez que la place des exécutions sera vide. Le peuple est avide de spectacles et y court, parce qu'il est amusé quand il en jouit, et qu'il est encore amusé par le récit qu'il en fait quand il en est revenu. Le peuple est terrible dans sa fureur ; mais elle ne dure pas. Sa misère propre l'a rendu compatissant, il détourne les yeux du spectacle d'horreur qu'il est allé chercher, il s'attendrit, il s'en retourne en pleurant... » : Diderot, *Jacques le fataliste*, DPV, t. XXIII, p. 189.
[417] « Esmotion, se dit aussi d'un commencement de sédition. Il fait dangereux de se trouver au milieu d'une *esmotion* populaire » : article « Esmotion », *Dictionnaire universel de Furetière*, t. II, 1690.
[418] Pour Pascal Bastien, l'enthousiasme de la foule devient le symbole d'une libération d'énergie, d'une résistance à l'autorité : « Michael Ignatieff et Thomas W. Laqueur ont construit leurs hypothèses sur des récits d'enthousiasme populaire, de perturbations ou d'émeutes spontanées pendant certaines exécutions : à la lumière de ces épisodes quasi insurrectionnels, ils conçoivent le spectacle du supplice- qui n'est plus alors vraiment ritualisé puisqu'il est constamment source de désordre – comme une célébration carnavalesque d'inversion, une « bacchanale populaire » où l'autorité était constamment bafouée. Grande fête populaire, le spectacle de la peine constituait alors la soupape de soulagement d'une population contrainte à l'obéissance » : Pascal Bastien, *L'exécution publique à Paris au XVIII^e siècle : une histoire des rituels judiciaires*, Seyssel, Champ Vallon, 2006, p. 227.
[419] Luke Gibbons, *« This king » of terrors : Edmund Burke and the aesthetics of executions* », dans Luke Gibbons, *Edmund Burke and Ireland : aesthetics, politics and the colonial sublime*, Cambridge, Cambridge university press, 2003, p. 21-38.

Ces notions ainsi convoquées tissent des analogies entre les différents types d'éloquence, que Dorval exprime dans cet extrait en comparant les spectacles théâtraux qui se déroulent « dans un petit endroit obscur » à ceux de la tribune, au milieu des « édifices les plus somptueux ». À travers la voix de Dorval, Diderot offre un point de comparaison en mettant en parallèle l'étude des spectacles dramaturgiques et ceux que connaissait le « peuple d'Athènes ou de Rome »[420]. Il soulève les analogies avec la dimension de l'effet au théâtre, largement relativisé ici : « amuser tel jour, depuis telle jusqu'à telle heure, dans un petit endroit obscur, quelques centaines de personnes », et l'éloquence politique : « fixer l'attention d'une nation entière dans ses jours solennels, occuper ses édifices les plus somptueux, et voir ces édifices environnés et remplis d'une multitude innombrable, dont l'amusement ou l'ennui va dépendre de notre talent ». On peut dès lors penser en parallèle les représentations dans l'Antiquité et les représentations théâtrales au siècle des Lumières, bien que le public soit, dans ce dernier cas, constitué d'une « centaine de personnes ». C'est plus précisément la figure de l'orateur qui occupe la place centrale de cet extrait puisque Dorval imagine l'effet des « larmes » d'un « personnage de la république », de la même manière que peut l'être celles d'un acteur. Les cinq articles « Déclamation » de l'*Encyclopédie* relèvent de différents domaines. Dans le domaine des « belles-lettres », la figure de l'orateur soulevant les foules ainsi que l'effet sublime qu'il produit, en « fix[ant] l'attention d'une nation entière » sont pensés d'après les mêmes conditions que les principes que doivent respecter les personnages d'une tragédie : « l'orateur qui compose sa *déclamation* est un comédien qui s'exerce »[421]. Si les rapports qui se tissent entre effet sublime et éloquence politique viendront prendre toute leur place dans la troisième partie de notre réflexion, notons que l'effet sublime, celui qui se trouve au centre de l'extrait ci-dessus, est engendré par l'expression de la douleur d'une personne, là où il le sera davantage par l'expression de l'indignation naturelle dans les dernières œuvres de Diderot. Dorval imagine le cas d'un homme politique, possédant une grandeur morale à l'instar de Cicéron par exemple, d'un « homme vénérable » exprimant sa douleur : « s'il arrivait à un grand personnage de la république de verser une larme, quel effet croyez-vous que sa douleur dût produire sur le reste des spectateurs ? ». De la terreur et de la pitié tragique à la commisération, dont l'« effet du malheur » est celui propre à la tragédie :

[420] Diderot, *Entretiens sur Le Fils naturel*, *op. cit*., p. 117.
[421] article « déclamation », *Encyclopédie*, t. IV, p. 680.

> Est-il possible qu'on ne sentira point que l'effet du malheur est de rapprocher les hommes, et qu'il est ridicule surtout dans les moments de tumulte, lorsque les passions sont portées à l'excès, et que l'action est la plus agitée, de se tenir en rond, séparés, à une certaine distance les uns des autres, et dans un ordre symétrique.[422]

les références au *topos* du « tableau des malheurs » glissent, dans les *Entretiens sur Le Fils naturel*, sur le terrain de l'« éloquence du malheur », et viennent offrir une correspondance étroite entre le domaine rhétorique et les images qu'anime le « tableau des malheurs qui nous environnent ». Dorval le répète : « Je vous l'ai déjà dit. Rien ne rend éloquent comme le malheur »[423]. De fait, avec l'exemple du Laocoon, se mettent en place de nombreuses considérations sur l'expression de la douleur, dans le domaine de l'éloquence et de l'art, notamment grâce au texte de Lessing[424]. Les écrivains étudient les techniques picturales et rhétoriques pour exprimer la douleur d'un personnage. Depuis le XVII^e^ siècle, comme le précise Christian Michel :

> Il s'agit d'utiliser le *Laocoon* comme un substitut de la nature, plus vrai que la nature même […] Ainsi, Le Brun démontre que la figure du *Laocoon* a été exécutée selon les règles de la physionomie, que le corps est représenté selon la convenance, et qu'il donne à connaître « un homme bien fait, mais un homme déjà âgé, et un homme de qualité » ; et que le sculpteur, qui aurait choisi le moment où « il fut surpris avec ses enfants par des serpents qui les lièrent de nœuds si serrés qu'ils n'eurent pas le temps de s'enfuir ni la force de se défendre », a su rendre par sa science des passions « l'horreur, la crainte, la tristesse, la douleur et le désespoir [qui] se saisirent tout ensemble, et dans le même moment de l'esprit de Laocoon ».[425]

Pourtant, pour Diderot, il s'agit d'éprouver les limites de cette réflexion puisque, à ces propos de Dorval, le personnage de *Moi* répond, immédiatement après : « Vous attachez bien de l'effet à des circonstances purement locales »[426].

---

[422] Diderot, *Entretiens sur Le Fils naturel*, *op. cit*., p. 92.
[423] *ibid*., p. 109.
[424] « Une [ame grande et rassise] est peinte sur le visage du Laocoon (et non pas seulement sur son visage) au milieu des souffrances les plus cruelles […] Laocoon souffre, mais il souffre comme le Philoctète de Sophocle ; sa misère nous perce le cœur mais on voudroit pouvoir la supporter comme lui. Exprimer une si grande âme, c'est faire bien plus que de peindre seulement la belle nature » : Gotthold Ephraim Lessing, *Du Laocoon ou des limites respectives de la poésie et de la peinture*, [*Laocoon (1766)*], trad. Charles Vanderbourg, Paris, Chez Antoine-Augustin Renouard, 1802, p. 1-2. URL : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k56883287.
[425] Christian Michel, « Anatomie d'un chef-d'œuvre : Laocoon en France au XVII^e^ siècle », *Revue germanique internationale*, n° 19, 2003, p. 105-117.
[426] Diderot, *Entretiens sur Le Fils naturel*, *op. cit*., p. 118.

En contrepoint à l'éloquence sublime du « grand personnage de la république », Dorval introduit un écart lorsqu'il développe l'exemple, ci-dessous, d'une mise en scène d'un « charlatan » sur la place publique, ce qui remet en question le principe de convenance cicéronienne :

> Il y a une force d'unité qu'on cherche sans s'en apercevoir, et à laquelle on se fixe, quand on l'a trouvée. Cette unité ordonne des vêtements, du ton, du geste, de la contenance, depuis la chaire placée dans les temples, jusqu'aux tréteaux élevés dans les carrefours. Voyez un charlatan au coin de la place Dauphine ; il est bigarré de toutes sortes de couleurs ; ses doigts sont chargés de bagues ; de longues plumes rouges flottent autour de son chapeau. Il mène avec lui un singe ou un ours. Il s'élève sur ses étriers. Il crie à pleine tête. Il gesticule de la manière la plus outrée ; et toutes ces choses conviennent au lieu, à l'orateur, et à son auditoire. J'ai un peu étudié le système dramatique des Anciens. J'espère vous en entretenir un jour ; vous exposer sans partialité sa nature, ses défauts, et ses avantages, et vous montrer que ceux qui l'ont attaqué ne l'avaient pas considéré d'assez près…[427]

Diderot soulève les limites de la convenance. Le « charlatan » qui incarne la posture de l'orateur respecte à première vue les principes de convenance : « toutes ces choses conviennent au lieu, à l'orateur, et à son auditoire ». Diderot décrit une certaine unité dans le costume de ce dernier, dans l'agencement de son espace, une cohérence dans la construction du personnage qu'il incarne, et qui permet à ce dernier de faire preuve d'une unité de caractère. Dans la mesure où il s'adapte à son public, à son « auditoire », il témoigne de la convenance, entendue dans l'acception la plus répandue du terme. Si l'*actio* du charlatan est *une* dans un premier point de vue, c'est-à-dire un point de vue qui serait celui du public auquel s'adresse le charlatan, elle se révèle être discordante à un autre niveau. D'un point de vue surplombant, Diderot illustre le caractère totalement disparate du personnage, et il témoigne d'une forme d'excès dans l'expression des gestes de ce dernier : « Il gesticule de la manière la plus outrée ». Les enjeux rhétoriques et dramaturgiques de l'acteur-orateur se retrouvent grâce aux termes de *chaire*, de *temple*, de *tréteaux*, introduisant le thème de l'éloquence à des fins persuasives[428]. Ce jeu d'acteur s'adresse au plus près de la foule et témoigne de passions contrefaites du personnage. C'est que le terme de *charlatan* possède déjà, comme en témoigne l'article « enthousiasme » de l'*Encyclopédie*, le sens qu'on lui connaît aujourd'hui. Les excès et les outrances peuvent aller jusqu'à une certaine forme de fanatisme, nous l'avons vu, ce que sous-tend dans l'exemple

[427] Diderot, *Entretiens sur Le Fils naturel*, *op. cit*., p. 119-120.

[428] Le charlatan représente un contre-exemple de l'« enthousiasme vrai » qui serait celui incarné, entre autres, par les philosophes : « La charlatanerie trompe les sots, entraîne la multitude, ébloüit les grands ; mais elle ne donne que des joüissances de peu de durée. Pour produire des ouvrages qui restent, pour acquérir une gloire que la postérité confirme, il faut des ouvrages & des succès qui résistent aux efforts du tems, & à l'examen des sages ; il faut avoir senti un *enthousiasme* vrai, & l'avoir fait passer dans tous les esprits ; il faut que le tems l'entretienne, & que la réflexion, loin de l'éteindre, le justifie » : Cahusac, article « Enthousiasme », *Encyclopédie*, t. V, p. 722.

l'outrance du costume de l'orateur qui « crie à pleine tête » : il est « bigarré de toutes sortes de couleurs », ses « doigts [sont] chargés de bague », et il arbore de « longues plumes rouges ».

Sur la base de nouveaux principes dramaturgiques, Diderot interroge plusieurs *topoï* tragiques. Il les théorise, les discute et les met en perspective. Déjà, il reprend les références à la figure de la Furie qui, pour Jean-Philippe Grosperrin, « au cours du XVII^e^ siècle […] paraissait à la fois comme agent de la vengeance des crimes et comme l'inspiratrice des « fureurs » qui accompagnent l'action tragique »[429]. Jean-Philippe Grosperrin souligne, dans son article, qu'il existe une évolution au fil des siècles dans la manière dont vont être traitées les références aux furies. De fait, il semble bien que Diderot ne reprenne pas la référence à ces figures en raison de leur fonction justicière et moralisatrice, mais bien parce qu'elles symbolisent aussi l'inspiration, à une époque où, selon Vanessa de Senarclens, Marmontel et Rousseau en condamnent les effets[430]. Ainsi, Diderot examine les conditions d'un dépassement des principes tragiques classiques, par le biais des Furies, qu'il replace sur le même plan que les dieux du paganisme à une époque des Lumières, où l'on « [ne] pen[se] » plus qu'ils puissent exister :

> Les dieux du paganisme ont été faits à la ressemblance des hommes. Qu'est-ce que les dieux d'Homere, d'Eschile, d'Euripide, et de Sophocle ? Les vices des hommes, leurs vertus, et les grands phénomènes de la nature personnifiés. Voilà la véritable théogonie. Voilà le coup d'œil sous lequel il faut voir Saturne, Jupiter, Mars, Apollon, Vénus, les Parques, l'Amour, et les Furies. Lorsqu'un païen était agité de remords, il pensait réellement qu'une furie travaillait au-dedans de lui-même ; et quel trouble ne devait-il donc pas éprouver à l'aspect de ce fantôme, parcourant la scène une torche à la main, la tête hérissée de serpents, et présentant aux yeux du coupable, des mains teintes de sang ! Mais nous qui connaissons la vanité de toutes ces superstitions ! Nous ![431]

Dans cet extrait, les dieux du paganisme sont construits, pour Diderot, sur l'exemple des hommes : « les vices des hommes, leurs vertus, et les grands phénomènes de la nature

[429] Jean-Philippe Grosperrin, « Furies de théâtre. Mythologie et dramaturgie des fureurs dans la tragédie classique », *Littératures classiques*, Hors-collection, 2002, p. 261.
[430] Vanessa de Senarclens confirme que les furies, au siècle des Lumières, se voient replacées dans le domaine de l'éloquence. Elle déclare que Marmontel et Rousseau condamnent les effets : « Réduites par métonymie à leurs coiffes formées de serpents, les furies sont devenues figures rhétoriques, ornements du discours tragique. Parmi la plupart des théoriciens et des historiens du théâtre au dix-huitième siècle, une condamnation sans appel de leurs « hurlements effroyables » semble de mise, comme en témoigne l'article « TRAGEDIE » des *Éléments de Littérature* du théoricien de la littérature Jean-François Marmontel « C'étoient moins de beaux vers que des hurlements effroyables ou des gémissements profonds que l'on entendoit de si loin. » Elles semblent bel et bien bannies de l'espace théâtral. Dans ses écrits sur la musique, Rousseau épilogue sur le contraste entre « la ravissante douceur du chant d'Orphée » et le « *stridor* déchirant du cri des furies » ou leur « glapissement affreux », tout en remarquant que le *nò* des furies est une « des plus sublimes inventions » du livret magnifiée par la musique » » : Vanessa de Senarclens, « Du ronflement des furies : les *Euménides* d'Eschyle dans le *Théâtre des Grecs* (1730) de Pierre Brumoy », dans Romain Bionda (dir.), « Les Conditions du théâtre : le théâtralisable et le théâtralisé », *Fabula-LhT*, n° 19, octobre 2017. URL : http://www.fabula.org/lht/19/senarclens.html.
[431] Diderot, *Entretiens sur Le Fils naturel*, *op. cit*., p. 148-149.

personnifiés, voilà la véritable théogonie ; voilà le coup d'œil sous lequel il faut voir Saturne, Jupiter, Mars, Apollon, Vénus, les Parques, l'Amour et les Furies ». Il estime qu'il faut revoir les principes antiques et classiques dans la mesure où il faut les adapter au public contemporain et à l'« Empire de la Raison » : « nous qui connaissons la vanité de toutes ces superstitions ! Nous ! ». Les furies ne sont plus convoquées seulement parce qu'elles témoignent du registre tragique. Elles représentent un des « vices des hommes » et deviennent le symbole d'une colère excessive. Dorval témoigne du fait que l'effet de ces superstitions est d'autant moins fort qu'il faut désormais s'adapter au public. C'est pourquoi il faut pouvoir offrir des « tableaux des malheurs qui [l'] environnent ». De fait, les deux interlocuteurs glissent de cette réflexion sur la théogonie, et les Furies, à des considérations sur l'« union de la superstition nationale et de la poésie » :

> Mais savez-vous quelle fut la suite de l'union de la superstition nationale et de la poésie ? C'est que le poète ne put donner à ses héros des caractères tranchés. Il eût doublé les êtres. Il aurait montré la même passion sous la forme d'un dieu et sous celle d'un homme. Voilà la raison pour laquelle les héros d'Homere sont presque des personnages historiques. Mais lorsque la religion chrétienne eut chassé des esprits la croyance des dieux et du paganisme, et contraint l'artiste à chercher d'autres sources d'illusion, le système poétique changea. Les hommes prirent la place des dieux, et on leur donna un caractère plus un.[432]

Les domaines de la religion et de la création littéraire se retrouvent ici dans le traitement des figures divines ou héroïques. Ces lignes reprennent ce que Diderot dit dans l'article « Éclectisme », sur le fait que la religion chrétienne ait pu anéantir « la croyance « des dieux du paganisme »[433], grâce à de nouveaux principes. Il y interroge également l'unité de caractère qui sera celle du *Neveu de Rameau*, et il élève l'homme au sublime : « les hommes prirent la place des dieux ». Il l'élève à des passions absolues et replace « le système poétique » dans le cadre d'une réflexion portée hors du cadre religieux. C'est pourquoi Diderot dit qu'il faut savoir s'adapter au public, qui ne croit plus à l'existence de ces divinités, même s'il admet l'importance d'un *vrai* enthousiasme d'ordre strictement humain :

> Les poètes, les acteurs, les musiciens, les peintres, les chanteurs du premier ordre, les grands danseurs, les amants tendres, les vrais dévots, toute cette troupe enthousiaste et passionnée sent vivement et réfléchit peu. Ce n'est pas le précepte ; c'est autre chose de plus immédiat, de plus intime, de plus obscur, et de plus certain, qui les guide et qui les éclaire.[434]

[432] Diderot, *Entretiens sur Le Fils naturel*, *op. cit.*, p. 149.
[433] Diderot, article « Éclectisme », *art. cit.*, p. 271.
[434] *ibid.*, p. 104-105.

Le thème du *furor* tel qu'il se trouve illustré dans la tragédie classique, mais aussi ceux des enthousiastes religieux et de l'enthousiasme pensé comme naturel permettent à Diderot de dépasser les principes de la tradition dans son étude du sublime. S'il existe déjà des traces du terrible qui sera la composante du sublime burkien, Diderot dépasse pourtant cette conception du sublime *obscur*, pour théoriser un sublime qui devient davantage *clair*. De l'enthousiasme *obscur* des fanatiques religieux à l'enthousiasme *clair* de Dorval, il s'agit dès à présent d'observer comment Diderot ne se limite pas à l'étude d'un effet qui manque à chaque instant de verser dans le fanatisme. C'est ainsi que, du début du deuxième entretien au début du troisième, se rencontrent déjà les rouages qui seront à l'œuvre dans sa critique d'art, ceux qui lui permettront de dépasser la conception burkienne du sublime, dont les composantes sont le terrible et l'obscurité, pour aller vers un sublime *clair*, dont les caractéristiques sont déjà présentes dans les textes de Sénèque. Dès 1757 donc, Diderot renoue déjà avec la conception du sublime du stoïcien, comme en témoigne un choix de construction. Le passage suivant :

> Le lendemain le ciel se troubla. Une nue qui amenait l'orage et qui portait le tonnerre, s'arrêta sur la colline, et la couvrit de ténèbres. À la distance où j'étais, les éclairs semblaient s'allumer et s'éteindre dans ces ténèbres. La cime des chênes était agitée. Le bruit des vents se mêlait au murmure des eaux. Le tonnerre, en grondant, se promenait entre les arbres. Mon imagination dominée par des rapports secrets, me montrait, au milieu de cette scène obscure, Dorval tel que je l'avais vu la veille dans les transports de son enthousiasme ; et je croyais entendre sa voix harmonieuse s'élever au-dessus des vents et du tonnerre.[435]

se construit en miroir avec le début du deuxième entretien :

> Le lendemain, je me rendis au pied de la colline. L'endroit était solitaire et sauvage […] On était à l'ombre des chênes […] Dorval était arrivé le premier. J'approchai de lui sans qu'il m'aperçût. Il s'était abandonné au spectacle de la nature. Il avait la poitrine élevée. Il respirait avec force. Ses yeux attentifs se portaient sur tous les objets. Je suivais sur son visage les impressions diverses qu'il en éprouvait ; et je commençais à partager son transport, lorsque je m'écriai, presque sans le vouloir : « Il est sous le charme. »
>
> Il m'entendit, et me répondit d'une voix altérée : « Il est vrai. C'est ici qu'on voit la nature. Voici le séjour sacré de l'enthousiasme. Un homme a-t-il reçu du génie ? Il quitte la ville et ses habitants. Il aime […] à fuir au fond des forêts. Il aime leur horreur secrète. Il erre. Il cherche un antre qui l'inspire. Qui est-ce qui mêle sa voix au torrent qui tombe de la montagne ? Qui est-ce qui sent le sublime d'un lieu désert ? Qui est-ce qui s'écoute dans le silence de la solitude ? C'est lui. […] Ô Nature, tout ce qui est bien est renfermé dans ton sein ! Tu es la source féconde de toutes vérités !... Il n'y a dans ce monde que la vertu et la vérité qui soient dignes de m'occuper… L'enthousiasme naît d'un objet de la nature. Si l'esprit l'a vu sous des aspects frappants et divers, il en est occupé, agité, tourmenté. L'imagination s'échauffe. La passion s'émeut. On est successivement étonné, attendri, indigné, courroucé. Sans l'enthousiasme, ou l'idée véritable ne se présente point ; ou si par hasard on la rencontre, on ne peut la poursuivre… Le poète sent le moment de l'enthousiasme. C'est après qu'il a médité. Il s'annonce en lui par un frémissement qui part de sa poitrine, et qui passe d'une manière délicieuse et rapide jusqu'aux extrémités de son corps. Bientôt ce n'est plus un frémissement. C'est une chaleur forte et permanente qui l'embrase, qui le fait haleter, qui le consume, qui le tue ; mais qui donne l'âme, la vie à tout ce qu'il

[435] Diderot, *Entretiens sur Le Fils naturel*, *op. cit*., p. 128.

> touche. Si cette chaleur s'accroissait encore, les spectres se multiplieraient devant lui. Sa passion s'élèverait presque au degré de la fureur. Il ne connaîtrait de soulagement qu'à verser au-dehors un torrent d'idées qui se pressent, se heurtent, et se chassent. »
>
> Dorval éprouvait à l'instant l'état qu'il peignait […] Bientôt il me demanda, comme un homme qui sortirait d'un sommeil profond, Qu'ai-je dit ? Qu'avais-je à vous dire ? Je ne m'en souviens plus.[436]

Dans cet extrait, le personnage de Dorval est en proie à l'enthousiasme : « si cette chaleur s'accroissait encore, les spectres se multiplieraient devant lui », mais son enthousiasme est *clair* puisque se trouve une forme d'homologie entre lui-même et la nature qui l'environne, une certaine convenance.

Dans un premier temps, il ne faut pas omettre de préciser que Dorval témoigne de l'enthousiasme en des termes qui assimilent le phénomène à la *fureur* : « Sa passion s'élèverait presque au degré de la fureur », *fureur* dont de Jaucourt rappelle dans l'*Encyclopédie*, qu'il s'agit d'une divinité antique « frémissant[e] de rage »[437]. Dans l'extrait, Diderot fait référence à la tradition classique. Il fait référence à la divinité belliqueuse et à la conception de l'enthousiasme comme *furor* poétique, reprise à la Renaissance par les poètes de la Pléiade. Il témoigne de la violence de l'enthousiasme de Dorval, mais il fait également une place à un certain esprit poétique : « Qui est-ce qui mêle sa voix au torrent qui tombe de la montagne ? Qui est-ce qui sent le sublime d'un lieu désert ? ». Ici, le sublime est associé à la notion de sensation, il est dissocié des idées. C'est ainsi que Jacques Chouillet rattache le domaine de la sensibilité à l'expression : « Si l'énergie offre la réserve première où s'alimente toute activité, il est certain que le passage de l'impulsion à l'expression littéraire ne peut se faire que si l'énergie devient consciente d'elle-même, que si elle se transforme en « sensibilité » »[438]. Les dimensions dramaturgique et expressive ne manquent pas de se faire sentir dans l'extrait ci-dessus, car si l'*enthousiasme* signifie étymologiquement « avoir un dieu en soi », le terme qualifie également, on l'a vu, un état d'oubli de soi-même, d'oubli de sa conscience, qui peut confiner à une certaine folie, où l'enthousiaste devient le dramaturge, et le spectateur d'une de ses propres scènes qui se déroule dans son imagination. Dorval est décrit comme « un homme qui sortirait d'un sommeil profond », comme le sera aussi le personnage du neveu de Rameau (1761-1775) : « Sa tête était tout à fait perdue. Épuisé de fatigue ; tel qu'un homme

[436] Diderot, *Entretiens sur Le Fils naturel*, *op. cit*., p. 98-100.
[437] « divinité allégorique du genre masculin chez les Romains, parce que *furor* dans la langue latine est de ce genre. Les Poëtes représentent ce dieu allégorique, la tête teinte de sang, le visage déchiré de mille plaies, & couvert d'un casque tout sanglant ; ce dieu, ajoûtent-ils, est enchaîné pendant la paix, les mains liées derrière le dos, assis sur un amas d'armes, frémissant de rage, & pendant la guerre ravageant tout, après avoir rompu ses chaînes » : Jaucourt, article « fureur », *Encyclopédie*, t. VII, p. 377.
[438] Jacques Chouillet, *La formation des idées esthétiques de Diderot*, *op. cit.*, p.13.

qui sort d'un profond sommeil ou d'une longue distraction ; il resta immobile, stupide, étonné »[439]. Les analogies avec le personnage du Neveu sont manifestes et concourent, plus encore, à faire de Dorval un acteur, que ce soit par le biais d'un personnage qui s'échauffe : « Dorval sentit, à la rapidité avec laquelle il venait de prononcer ces mots, qu'il restait encore de l'agitation dans son âme ; il s'arrêta : et pour laisser le temps au calme de renaître ou plutôt pour opposer à son trouble une émotion plus violente, mais passagère, il me raconta ce qui suit »[440], par le recours à une pantomime : « on est successivement étonné, attendri, indigné, courroucé », mais aussi à une forme d'électricité, de frémissement : « Il s'annonce en lui par un frémissement qui part de sa poitrine, et qui passe d'une manière délicieuse et rapide jusqu'aux extrémités de son corps », jusqu'à l'ultime *élévation*. Le personnage est décrit comme traversé par une force extérieure. S'il « s'abandonne [lui-même] au spectacle de la nature », la mise en abyme devient évidente et il se révèle comme un acteur qui se met en scène. De la même manière que s'il se trouvait sur une scène théâtrale plongée dans l'ombre et la lumière – de « on était à l'ombre des chênes » à « les éclairs semblaient s'allumer et s'éteindre dans ces ténèbres » –, l'enthousiasme lui est indispensable pour préparer son jeu. Le personnage de *Moi* devient ici un spectateur rejeté hors des limites de la scène principale. Il arrive après lui, « sans qu'il [l']aperçut ». Alors que dans la *Lettre sur les sourds et muets*, le danger de l'effet sublime provenait de l'intensité dramatique qui suspendait le jugement du spectateur empêchant que ce dernier puisse penser par lui-même ; alors que dans cette même œuvre, Diderot proposait de résoudre cet écueil grâce au principe de convenance, en faisant correspondre l'idée et l'expression, figurant l'expression sincère et authentique des personnages sur scène, dans les *Entretiens sur le Fils naturel*, il reprend cette conception de l'expression sublime et de la convenance naturelle qui se met en place entre Dorval et la nature « qui l'environne ». Il explique l'enthousiasme de Dorval par l'existence d'une divinité, dans la mesure où, pour Dorval, la nature est le « lieu sacré de l'enthousiasme ». La Nature est déifiée. Si Diderot rejette toute présence d'une divinité chrétienne pour définir le phénomène de l'enthousiasme, il remplace la conception de l'enthousiasme religieux, et plus particulièrement celle des religions révélées et du christianisme, par celle d'une divinité naturelle : « Ô Nature, tout ce qui est renfermé dans ton sein ! Tu es la source féconde de toutes vérités !... Il n'y a dans ce monde que la vertu et la vérité qui soient dignes de m'occuper… L'enthousiasme naît d'un objet de la nature ». L'enthousiasme naturel rappelle l'inspiration des Anciens et inscrit dans le texte les références aux divinités païennes. Il permet la libre expression des passions des personnages,

[439] Diderot, *Le Neveu de Rameau*, *op. cit*., p. 167.
[440] Diderot, *Entretiens sur Le Fils naturel*, *op. cit*., p. 100.

passions qui sont bien considérées, ici, comme naturelles. L'enthousiasme et la divine nature, dans cet extrait, « donne[nt] la vie », mais tuent également : « C'est une chaleur forte et permanente qui l'embrase, qui le fait haleter, qui le consume, qui le tue ; mais qui donne l'âme, la vie à tout ce qu'il touche. Si cette chaleur s'accroissait encore, les spectres se multiplieraient devant lui ». La figure de Prométhée semble apparaître, car Prométhée offre le feu aux hommes, ce qui le condamne à la fureur divine. Il se sacrifie pour « donne[r] l'âme, la vie à tout ce qu'il touche ».

L'étude de l'effet sublime cristallise une fois encore, autour du phénomène de l'enthousiasme, les problèmes de convenance entre l'idée et le discours. Grâce à son enthousiasme naturel, Dorval tisse le lien entre passion sublime et idée sublime, mais souligne aussi la transparence des passions, telles qu'elles peuvent advenir à l'état brut. Cette convenance s'instaure entre son corps, ses pensées, son discours, et les composantes naturelles qui l'entourent. Il s'exprime à travers des mots et par des gestes en même temps qu'il se « mêle » aux éléments naturels. Se trouve ici un principe d'unité, une nouvelle convenance entre la pensée du personnage et son expression. Les idées sont en accord avec la forme. La pensée l'est avec l'expression du personnage, puisque les propos qu'il tient sur l'enthousiasme résonne bien avec son expérience. Il parle de l'enthousiasme, tout en se trouvant lui-même dans un état enthousiaste. Dans une forme de mise en abyme où le personnage de Moi devient le spectateur de Dorval, qui, lui-même, devient l'observateur d'un homme « qui a reçu du génie », l'effet sublime est produit par l'expression du personnage. Pouvoir parler de transparence et de clarté, que ce soit à propos de la nature ou de Dorval, ne doit pas laisser supposer le caractère essentiellement bucolique des éléments. C'est parce que Diderot témoigne dans sa critique d'art du caractère amoral des orages[441] par exemple, que la convenance de Dorval s'explique par l'adéquation entre le personnage et la nature qui l'entoure. Il se confond au paysage, même si le paysage est *obscur*. La nature y est décrite alternativement entre ordre et désordre, de la même manière que les mouvements qui agitent Dorval, par le biais d'une hypotypose. Il exprime ses passions de manière adéquate avec ce qui l'entoure, et la nature n'est pas seulement appréhendée par ses moments de calme et les « silence[s] de la solitude ». Dorval se révèle être en proie à la fureur, de la même manière que vient l'illustrer l'énergie des orages. Son enthousiasme est transparent précisément parce qu'il s'adapte à la nature et aux agitations naturelles, quelles qu'elles soient. Il n'existe aucun filtre entre lui-même et les éléments qui l'étreignent puisque ses passions et ses impressions se modifient au rythme du cycle de la

[441] « La nature est bonne et belle quand elle nous favorise. Elle est laide et méchante, quand elle nous afflige » : Diderot, *Salon de 1767*, *op. cit*., p. 187.

nature : « c'est là qu'il est saisi de cet esprit, tantôt tranquille et tantôt violent, qui soulève son âme ou l'apaise à son gré ». Il s'accorde avec le décor, le paysage naturel. La nature n'est pas seulement belle et harmonieuse, elle alterne entre désordre et ordre, sous l'égide de Vertumne, mais aussi entre ombre et clarté. L'isotopie de la nature dans l'extrait permet d'illustrer le fait que Diderot met en avant l'idée d'une nature qui peut être obscure, agitée. Le décor est à la fois barbare, sauvage, et inquiétant, comme en témoignent les « montagnes inégales et déchirées », l'« ombre ». Chez Diderot, l'obscurité et les orages ne témoignent pas du courroux des dieux, ils ne se restreignent pas au symbole d'une fureur divine. Dorval s'exprime de manière transparente, il exprime de manière la plus fidèle qu'il soit ce qu'il vit. Apparaît donc une véritable transparence entre ses idées et son discours grâce à l'expérience de l'enthousiasme. Il étaye ses propres réflexions sur les passions, ce qui vient faire écho avec l'expérience qu'il vit : « Dorval éprouvait à l'instant l'état qu'il peignait ». Il adopte, sans même s'en rendre compte, un regard réflexif sur l'état dans lequel il se trouve. Ce sera la conception du paysage état-d'âme que l'on retrouve au XIX$^{e}$ siècle. Cette communion avec la nature, qui sera celle de Jean-Jacques Rousseau dans les années 1776, dans *Les rêveries du promeneur solitaire*[442], annonce celle de la période romantique.

Diderot, en associant le sublime à l'enthousiasme par le biais du personnage de Dorval qui prend corps dans une œuvre où l'on n'entendait que sa voix, propose la conception d'un véritable enthousiasme, dont nous avons vu qu'il est une des principales conséquences de l'effet sublime, véritable enthousiasme qui s'oppose à celui des convulsionnaires en ce qu'il se révèle être bien *naturel*, et non pas contrefait. L'idée de « disposition naturelle à l'enthousiasme » se justifie encore plus, pour nous, par le fait que notre présent travail se conclura sur l'hypothèse d'une conception vertueuse de l'effet sublime. Cette conception du sublime comme convenance de soi à soi-même, portée par une indignation naturelle, sera celle de Diderot dans une troisième partie de son œuvre.

[442] Rousseau, *Les rêveries du promeneur solitaire*, édition d'Érik Leborgne, Paris, Flammarion, 2006.

## 2.3. – PRINCIPES DE SUGGESTION TRAGIQUES

En dernier lieu, dans la mesure où il existe une forme d'*association d'idées* et surtout un élément qui semble « obséder » le personnage de *Moi*, il nous faut nous arrêter sur le passage qui suit immédiatement l'extrait venant à théoriser les principes du « sublime propre » au genre dramatique sérieux :

> « Votre ébauche tragique m'obsède … Je vous vois errer sur la scène… détourner vos pieds de votre valet prosterné… fermer le verrou… tirer votre épée … L'idée de cette pantomime me fait frémir… Je ne crois pas qu'on en soutînt le spectacle ; et toute cette action est peut-être de celles qu'il faut mettre en récit. Voyez. »
>
> […] Lorsqu'une action est simple, je crois qu'il faut plutôt la représenter que la réciter. La vue de Mahomet tenant un poignard levé sur le sein d'Irene, incertain entre l'ambition qui le presse d'enfoncer, et la passion qui retient son bras, est un tableau frappant. La commisération qui nous substitue toujours à la place du malheureux, et jamais du méchant, agitera mon âme. Ce ne sera pas sur le sein d'Irene, c'est sur le mien que je verrai le poignard suspendu et vacillant… Cette action est trop simple pour être mal imitée. Mais si l'action se complique ; si les incidents se multiplient, il s'en rencontrera facilement quelques-uns qui me rappelleront que je suis dans un parterre ; que tous ces personnages sont des comédiens ; et que ce n'est point un fait qui se passe. Le récit, au contraire, me transportera au-delà de la scène. J'en suivrai toutes les circonstances. Mon imagination les réalisera comme je les ai vues dans la nature […]
>
> Je reconnaîtrai à [l'action de l'acteur qui me montrera Calchas], à son geste, la présence intérieure d'un démon qui le tourmente. Mais quelque terrible qu'il soit, ses cheveux ne se hérisseront point sur sa tête. L'imitation ne va pas jusque-là.
>
> Il en sera de même de la plupart des autres images qui animent ce récit. L'air obscurci de traits. Une armée en tumulte. La terre arrosée de sang. Une jeune princesse le poignard enfoncé dans le sein. Les vents déchaînés. Le tonnerre retentissant au haut des airs. Le ciel allumé d'éclairs. La mer qui écume et mugit. Le poète a peint toutes ces choses. L'imagination les voit. L'art ne les imite point.
>
> […] Voilà les principes. Appliquez-les vous-même à l'action de mon esquisse tragique […] L'effet en sera-t-il terrible ? « Que trop peut-être. »[443]

Dans ce passage, il s'applique à examiner l'importance de la suggestion. Suggérer concourt à produire un effet sublime puisque le personnage de *Moi* emploie le verbe « frémir ». Lorsque ce dernier déclare : « je ne crois pas qu'on en soutînt le spectacle », le paroxysme de l'effet, celui d'une scène si intense qu'elle arrive au comble de l'irreprésentable, nous autorise à affirmer que Diderot étudie bien le phénomène de l'effet sublime. De plus, il est à noter qu'il reprend, à nouveau, l'exemple de Mahomet dont Jean Goldzink, dans l'édition qu'il a donnée des *Entretiens sur le Fils naturel*, précise qu'« il s'agit du *Mahomet II* de La Noue (1739), et non pas du fameux *Le Fanatisme ou Mahomet le Prophète de Voltaire* (1741) »[444]. Le thème du fanatisme participant de l'étude de l'effet sublime chez Diderot, est une nouvelle fois

[443] Diderot, *Entretiens sur Le Fils naturel*, *op. cit*., p. 141-143.
[444] Diderot, *Entretiens sur Le Fils naturel*, présentation par Jean Goldzink, Paris, GF Flammarion, 2005, p. 132.

convoqué ici pour témoigner de l'éloquence des images. L'importance de la dimension visuelle et l'isotopie de l'illusion et du spectacle se retrouvent.

En décrivant les rouages dramaturgiques qui sont à l'œuvre dans l'émergence d'un tel effet sur le spectateur, et grâce aux points de suspension venant soutenir la tension dramatique, Diderot montre comment la suggestion contribue à suspendre l'action. Ces aposiopèses acquièrent plus de force encore dans le texte qu'elles *agissent* simultanément avec les verbes d'action qui décrivent les mouvements, les doutes du personnage tragique que le personnage de *Moi* commente d'après le « canevas tragique »[445] proposé par Dorval. Les incertitudes du personnage qu'il imagine sur une scène, ses hésitations, ses allers et venues visent à fixer l'attention du spectateur : « errer sur la scène … détourner vos pieds de votre valet prosterné … fermer le verrou … tirer votre épée », et maintiennent le suspense à son paroxysme. Plus important, cet effet sublime se voit associé aux formes inachevées d'œuvre d'art, celles qui font apparaître des manques, des espaces qui laissent toute la place à l'imagination du public de se déployer : l'« ébauche tragique », les « esquisses ». L'étude de ces formes reviendra à plusieurs reprises dans les *Salons* où se trouvent de nombreuses considérations de Diderot, en critique d'art, sur le genre de l'esquisse. Ces formes d'art telles que les esquisses ou les ébauches, qui impulsent un début de travail de création en le laissant inachevé, offrent la possibilité au public de mettre en mouvement son imagination. Il en est de même sur une scène de théâtre puisque la suspension du geste d'un personnage manifeste l'arrêt subit du mouvement qui était enclenché. En figeant le personnage, cette suspension crée un « tableau frappant ». L'inachèvement du geste produit un effet des plus *terribles* : « La vue de Mahomet tenant un poignard levé sur le sein d'Irène, incertain entre l'ambition qui le presse d'enfoncer, et la passion qui retient son bras, est un tableau frappant ». Dans la mesure où le personnage de Mahomet ne va pas jusqu'au bout de son action, l'effet est d'autant plus sublime qu'il suggère le *fatum* d'Irène, tout en laissant supposer une autre issue à l'histoire. Il renvoie au geste d'Antiochus dans l'extrait de la *Lettre sur les sourds et muets* : « le moment le plus théâtral est, sans contredit, celui où Anthiocus porte la coupe à ses lèvres, et où Timagene entre sur la scène en criant : *ah ! Seigneur ?* »[446]. Timagène suspend le mouvement d'Antiochus : l'effet sublime est mis en œuvre. Il s'agit du principe du tableau-comble qui est à l'œuvre ici, théorisé par Pierre Frantz, nous l'avons vu, d'un *tableau-comble* qui « est fait de gestes, mais de gestes

[445] Diderot, *Entretiens sur Le Fils naturel*, *op. cit*., p. 135.
[446] Diderot, *Lettre sur les sourds et muets*, *op. cit*., p. 144.

immobilisés ; [qui] montre un comble d'agitation mais [qui] le fixe »[447]. Cette suspension suggère au public, en jouant sur ses attentes l'espace d'un instant, que l'action puisse se dérouler autrement, lui laissant le loisir d'imaginer par exemple le fait que Mahomet renonce à poignarder Irène, ou que le crime soit évité par l'intervention d'un tiers. L'attention du public est elle-même *suspendue*, le temps est figé et le spectateur est dans l'ignorance de ce qu'il va se passer dans les secondes qui suivent. Cette fixation se cristallisant sur un seul élément fait écho au « point » unique qui concentre toute l'attention du spectateur face à une toile, si bien qu'« au-delà de ce point, on ne voit plus rien », comme l'évoque Diderot dans la critique d'art grâce à l'exemple de Rembrandt[448]. Le geste de Mahomet permet de mettre en mouvement l'imagination du public grâce au principe de suggestion car il laisse entrevoir la terreur de l'issue finale. Il ne représente pas de manière explicite le crime, mais il le fait comprendre. Le public se trouve dans une angoisse d'anticipation. L'effet sublime est d'autant plus *terrible* que l'action se déroule dans le cadre tragique et qu'il s'organise autour des principes de catharsis. Si Dorval témoigne de la « commisération qui nous substitue à la place du malheureux », il nous semble pourtant qu'il dépasse ici la conception de la commisération ou de la sympathie burkienne. Il semble que la suggestion aille au-delà de ces effets car désormais, le public craint pour sa propre vie : « Ce ne sera pas sur le sein d'Irene, c'est sur le mien que je verrai le poignard suspendu et vacillant ». Il ne craint pas tant pour la vie d'Irène, que pour la sienne. Il se projette dans la même situation, à la place de la victime, là où, dans la conception lucrétienne du *suave mari magno*, il existe une distance entre le spectateur et la scène tragique qui se déroule au loin. Il ne s'agit pas ici de pouvoir partager le malheur d'une autre personne, à l'abri[449], que de se projeter à la place d'Irène.

[447] Pierre Frantz, *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, *op. cit*., p. 168.

[448] « Deux sortes de peintures : l'une qui plaçant l'œil tout aussi près du tableau qu'il est possible sans le priver de sa faculté de voir distinctement, rend les objets dans tous les détails […] Mais il est une autre peinture qui n'est pas moins dans la nature, mais qui ne l'imite parfaitement qu'à une certaine distance, elle n'est, pour ainsi parler, imitatrice que dans un point : c'est celle où le peintre n'a rendu vivement et fortement que les détails qu'il a aperçus dans les objets du point qu'il a choisi ; au-delà de ce point, on ne voit plus rien, c'est pis encore en deçà. Son tableau n'est point un tableau ; depuis sa toile jusqu'à son point de vue, on ne sait ce que c'est. Il ne faut pourtant pas blâmer ce genre de peinture, c'est celui du fameux Rembrandt ; ce nom seul en fait suffisamment l'éloge » : Diderot, *Essais sur la peinture*, *op. cit*., p. 367.

[449] Michel Delon souligne que la posture philosophique devient apte à reconsidérer l'expérience du sublime sous un angle de création, d'esthétique, de politique et d'esthétique : « si la conscience individuelle permet une première saisie du non-sens, la réflexion philosophique ouvre une autre perspective […] là où la foi soumet passivement les hommes à la fatalité, la création esthétique les invite à une maîtrise nouvelle de leur destin. Le *Salon de 1767* approfondit la réflexion grâce au concept de sublime qu'il situe à la rencontre de la politique et de l'esthétique. L'encyclopédiste, épris de raison et de clarté, reconnaît la fonction de la violence dans le fonctionnement psychique et social » : Michel Delon, « Joseph Vernet et Diderot dans la tempête », *art. cit*., p. 35.

Au début des *Entretiens sur Le Fils naturel*, Diderot distingue la *mimesis* de l'illusion dramaturgique. Dans le premier entretien, le personnage de *Moi* différencie bien ces deux éléments. Les rapports entre réalité et fiction seront au cœur des considérations dramaturgiques dans l'œuvre puisqu'il s'agit soit de « rendre les choses comme elles s'étaient passées » soit de mettre en place « plusieurs [choses] qui ont un caractère de fiction qui n'en impose qu'au théâtre, où l'on dirait qu'il y a une illusion »[450]. Les personnages de Dorval et de *Moi* déploient alors, tout au long du texte, de nombreuses réflexions sur les principes de vrai et de vraisemblance. L'idée que l'effet sublime participe de l'expression, et plus particulièrement de celle des passions, qui figure l'expression d'un mouvement intérieur, se confirme ici, et cela est justifié par l'étude de nombreuses techniques poétiques et dramaturgiques. Dans l'extrait ci-dessus, il ne s'agit pas de représenter de manière exacte « la présence intérieure d'un démon » qui tourmente Calchas, mais de la suggérer, car « quelque terrible qu'il soit, ses cheveux ne se hérisseront point sur sa tête. L'imitation ne va pas jusque-là ». L'important est que l'acteur puisse exprimer de la manière la plus forte qui lui soit possible, les tourments intérieurs du personnage. L'expression se révèle être une forme de suggestion puisqu'il ne s'agit pas de peindre fidèlement quelque chose, mais de le faire comprendre au public. Ainsi, dans ses *Essais sur Diderot et l'Antiquité*, Jean Seznec déclare que le « Laocoon reste beau dans la souffrance ; mais pourquoi ? parce que l'artiste, les artistes plutôt, ont refusé de suivre à la lettre la description du poète. Ils n'ont pas fait hurler le malheureux ; ils ne l'ont pas défiguré ; ils ont ennobli et harmonisé sa douleur. Le poète peut évoquer l'horrible ; l'artiste doit s'abstenir de le montrer »[451]. Pour Diderot, l'effet sublime se situe bien dans le registre de l'expression, de l'illusion et non de la représentation en tant que telle puisque là où l'imitation impose une image complète et achevée au lecteur, l'expression lui offre un espace de liberté. Il ne s'agit pas de « suivre à la lettre » les descriptions ou les lignes réelles d'un objet telles qu'elles se présentent sous les yeux de l'artiste.

De la même manière que Rémond de Saint-Mard opère une distinction entre le sublime de l'image et le sublime du discours verbal en distinguant le sublime des images du « sublime du trait dans ses *Réflexions sur la poésie en général, sur l'églogue, sur la fable, sur l'élégie, sur la satire, sur l'ode et sur les différents petits poèmes*[452], dans un second temps qui correspond au deuxième paragraphe de l'extrait ci-dessus, le personnage de Dorval distingue l'effet

[450] Diderot, *Entretiens sur Le Fils naturel*, *op. cit*., p. 85.
[451] Jean Seznec, *Essais sur Diderot et l'Antiquité*, Oxford, Clarendon Press, 1955, p. 59.
[452] Toussaint Rémond de saint Mard, *Réflexions sur la poésie en général, sur l'églogue, sur la fable, sur l'élégie, sur la satire, sur l'ode et sur les différents petits poèmes […] suivies de trois lettres sur la décadence du goût en France (1734)*, Genève, Slatkine, 1970. URL : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8403h.

sublime des images de l'effet sublime du récit, des mots. Il distingue l'art de la représentation : « Lorsqu'une action est simple, je crois qu'il faut plutôt la représenter que la réciter. La vue de Mahomet tenant un poignard levé sur le sein d'Irène », des images dans le discours, que contribuent à créer le dramaturge ou le poète : « Le récit, au contraire, me transportera au-delà de la scène ; j'en suivrai toutes les circonstances. Mon imagination les réalisera comme je les ai vues dans la nature ». D'un côté, se trouvent les images présentées aux yeux du public, mais dans le cadre de la dramaturgie et des bienséances classiques, certaines images ne peuvent pas être représentées. Il faut donc les suggérer. De l'autre côté, se trouvent les « images terribles » qui sont peintes dans le discours grâce à l'entreprise descriptive du poète ou du dramaturge, que Diderot caractérise ici comme des « images qui animent le récit ». De fait, il s'agit d'un nouvel écho à la conception burkienne car l'effet sublime peut soulever les passions du public par le biais d'images *terribles* qui mettent en mouvement l'imagination du public, sans les représenter de manière exacte. Les images sombres produisent un effet sublime sur le public. II existe bien des traces du sublime burkien, que nous aborderons plus en détail dans un deuxième temps de notre travail[453] :

> L'air obscurci de traits. Une armée en tumulte. La terre arrosée de sang. Une jeune princesse le poignard enfoncé dans le sein. Les vents déchaînés. Le tonnerre retentissant au haut des airs. Le ciel allumé d'éclairs. La mer qui écume et mugit.

Dans l'écriture même de ces quelques lignes apparaît le laconisme d'un discours. Les propositions sont simples et courtes ; certaines sont averbales. Diderot déclare que les images ne sont pas présentées telles quelles aux yeux du public, que ce soit parce que le dramaturge respecte les principes de bienséance classique, ou parce qu'elles sont mises en place à travers un discours. C'est l'imagination du lecteur qui les représente mentalement car « Le poète a peint toutes ces choses. L'imagination les voit. L'art ne les imite point ». Il reconnaît l'importance des images sombres pour soulever et agiter les passions. Les images se constituent dans un « au-delà de la scène » ou du récit. Elles s'animent dans l'imagination de chaque

[453] La conception d'images *terribles* est celle de Burke. Pour Burke, les images claires ne peuvent pas produire de sublime : « De fait, la poésie et la rhétorique ne réussissent pas aussi bien que la peinture dans les descriptions exactes ; leur objet est de toucher par la sympathie plutôt que par l'imitation et de faire voir l'effet des choses sur l'esprit de l'orateur et des auditeurs plutôt que d'en présenter une idée claire. Telle est la sphère la plus étendue de leur pouvoir et celle de leurs plus grandes victoires » : Edmund Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, *op. cit.*, p. 272. Les images obscures le peuvent. Les « images […] sublimes » que l'on retrouve dans certains passages sont éloquentes et produisent un effet sur le public, en soulevant ses passions.

spectateur, de la même manière qu'elles s'animent dans l'imagination de l'enthousiaste qui, tel qu'il est décrit dans l'article « Éclectisme », projette mentalement une scène. De fait, ces principes de suggestion, de *fixation* et d'inachèvement concourent à laisser un espace à partir duquel va pouvoir émerger toute l'imagination du spectateur. C'est précisément dans cet espace libre offert au spectateur que l'effet sublime va pouvoir se mettre en place. À ce sujet, Jan Blanc, dans l'article « Diderot et le sublime de l'écrivain », déclare que « puisque l'imagination ne crée rien, elle paraîtra d'autant plus vive que sont vives les impressions et les images qui la nourrissent »[454]. Les images suggérées sont d'autant plus puissantes qu'elles ne se présentent pas distinctement. S'il s'agit de combler l'espace vide par l'imagination, Diderot estime bien que « quelque terrible qu'il soit », l'art ne pourra jamais être totalement fidèle à la réalité. Il existera toujours une part de suggestion et d'illusion inhérente à la technique artistique. Il interroge la manière dont l'effet sublime provient dans l'absence d'une représentation fidèle, dans le refus d'une intention mimétique. Le sublime émerge dans un espace vide, dénué de toute chose, et cette idée se confirme dans le domaine artistique, comme dans le domaine rhétorique et dramaturgique. À l'instar de l'exemple de Lady Macbeth dans la *Lettre sur les sourds et muets* qui se tient debout, endormie, dans le silence, l'effet sublime relève de la dimension parfois inconsciente, de l'inconcevable et de ce qui nous dépasse, de ce que l'on ne peut conceptualiser.

En dernier lieu, il s'agit de voir comment Diderot propose, pour remédier à cette difficulté et pour se garder de représenter certains crimes sur scène, de reprendre les principes de bienséance classique en évoquant les principes de suggestion. Les considérations sur la suggestion viennent bien faire écho aux principes de bienséance classique[455], règles qui imposaient aux dramaturges de ne mettre sous les yeux du public ni scène de meurtre, ni trace

---

[454] Jan Blanc a écrit un article dans lequel il témoigne de ce phénomène de suspension propre au sublime. Dans son article, il distingue quatre éléments venant témoigner du sublime dans l'œuvre de Diderot : « les mots sublimes », « les idées sublimes », les « physiologies sublimes » et le « sublime d'écrivain ». De plus, il explique que le sublime peut être considéré comme le « moment de l'appel » : « Pour Diderot, une scène sublime – qu'elle soit une œuvre de nature ou de Vernet – touche d'abord son spectateur en le frappant : c'est le moment de l'appel, pour emprunter ici une expression chère à Roger de Piles, que Diderot lit dès 1748 et auquel il fait souvent allusion » : Jan Blanc, « Diderot et le sublime d'écrivain », *art. cit*., p. 245.

[455] Sur la bienséance tragique, voir Aristote et l'idée que le *pathos* provient des morts visibles. Emmanuelle Hénin souligne « la célèbre définition du pathos dans la *Poétique*, où Aristote affirme que l'effet violent est produit, par exemple, par les morts commises sur scène, ou plus précisément par les morts visibles », (Emmanuelle Hénin, « Faut-il ensanglanter la scène ? Les enjeux d'une controverse classique », *Littératures classiques*, n° 67, 2008, p. 14), alors qu'au XVII^e^ siècle notamment avec Corneille les « choses vues émeuvent plus que les choses entendues, l'action théâtrale émeut nécessairement plus que le discours », (*ibid*., p. 15), même si les dramaturges classiques respectent la règle de bienséance selon laquelle « le sang ne doit pas couler sur la scène policée et sobre du théâtre classique, […] refus des spectacles violents (cadavres, meurtres, duels, batailles, viols) », (*ibid*., p. 13). Au XVIII^e^ siècle, on rappelle que, pour Laurence Marie, avec les textes de Houdar de La Motte, dont il a été question dans la *Lettre sur les sourds et muets*, il existe en France une substitution progressive de l'action spectaculaire.

de sang. De la tragédie classique, en faisant retour à certains principes des Anciens, Diderot s'appuie sur la suggestion pour penser ses propres principes de bienséance de sa tragédie domestique. L'important, pour lui, est de continuer d'interroger l'effet sublime dans le cadre de la tragédie, tout en le théorisant de manière nouvelle puisque l'effet doit désormais permettre de suggérer les passions universelles, en sollicitant l'imagination du public. De fait, l'exemple de Mahomet est convoqué par Pedro Salazar : « Mais Mahomet, avant de tuer Irène dans les coulisses, avait fait frissonner les spectateurs en sortant le poignard et en le levant sur sa victime. Les critiques protestèrent vivement »[456]. Pedro Salazar rappelle les principes de la bienséance classique, de l'abbé Prévost à Voltaire. La suggestion, le laconisme, le style coupé, peuvent-ils être considérés comme ces nouveaux principes de bienséance propres à s'appliquer uniquement au genre de la tragédie domestique ?

La suggestion se met en place dans l'extrait grâce à de nombreuses techniques poétiques ou dramaturgiques, de l'expression et des images obscures, au cri. Le *cri* devient une forme de suggestion. Il peut être considéré comme une expression à la limite entre l'expression corporelle et le discours verbal. Dans les *Entretiens sur Le Fils naturel*, il existe bien un mouvement qui prend son origine dans les principes déjà énoncés dans la *Lettre sur les sourds et muets*, à savoir le recours aux gestes et à la pantomime, mais cette conception évolue. Dans les premières œuvres de Diderot, l'évolution de sa réflexion sur l'effet sublime est évidente dans la mesure où il passe de l'analyse des *gestes sublimes* dans la *Lettre sur les sourds et muets* au *cri* dans les *Entretiens sur Le Fils naturel*, *cris* qui arrachent « les entrailles du spectateur »[457]. Désormais, le cri permet l'expression corporelle des acteurs, l'expression de leur douleur, mais surtout d'exprimer les « vraies voix des passions »[458], et participe donc de l'effet sublime. Si l'on se trouve bien dans le cadre du geste visuel avec cette question : « peut-il y avoir de discours qui frappent autant que son action et son silence ? »[459], les considérations des *Entretiens sur Le Fils naturel* permettent d'esquisser le tableau de passions universelles par le biais du cri. Diderot réintroduit le Verbe peu à peu, il réintroduit dans le sublime de la tragédie domestique, des voix naturelles, même si elles ne sont pas encore à l'état d'un véritable discours verbal.

[456] Pedro Salazar, « Le coup de poignard de Gresset et l'évolution de la tragédie néo-classique », *Cuadernos de la facultad de humanidades,* n° 9, 1981, p. 6. URL : http://smjegupr.net/newsite/wp-content/uploads/2020/02/Le-Coup-de-Poignard-de-gresset-et-levolution-de-la-tragedie-neo-classique.pdf.
[457] Diderot, *Entretiens sur Le Fils naturel*, *op. cit*., p. 93.
[458] *ibid*., p. 103.
[459] *ibid*., p. 139.

Le cri permet aussi, dans un même temps, d'ancrer une fois encore les considérations théoriques du dramaturge dans le cadre du registre tragique, par la référence aux cris des Furies :

> [Les Furies] l'environnent, en poussant des cris, en frémissant de rage, en secouant leurs flambeaux. Quel moment de terreur et de pitié, que celui où l'on entend la prière et les gémissements du malheureux percer à travers les cris et les mouvements effroyables des êtres cruels qui le cherchent ![460]

La « terreur » et la « pitié » sont les deux passions que se doivent de produire les dramaturges tragiques. C'est le modèle aristotélicien de la catharsis. De fait, le thème du cri a régulièrement été souligné par Diderot lui-même, et Jean-Paul Sermain en parle en ces termes :

> Diderot associait au geste le cri : à la limite de la figure et du langage, avec le gémissement ou le sanglot […] Il intéresse les arts de la scène, et marginalement l'orateur (dans l'*actio*) […] Le cri et ses modulations sont ce qui subsiste de l'ancien travail sur les sons des mots, sur le corps du langage […] Pour prolonger la refondation de la figure dans la réalité concrète de la scène, Diderot invoque également la mise en tableau des acteurs, de leur disposition, de leurs gestes et parfois de leurs cris (point trop n'en faut) : les relations des personnages et leurs sentiments contradictoires sont incarnés physiquement, immédiatement sensibles au spectateur.[461]

À plusieurs reprises dans son œuvre, Diderot montre comment l'effet sublime se met en place au travers du cri. Alors qu'à la fin de l'extrait sur les *gestes sublimes* de la *Lettre sur les sourds et muets*, il propose l'exemple de Timagène qui crie « *ah ! Seigneur ?* » ; dans les *Entretiens sur Le Fils naturel*, l'étude des images et des *gestes* comme transposition d'un discours verbal, se voit abandonnée soit au profit d'un discours, nous l'avons vu, soit au profit du cri, qui ne peut pas encore être considéré comme un véritable discours mais comme un élément *intermédiaire* entre le geste et la parole. Il en est question dans les exemples tragiques qu'il donne dans les extraits cités plus hauts, ceux dans lesquels il développe quelques exemples antiques, classiques, de Sophocle à Racine. Philoctète, figure mythologique, « se roulait autrefois à l'entrée de sa caverne. Il y faisait entendre les cris inarticulés de la douleur. Ces cris formaient un vers peu nombreux, mais les entrailles du spectateur en étaient déchirées ». Le cri témoigne ici d'un personnage qui exprime sa souffrance dans l'état le plus brut qu'il soit. Le personnage décrit par Sophocle est une figure marginale. Il est enfermé dans une caverne, et se révèle être un exemple parfait pour représenter l'universalité des passions et la souffrance d'un être dans son expression la plus pure. Clytemnestre « femme furieuse ou troublée », se trouve

[460] Diderot, *Entretiens sur Le Fils naturel*, *op. cit*., p. 112.
[461] Jean-Paul Sermain, « *Less is more* », *art. cit*., p. 281.

en plein « désespoir » puisqu'elle « rempli[t] de cris son palais ». Elle assiste au sacrifice de sa propre fille Iphigénie, qu'Agamemnon donne en offrande aux dieux. Dans le troisième entretien, l'expression du cri de Clytemnestre sera une nouvelle fois convoquée et désormais replacée dans le cadre musical ; dans une époque où la querelle des Bouffons fait rage. Les références au cri témoignent de l'expression des passions des personnages dans un cadre tragique et dramaturgique puisque le cri en laisse paraître toute l'intensité. Il marque leur trouble, un trouble qui leur ôte l'usage de la parole, les rendant quasiment muets. Le cri est une expression inarticulée. L'expression de ces passions reste tragique puisqu'elles sont associées à des situations de douleur et de mort, venant produire un effet sublime. Le cri n'est pas un discours verbal mais devient une marque brute, naturelle, et universelle, de l'expression d'une personne. C'est ainsi qu'il permet d'élever une nouvelle fois les passions des personnages à une universalité et de les transmettre au public dans la mesure où, on l'a vu, cela participe du principe même du sublime « propre » à la tragédie domestique. Le sublime de la tragédie domestique sera celui de l'expression des « vraies voix de la passion » : « Un ramage opposé à ces vraies voix de la passion, c'est ce que nous appelons des *tirades* »[462]. Ces « vraies voix » peuvent tout à fait s'incarner en un cri, élaborant une forme de laconisme, mais traduisant une vérité.

Le cri se situe du côté de l'expression corporelle, de l'expression des passions poussées à leur paroxysme. Ce thème devient dès lors essentiel à notre présent travail pour justifier l'hypothèse selon laquelle l'étude de l'effet sublime chez Diderot s'inscrit dans le cadre de l'expression, expression observée non plus en fonction du personnage mais bien en fonction ici de l'acteur et de celle qui lui est propre :

> Qu'est-ce qui nous affecte dans le spectacle de l'homme animé de quelques grandes passions ? Sont-ce ses discours ? Quelquefois. Mais ce qui émeut toujours, ce sont des cris, des mots inarticulés, des voix rompues, quelques monosyllabes qui s'échappent par intervalles, je ne sais quel murmure dans la gorge, entre les dents. La violence du sentiment coupant la respiration et portant le trouble dans l'esprit, les syllabes des mots se séparent, l'homme passe d'une idée à l'autre. Il commence une multitude de discours. Il n'en finit aucun ; et à l'exception de quelques sentiments qu'il rend dans le premier accès, et auxquels il revient sans cesse, le reste n'est qu'une suite de bruits faibles et confus, de sons expirants, d'accents étouffés que l'acteur connaît mieux que le poète. La voix, le ton, le geste, l'action, voilà ce qui appartient à l'acteur ; et c'est ce qui nous frappe surtout dans le spectacle des grandes passions. C'est l'acteur qui donne au discours tout ce qu'il a d'énergie.[463]

[462] Diderot, *Entretiens sur Le Fils naturel*, *op. cit*., p. 103.
[463] *ibid*., p. 102.

C'est une fois encore la notion d'expression qui entre en jeu, mais elle se trouve replacée du côté de l'art de l'acteur, art de l'acteur qui constituera l'enjeu principal du texte du *Paradoxe sur le comédien*, dans les années 1769 et 1773. Ce ne sont pas tant les idées convoquées ici qui produisent un effet sublime que l'art de l'acteur, la mise en forme et la singularité de son jeu : « ce qui émeut toujours, ce sont des cris, des mots inarticulés, des voix rompues ». L'attention est tout entière tournée sur la forme, bien plus que sur le fond. De même qu'avec l'expression de la douleur de Clytemnestre, le désordre de l'expression participe du trouble. L'acteur incarne un personnage qui ne trouve pas assez de force pour parler, mais suffisamment pour pouvoir suggérer sa douleur, et que le lecteur puisse la comprendre sans avoir besoin de mots pour en témoigner. Il ne s'agit plus seulement de l'image d'un tableau, ni d'un discours verbal achevé, mais bien du « tremblement de la voix », ou de discours coupés : « Il commence une multitude de discours. Il n'en finit aucun », ce dont vient renforcer le recours au syntagme nominal « voix rompues ». De fait, pour Jean-Paul Sermain dans l'article « *Less is more* » :

> À un discours ordonné tel un jardin à la française, les dramaturges du XVIII[e] siècle entendent substituer une *elocutio* qui tienne davantage des paysages naturels sauvages et tourmentés. Cette exigence sensible préside à la promotion de ce que l'on appellera « discours coupé », qui va vite devenir la marque de fabrique des écrits dramatiques des Lumières. Diderot en expose les principes dans les *Entretiens sur Le Fils naturel*.[464]

C'est ainsi, qu'en dernier lieu, il faut voir comment, à l'expression des passions tragiques s'illustrant dans le cadre dramaturgique par le biais de l'expression corporelle, correspond le cri reflétant le style coupé dans le domaine rhétorique :

> Il y a peu de discours dans cette action ; mais un homme de génie qui aura à remplir les intervalles vides, n'y répandra que quelques monosyllabes. Il jettera ici une exclamation, là, un commencement de phrase. Il se permettra rarement un discours suivi, quelque court qu'il soit. Voilà de la tragédie ; mais il faut, pour ce genre, des auteurs, des acteurs, un théâtre, et peut-être un peuple.[465]

De même que les cris de Philoctète « formaient un vers peu nombreux »[466], le laconisme renvoie au style coupé. Des tableaux au cri, et du cri comme expression brute, comme germe de discours, l'expression des passions corporelles sur une scène de théâtre tragique fait écho, en rhétorique, au style coupé mais aussi au style *deinos*. C'est que le style coupé permet d'éveiller et de mettre, lui aussi, à contribution l'imagination du lecteur. Ce qui intéresse Diderot, c'est

[464] Jean-Paul Sermain, « *Less is more* », *art. cit*., p. 303.
[465] Diderot, *Entretiens sur Le Fils naturel*, *op. cit*., p. 114.
[466] *ibid*., p. 93.

que le style coupé comme le style *deinos* sont concis, comme l'exprime le Pseudo-Longin dans son *Traité du sublime* :

> La même différence, à mon avis, est entre Démosthène et Cicéron pour le Grand et le Sublime, autant que nous autres Grecs pouvons juger des ouvrages d'un auteur latin. En effet, Démosthène est grand en ce qu'il est serré et concis ; et Cicéron, au contraire, en ce qu'il est diffus et étendu. On peut comparer ce premier, à cause de la violence, de la rapidité, de la force et de la véhémence avec laquelle il ravage, pour ainsi dire, et emporte tout, à une tempête et à un foudre. Pour Cicéron, on peut dire, à mon avis, que comme un grand embrasement il dévore et consume tout ce qu'il rencontre, avec un feu qui ne s'éteint point, qu'il répand diversement dans ses ouvrages, et qui, à mesure qu'il s'avance, prend toujours de nouvelles forces. […] Au reste, le Sublime de Démosthène vaut sans doute bien mieux dans les exagérations fortes, et dans les violentes passions : quand il faut, pour ainsi dire, étonner l'auditeur.[467]

Les auteurs qui ont recours au style *deinos* ne versent pas dans un emploi excessif de métaphores. Le style *deinos* est à la fois efficace, énergique et il véhicule des images obscures. La concision et la suggestion n'empêchent pas de produire des images sublimes. Elles éveillent l'imagination du public. De la même manière dont Burke mobilise le genre de la poésie tragique, Diderot reprend la notion de style *deinos* pour souligner ces effets sur le public. Style coupé et style *deinos* ne présentent pas les idées de manière explicite. Ils sont puissants parce qu'ils véhiculent des images, ils animent l'imagination du lecteur en lui suggérant des images et des idées. L'éloquence des images par les tableaux fait écho à celle des images métaphoriques dans le discours. D'un côté, les images obscures soulevant les passions du public relèvent du genre du tragique. Elles produisent un tel effet sur le public, qu'elles sont tout aussi efficaces que le *genus vehemens*. Il est donc possible de retrouver, par ce biais, l'éloquence des images qui intéresse tant Diderot, de la *Lettre sur les sourds et muets,* au *Paradoxe sur le comédien*, en passant par les *Salons.* De l'autre côté, en rhétorique, le sublime du style coupé ou du style *deinos* véhicule des images. Diderot abolit la distinction entre les différents domaines et les différents genres. Giovanni Lombardo explique pourtant, dans l'article « Grâce, sublime et *deinotes* dans le traité *Du style* de Démétrios »[468], que l'aspect sombre et terrifiant du sublime chez Burke se retrouve déjà dans l'œuvre de Démétrios. Démétrios, au IIe s. avant Jésus-Christ, développe les caractéristiques d'une puissance stylistique, la *deinótès*. Le caractère obscur et terrifiant du sublime est donc déjà présent dès l'Antiquité. Ainsi, pour Démétrios, il y aurait le plus grand style, et, juste au-dessous, le style puissant. Giovanni Lombardo considère le style puissant de Démétrios, la *deinotes*, comme l'ancêtre du sublime : « la naissance de la catégorie du sublime, dont l'idée de puissance stylistique (en grec la « *deinotes* »), représente, comme

[467] Pseudo-Longin, *Traité du Sublime, op. cit*., p. 93-94.
[468] Giovanni Lombardo, « Grâce, sublime et *deinotes* dans le traité *Du style* de Démétrios », *art. cit*.

nous essaierons de montrer, un antécédent ancien »[469]. Cette puissance stylistique renvoie à la conception que Burke fait, au XVIII[e] siècle, en 1757, du sublime dans son rapport à l'obscur et au terrifiant. Le terme de *deinos* pour Démétrios signifie *terreur* : « Du point de vue de l'étymologie, l'adjectif *deinos* est proche du verbe *deido*, « craindre », et signifie, à l'origine, « effrayant », « terrible », d'où le sens parallèle d'« extraordinaire », « puissant » »[470] ; et *sublime* pour Burke signifie « terreur » : « Comme nous l'avons dit, cette catégorie semble présager l'idée de sublime proposée par Edmund Burke dans sa *Recherche philosophique sur nos idées du sublime et du beau*, c'est-à-dire l'idée du sublime en tant qu'« horreur délicieuse » (« *delightful horror* », II,8), en tant que plaisir mêlé d'effroi »[471]. C'est ainsi que Giovanni Lombardo démontre bien l'importance de la technique rhétorique pour Démétrios dans cette idée de concision purement stylistique[472].

L'effet sublime et ses notions contigües, autour desquelles il s'organise, à savoir l'enthousiasme et l'éloquence des images, l'expression des passions, sont donc réévaluées en regard des bouleversements théoriques et littéraires comme sociaux, sans pour autant mener à abandonner la tradition.

[469] Giovanni Lombardo, « Grâce, sublime et *deinotes* dans le traité *Du style* de Démétrios », *art. cit*., p. 169.
[470] *ibid*., p. 174.
[471] *ibid*., p. 173.
[472] « Chez Démétrios, la *téchne* (métier rhétorique) est indispensable pour produire les effets de la *muta eloquentia*. Le silence dont Démétrios s'occupe n'est pas le silence absolu, ce n'est pas l'effacement d'une parole éblouie tout entière par l'épiphanie rayonnante de la *megalophrosyne*, il s'agit plutôt d'un silence, pour ainsi dire, relatif, qui doit fortifier le discours pour en couper le superflu avec les cisailles de la *syntomia* (concision). C'est précisément la *syntomia* qui, dans le domaine du style *deinos*, engendre le silence expressif. Démétrios l'affirme très clairement : « La concision est tellement utile à ce type de style que se taire produit souvent un effet plus puissant. Acquise par les Stoïciens au nombre des *virtutes elocutionis*, la *syntomia* préside aux techniques du style puissant […] Conformément au principe de la concision, les procédés de la *deinotes* viennent à s'identifier, dans la plupart des cas, avec les procédés de l'*emphasis* (insinuation, suggestion) », (*ibid.*, p. 179), et « Démétrios nous avertit que le calme plat du silence et de la parcimonie verbale est très souvent porteur de tempête », (*ibid.*, p. 186).

Dans les *Entretiens sur Le Fils naturel* (1757), le principe de convenance est une nouvelle fois observé à travers le personnage de Dorval, qui, au début du second entretien, est porté par son enthousiasme. Abandonné au « spectacle de la nature », il fait corps avec elle et se trouve dans un état qui relève davantage de l'inspiration. La convenance entre ses passions et ses idées vient faire écho à l'ordre, ou au désordre du monde, mais d'un monde qui n'est pas régi par une divinité. Diderot commence peu à peu à prendre ses distances avec les principes théorisés par les Anciens tout en continuant à les respecter et en travaillant à les dépasser, ce qui accompagne l'élaboration de sa conception d'un nouveau genre littéraire : le genre dramatique sérieux. Il réexamine les principes de convenance et de bienséance en préfigurant les développements sur la conception du sublime burkien qu'il étudie dans la deuxième partie de ses œuvres. Burke, en 1757, dans sa *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, replace les notions d'obscurité et de terrible au cœur de la définition du sublime. Le principe de suggestion tragique, qui est une des caractéristiques qui s'applique à la conception burkienne et qui se voit déjà à l'œuvre dans l'Antiquité grâce au style *deinos* de Démétrios, va permettre à Diderot de proposer un recours à la convenance cicéronienne. C'est ainsi qu'il poursuit son étude du sublime dans le cadre du registre tragique par le biais de l'étude des passions, grâce à l'expression du corps, mais aussi du cri pour pouvoir illustrer l'universalité des passions, et surtout celles de souffrance. Les exemples tragiques figurent l'expression sublime des passions des personnages, les « vraies voix de la passion ». Il dépasse ainsi le seul cadre des passions sur une scène tragique antique et classique puisqu'il fonde le sublime de la tragédie domestique qui respecte une forme la bienséance, grâce à la suggestion.

Enfin, l'étude de l'effet sublime chez Diderot semble suivre les différentes étapes qui caractérisent l'acquisition de la parole. Il semble qu'il existe, autour de cette notion de sublime dans ses œuvres, une évolution tout autant dans la manière dont il l'étudie et dont il en étudie les effets, qu'une évolution d'un certain mouvement analogue au progressif accès au langage. En effet, du sublime des choses, du sublime des images au sublime des mots, il existe un mouvement qui voit son origine dans la chose sublime et qui s'élève au discours sublime. De la jeunesse à la vieillesse, dont les thèmes reviennent tout au long de son travail, se trouve presqu'une forme d'initiation à la pratique du discours. L'étude de l'effet sublime participe de cette progression, puisque dans les *Pensées philosophiques*, il est suggéré que « sans [les passions], plus de sublime […] les beaux-arts retournent en enfance »[473]. La question de l'initiation ne manque pas de se faire sentir, à une époque où Jean-Jacques Rousseau publie

[473] Diderot, *Pensées philosophiques*, *op. cit.*, p. 17.

*Émile ou De l'éducation* (1762). Dans la *Lettre sur les sourds et muets*, Diderot interroge la querelle autour du *Fiat Lux*, mais il témoigne aussi de la « *balbutie* des premiers âges ». Comme le cri est l'expression sublime à l'état pur, l'expression brute de passions tragiques, sans le recours aux mots, devient un moyen pour mettre en place une expression primitive.

# CONCLUSION

> *[Jacques Proust a établi que] Diderot, avant Saussure, avait eu l'intuition d'un « déphasage » essentiel entre l'ordre des choses et celui des mots, il montra comment les formes nouvelles expérimentées par lui, comme certaines particularités originales de son style, s'expliquaient en dernière analyse par une conception renouvelée du monde, et des rapports qui peuvent exister entre les trois systèmes à la fois autonomes, mais en un certain sens homologues, que constituent les mots, les idées et les choses. Rejetant par conséquent la distinction idéaliste de la forme et du fond […] [Jacques Proust] conclua que Diderot ne disait pas autrement les choses, mais disait et pensait réellement des choses autres.*
>
> G. Stenger, *Nature et liberté chez Diderot après l'*Encyclopédie, 1994.

Lorsque Diderot rédige une forme de manifeste dans son épître de l'*Essai sur le mérite et la vertu* (1746), il s'appuie sur la pensée de Shaftesbury qui a été un des premiers à mettre en lumière la distinction entre les domaines de la morale et de la foi. L'étude de l'enthousiasme au XVIII[e] siècle provient de l'œuvre de Shaftesbury, et plus particulièrement de sa *Lettre sur l'enthousiasme*, dans un sens très différent de celui où l'entend Voltaire, qui promeut un « enthousiasme raisonnable ». Dans la mesure où il existe un mouvement de laïcisation de la notion d'enthousiasme, Diderot admet les frontières ténues entre les différents domaines mais ses textes lui permettent de revendiquer son « esprit philosophique »[474], selon ses propres mots

[474] Diderot, *Salon de 1767*, *op. cit.*, p. 215.

dans le *Salon de 1767.* Certes il traduit Shaftesbury, mais il partage surtout l'idée selon laquelle il faut séparer les domaines de la foi de ceux de la morale, sans quoi peuvent émerger des conduites fanatiques.

Étudier les risques de l'effet sublime nous a permis tout d'abord d'observer les différents enjeux de la notion pour Diderot, ainsi que le cadre de pensée et les ambigüités qu'elle met en place. C'est par l'analyse de ses premiers textes que nous avons pu poser les fondements de ce que va devenir tout au long de son œuvre les principaux enjeux de son étude de l'effet sublime. Les risques se cristallisent autour de quatre points nodaux : les images, l'expression des passions, l'enthousiasme et l'éloquence oratoire. Ce problème représente autant un problème d'ordre philosophique que littéraire, puisque l'effet sublime relève du domaine de l'éloquence. L'effet sublime serait une forme d'outil rhétorique qui, lorsqu'il est utilisé, présente un véritable risque ; un risque de ravir l'esprit critique du public et, de manière plus radicale encore pour un philosophe tel que Diderot, d'aliéner le public. Il semble donc que ce terme de *risque* que convoque Baldine Saint-Girons soit adapté pour comprendre les ambiguïtés de l'effet sublime chez Diderot car, dans cinq de ses premiers textes, que sont l'épître de l'*Essai sur le mérite et la vertu*, les *Pensées philosophiques*, l'article « Éclectisme » dans l'*Encyclopédie* (1755), la *Lettre sur les sourds et muets* et les *Entretiens sur Le Fils naturel*, l'effet sublime se présente bien comme un outil menaçant. Il peut être employé par tous, mais suivant les différents emplois, les pratiques, les différentes intentions, il peut se révéler immoral. Il touche également à tout ce qui tient à l'excès, au pastiche et au surjeu. Diderot se trouve *tenté* par l'éloquence et l'effet sublime. Il connaît les problèmes engendrés par cet effet, mais il ne peut y échapper. S'il met en garde contre l'éloquence sublime, que ce soit celle des convulsionnaires par le biais des images que ces derniers produisent grâce à leur corps, ou celle de discours de certains *Tartuffes*, il prend conscience que l'éloquence est nécessaire à tout « esprit philosophique ». Il nous a donc fallu tenir compte de l'évolution de sa pensée, du mouvement de sa réflexion, et de son propre mouvement de recherche.

Dans la première période de son œuvre, il condamne de manière radicale les excès de certains philosophes éclectiques qui ont, même s'il reconnaît leur mérite, pu tomber dans l'« idolâtrie » et « répandre sur la surface de la terre des pratiques superstitieuses ». C'est parce que l'effet sublime partage son champ d'application avec la religion que cet instrument rhétorique va devenir *risqué* pour Diderot ; d'autant plus que les philosophes sont accusés de

fanatisme et de « prosélytisme »[475]. De ces considérations, participe l'écriture de l'article « Éclectisme » (1765) puisque Diderot y définit la philosophie éclectique en offrant un point de comparaison avec la religion chrétienne. Il la définit par opposition, par contraste. Il ne dénonce pas tant la religion chrétienne que ce qu'il nomme, entre autres, « les prodiges » mais aussi les « rêveries », tout ce qui pour lui n'est que de l'ordre de l'imagination et qui mène le public et les auditeurs à croire en des vérités infondées, aux miracles par exemple. Il ne s'agit pas d'exclure toute réflexion sur l'effet sublime et sa pratique dans le cadre philosophique mais de l'étudier sous l'angle de l'éloquence puisque tout philosophe peut en avoir besoin afin de « s'attacher un grand nombre d'auditeurs ». C'est pourquoi, dès le début, il oppose l'effet sublime des philosophes de l'effet sublime des fanatiques religieux. Si l'on peut croire qu'il les dénonce, il est plus juste d'admettre qu'il existe une forme de *tentation* de l'éloquence de la part de Diderot.

Dans les *Pensées philosophiques*, l'effet sublime se trouve étroitement associé aux passions. Artificieuses et mal employées, elles peuvent être sources de fanatisme. Le danger provient de l'intention persuasive, notamment celle des convulsionnaires de Saint-Médard qui se servent de l'effet du sublime pour persuader de l'existence de Dieu. Dès lors que cet effet est mobilisé dans le cadre de l'éloquence, et plus particulièrement dans un but de conversion religieuse – persuader de la vérité de telle ou telle religion, persuader d'une vérité unique, déposséder le spectateur de son jugement pour le convertir –, alors il peut se révéler fanatique. Mais là où les passions des fanatiques religieux seraient contrefaites, celles des acteurs ou du philosophe devraient, pour Diderot, témoigner d'une expression naturelle. Ainsi, même s'il

[475] Notons que le terme de prosélyte, employé dans le camp des antiphilosophes, se retrouve jusque dans le texte d'Edmund Burke lui-même qui accusera les philosophes français d'être des comploteurs dans ses *Réflexions sur la Révolution de France* parues en 1790 : « L'union des deux académies de France, et ensuite la vaste entreprise de l'*Encyclopédie* dirigée par ces messieurs, ne contribuèrent pas peu au succès de leurs projets. La cabale littéraire avait formé, il y a quelques années, un plan régulier pour la destruction de la religion chrétienne ; ils poursuivaient leur but avec un zèle qui jusqu'alors ne s'était montré que dans les propagateurs de quelque système religieux. Ils étaient possédés, jusqu'au degré le plus fanatique, de l'esprit de prosélytisme ; et par une progression facile, d'un esprit de persécution conforme à leurs vues. Ce qu'ils ne pouvaient pas faire directement et tout d'un coup pour arriver à leurs fins, ils le tramaient par des procédés plus lents et en travaillant sourdement l'opinion. Pour lui commander, le premier pas nécessaire est de s'arroger un empire sur ceux qui la dirigent. […] j'oserai dire même que cet esprit exclusif et circonscrit n'a pas été moins préjudiciable à la littérature et au goût qu'à la morale et à la véritable philosophie. Ces athées ont une bigotterie qui leur est particulière, et ils ont appris à déclamer contre les moines avec toute l'ardeur des moines ; mais en plusieurs choses ils sont encore hommes du monde. », (Edmund Burke, *Réflexions sur la Révolution de France*, [*Reflections on the Revolution in France*, London, J. Dodsley, 1790], édition corrigée et revue par J.-A. A***, chevalier de la légion d'honneur, Paris, A. Égron, [1819] 1823. URL : http://pombo.free.fr/burke1790f.pdf ). Edmund Burke reproche aux philosophes français, à la « vaste entreprise de l'*Encyclopédie* », qu'il oppose aux bons philosophes anglais, (*ibid*., p. 62.), d'être allés jusqu'à une forme de fanatisme et de « prosélytisme », d'être en partie responsables de la Révolution. Edmund Burke emploie des termes qui font référence à une forme de secte, une « cabale littéraire », et souligne l'importance accordée à l'opinion publique.

dépasse peu à peu les Anciens, Diderot reste très attaché aux influences classiques mais aussi antiques, comme le précise ce passage du *Dictionnaire de Diderot* :

> Par sa conception des sources du « sublime », Diderot dépasse de loin l'horizon esthétique de son temps […] la poésie (la véritable, s'entend), c'est la nature, dont Homère est encore très proche, tout en ayant d'emblée porté l'art à sa perfection ; c'est ce qui fait atteindre au sublime, tout en gardant l'extraordinaire diversité de la vie.[476]

C'est pourquoi nous avons observé comment Diderot en appelle au principe de convenance cicéronienne, notamment par le biais de l'expression des passions qui permet de distinguer l'effet sublime de l'esprit philosophique, de l'effet sublime des fanatiques religieux. Dans la *Lettre sur les sourds et muets*, les passions se révèlent transparentes, convenantes. Diderot a bien conscience de l'ambigüité d'étudier l'effet sublime du philosophe lorsqu'il se penche sur l'exemple d'Ajax. Dans cet épisode, il soulève l'idée selon laquelle le philosophe ou homme de lettres doit traduire le sublime de manière convenante, grâce à l'expression des personnages. La dimension expressive des passions permet un retour à la conception longinienne tout autant qu'elle l'interroge. En s'articulant aux principes de convenance cicéronienne, les cinq exemples de *gestes sublimes* témoignent de l'expression des passions des personnages dans le cadre d'une dimension dramaturgique. Que ce soit l'expression authentique d'un discours non verbal ou l'expression des passions tragiques sur scène, elle doit être en adéquation avec les gestes. Dans la *Lettre sur les sourds et muets*, et plus encore dans toute la première partie de son œuvre, Diderot partage l'idée d'un sublime qui met en place une forme de transparence. Pour lui, dans la mesure où l'expression sublime permet aux personnages de témoigner d'eux-mêmes, de leurs propres passions, le risque est moindre. Enfin, dans les *Entretiens sur Le Fils naturel*, il dépasse peu à peu les principes de convenance et de bienséance. Il glisse du tragique au contexte réel. Serait-ce une manière d'envisager, comme Béatrice Didier dans son ouvrage *L'infâme et le sublime*, l'idée selon laquelle « la perte de l'effet tragique est […] directement liée pour Diderot à la perte de la foi[ ; la] question du tragique au théâtre [amenant] une réflexion sur la croyance religieuse »[477] ? Il s'agit bien, pour Diderot, de dépasser le cadre tragique pour pouvoir *agir* dans le réel. De là, il s'écarte progressivement de la tradition longinienne dans la mesure où

[476] Roland Mortier et Raymond Trousson (dir.), *Dictionnaire de Diderot*, Paris, Honoré Champion, 1999, p. 468.
[477] Béatrice Didier, *L'infâme et le sublime*, *op. cit*., p. 117.

Baldine Saint-Girons explique que le Pseudo-Longin développe une distance avec la dimension politique[478].

Diderot propose de s'appuyer sur les principes de convenance pour assurer une solution au problème qu'engendre l'effet sublime sur le public. Il est conscient de la tension préexistante entre les domaines de la religion et de la philosophie. Cette porosité entre l'éloquence des philosophes et celle des fanatiques soulève en réalité des enjeux littéraires, rhétoriques et éthiques qui sont au cœur d'un débat pour Diderot, celui de la division entre l'idée sublime et le style sublime, entre la forme et le contenu. La tradition cicéronienne témoigne de l'union entre le style et l'idée, le style sublime devenant mimétique de l'idée sublime de l'orateur et de sa valeur morale. Marc Fumaroli explique que « Socrate, éloquent s'il en fut, rompit pourtant cette unité originelle entre la pensée et la parole active en attachant à l'éloquence le soupçon d'immoralité. Ainsi naquit le divorce entre philosophie et rhétorique »[479]. Bien que Diderot puisse penser que l'éloquence n'est pas « une » comme le fait Cicéron, la figure de Sénèque dans l'*Essai sur les règnes de Claude et de Néron*, poète tragique et philosophe, serait-elle un moyen terme pour penser les rapports entre philosophie et rhétorique ?

C'est ainsi que dans une deuxième partie, nous envisagerons la conception du sublime telle que Diderot la rencontre chez Sénèque[480], car si dans une première partie il mobilise les principes de convenance pour éviter tout excès, il reconnait peu à peu le caractère éloquent de ses propos dans le *Salon de 1767*, texte qui figure une étape cruciale de son étude du sublime. La réflexion éthique sera soulignée, et il s'agira de redonner à la posture de Sénèque et à l'expression des passions du philosophe toute leur importance. On l'a vu, la notion de sublime a fait l'objet de nombreuses études de la part de Diderot quelques années avant qu'Edmund

[478] « À la différence d'Aristote, Longin […] s'intéresse, en effet, moins à l'action dramatique et à ses effets sur le spectateur-auditeur qu'à l'imagination visionnaire (*phantasia*) du poète tragique et à l'expérience pathique du témoin. Le concept-clé est celui du saisissement ou du choc (*ekplèxis*) qu'engendrent les figurations imaginatives ou les apparitions (*phantasiai*) […] Aussi bien Longin fait-il le départ entre le sublime poétique et tragique qui vise d'abord au choc ou à l'étonnement (*ekplèsis*) et le sublime de l'éloquence dont le but principal est l'évidence (*enargeia*) : d'un côté, une tendance à l'exagération et au fabuleux ; de l'autre, le souci de l'efficacité et la vraisemblance. Voilà qui conforte la thèse suivant laquelle la tragédie échappe au politique et résiste à la mainmise de la cité » : Baldine Saint-Girons, *Le Sublime, de l'Antiquité à nos jours*, *op. cit*, p. 43-44.

[479] Marc Fumaroli, *L'âge de l'éloquence*, *op. cit*., p. 49.

[480] Caroline Jacot Grapa, dans l'article « Un matérialisme clivé. Autour de Sénèque (Diderot et La Mettrie) », perçoit dans l'*Essai sur les règnes de Claude et de Néron* « l'image d'un double problématique de [Diderot] lui-même en « moraliste » […] problématique en tout premier lieu, parce qu'il oblige Diderot à prendre en miroir une position de censeur, la position même des aristarques […] problématique aussi parce que ce double engage la lecture du stoïcisme et l'interprétation de Sénèque, philosophe sujet à caution ; la question du style de la pensée, de la manière « décousue » qui dans l'*Essai* même fait se heurter le passé et le présent » : Caroline Jacot Grapa, « Un matérialisme clivé. Autour de Sénèque (Diderot et La Mettrie) », dans Adrien Paschoud et Barbara Selmeci Castioni (dir.), *Matérialisme(s) en France au XVIII^e siècle Entre littérature et philosophie*, Berlin, *Frank & Timme Verlag für wissenschaftliche Literatur*, 2019, p. 118.

Burke ne publie sa *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau.* Les références à l'œuvre de Burke deviennent pourtant un simple passage obligé puisque Diderot renoue plus encore avec une conception stoïcienne, telle qu'on la retrouve chez Sénèque. Les notions de dislocation, de morcellement, de division deviennent de plus en plus fréquentes dans son œuvre, même s'il insiste plus précisément sur l'idée que, derrière la « multiplicité »[481], se trouve un ordre préexistant.

[481] La tension entre unité et multiplicité est omniprésente dans l'œuvre de Diderot. Jacques Chouillet parle, chez Diderot, du « lien de nécessité entre trois notions philosophiques : multiplicité, unité, succession » : Jacques Chouillet, *La formation des idées esthétiques de Diderot*, *op. cit*., p. 18.

# DEUXIEME PARTIE

## 1757-1770

## POLE DU « SPECTATEUR – PHILOSOPHE »

# INTRODUCTION

*La figure sera sublime, non pas quand j'y remarquerai l'exactitude des proportions, mais quand j'y verrai tout au contraire un système de difformités bien liées et bien nécessaires.*

Denis Diderot, *Salon de 1765*.

Si Diderot, en dramaturge, s'appuie sur les notions de bienséance et de convenance cicéronienne dans ses premières œuvres pour éviter de s'abandonner aux risques de l'effet sublime, et bien qu'il développe, dans la *Lettre sur les sourds et muets*, un passage sur la conception du sublime propre à l' « esprit philosophique », c'est plus particulièrement dans un deuxième mouvement de sa production littéraire qu'il adopte une posture de « spectateur-philosophe ». Dans la critique d'art, il pense l'effet sublime par le prisme de son propre regard de spectateur, devant les tableaux de Joseph Vernet et les peintures religieuses. De même, dans *Le Neveu de Rameau*, le personnage du philosophe, « Moi », devient spectateur de l'effet sublime du discours éloquent du personnage du Neveu.

Pour autant, cela ne signifie pas que Diderot rejette ses premières conclusions puisqu'il poursuit son analyse du sublime en faisant toujours appel à des références dramaturgiques. Il témoigne de l'expression des passions tragiques sur scène, l'un des fils conducteurs de notre travail, depuis l'analyse qu'il en a faite dans le passage sur les cinq « gestes sublimes » de la *Lettre sur les sourds et muets*[482], et il consacre un chapitre entier en 1766 dans les *Essais sur la*

[482] Diderot, *Lettre sur les sourds et muets*, *op. cit.*, p. 142-144.

*peinture* à la notion d'expression[483]. Else-Marie Bukhdal insiste sur la dimension expressive du sublime chez Diderot qui vient s'opposer à l'imitation :

> Une nouvelle catégorie, une nouvelle thématique aident Diderot à s'émanciper des vieilles théories d'imitation : la catégorie du sublime […] Le sublime échappe à la claire représentation, il déplace le sens de l'activité artistique, de l'objet peint vers le regard du peintre, il réside dans l'effet qui emporte le spectateur, noie son identité, le confronte à des forces supérieures, que ce soit celles de la nature, du temps, de la collectivité.[484]

Dans ce deuxième mouvement, c'est bien l'étude de l'effet sublime comme force qui « emporte le spectateur » qu'il s'agira de considérer, force qui « emporte » Diderot-spectateur lui-même. Le registre tragique dans la critique d'art reste au centre de ses préoccupations littéraires et lui offre un point d'appui pour penser l'effet sublime et ses dangers. Il ne l'étudie donc plus tant en dramaturge, qu'en spectateur. C'est par un changement de posture qu'il adopte vis-à-vis de l'effet sublime que Diderot poursuit son étude de l'effet sublime en changeant d'angle de vue. Le contexte social contribue à l'évolution de sa pensée avec la tentative d'assassinat de Louis XV. Condamné à mort ainsi qu'aux supplices, l'écartèlement de Robert-François Damiens a attiré de nombreuses personnes sur la place de Grève, ce qui offre à Diderot l'occasion de poursuivre son étude de l'effet sublime sur le public à partir, ici, des spectacles sanglants dans le cadre réel. L'enthousiasme du crime et le sublime du mal participent d'enjeux éthiques qui doivent être rapprochés de la conception du sublime obscur de Burke dans sa *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, parue en 1757.

Tandis que dans la première partie de son œuvre, l'expression des passions tragiques relève de la convenance cicéronienne et offre une transparence morale, une forme de lisibilité, dans les *Salons*, les *Essais sur la peinture* et les *Pensées détachées sur la peinture, la sculpture et la poésie*, l'expression devient le lieu d'une confusion des principes de convenance. L'expression sublime dans la critique d'art se détache nettement des principes de convenance cicéronienne, tant par l'étude des passions tragiques que par la distinction que Diderot établit entre l'idée et le style. L'idée sublime et le style sublime peuvent venir s'opposer, créer des contrastes, et produire un effet sublime, dissonant. L'entreprise de traduction du Philosophe, qui, à partir de l'exemple de la prière d'Ajax dans la querelle d'Homère[485] évoqué dans la *Lettre sur les sourds et muets*, devenait le lieu de la convenance cicéronienne entre les mots et les choses, participe ici d'une dislocation, appréhendée selon un autre modèle : celui de Sénèque,

[483] Diderot, *Essais sur la peinture*, *op. cit.*, p. 333-411.
[484] Else-Marie Bukhdal, « Introduction », dans Diderot, *Salon de 1767*, DPV, *op. cit.*, p. 23.
[485] Diderot, *Lettre sur les sourds et muets*, *op. cit.*, p. 174-176.

poète tragique et philosophe stoïcien. Que ce soit dans « La Promenade Vernet » lorsqu'il décrit le naufrage d'un navire, mais aussi d'après l'ensemble des références qu'il fait à Sénèque, et enfin par le biais de la réinterprétation du mythe de Callirhoé et Corésus qui place en son centre la figure de Dionysos, dieu de la tragédie, dans « L'Antre de Platon » du *Salon de 1765*, les passions tragiques sont appréhendées non plus à partir de la convenance, mais bien d'une dislocation, d'une dissonance, d'une division qui interrogent la dimension morale de l'expression. En dépit du fait que, pour Diderot, « L'expression [soit] en général l'image du sentiment »[486], il affirme quelques pages plus loin : « Il lui a plu de nous faire bons, et de nous donner le visage du méchant ; ou de nous faire méchants et de nous donner le visage de la bonté »[487]. Dans cette phrase, l'emploi du chiasme remet en cause les principes de la physiognomonie, et vient soulever, pour le Philosophe, l'enjeu moral de la dimension expressive du sublime. Il témoigne des risques d'hypocrisie, de duplicité morale, qui supplantent ici l'authenticité morale qu'illustraient quelques années auparavant les personnages des cinq « gestes sublimes ». Avec les *Salons* s'ouvre une période lors de laquelle, dès 1759, Diderot en critique d'art associe davantage l'expression sublime à l'obscurité, au désordre du monde, aux peintures de martyrs religieux, à l'enthousiasme du crime. Si le risque de l'effet sublime des fanatiques est annoncé dès l'épître dédicatoire de l'*Essai sur le mérite et la vertu* et les *Pensées philosophiques* par le biais des références au phénomène convulsionnaire, et par celui de la figure du « charlatan » sur la Place Dauphine qu'il évoque dans les *Entretiens sur Le Fils naturel*[488], Diderot approfondit, dans la deuxième partie de ses œuvres, ses premières pensées. Que ce soit dans la critique d'art grâce à l'analyse des tableaux de crimes et de martyrs chrétiens, dans le *Neveu de Rameau* par l'examen de la notion de *sublime du mal* qui trouve son point d'appui à partir de l'*exemplum* du renégat d'Avignon[489], mais aussi dans *La Religieuse* par le biais de l'éloquence persuasive de certaines figures religieuses qui conduisent à l'aliénation, le versant opaque et obscur du sublime se manifeste avec plus de véhémence et est associé aux dangers de l'effet sublime. Dans la mesure où Jacques Chouillet, dans son ouvrage *La formation des idées esthétiques de Diderot*, estime que la première partie des œuvres de Diderot est marquée par une « période idéalisante »[490], à la suite de laquelle le Philosophe se voit contraint d'abandonner l'union du Vrai, du Beau et du Bon, le dépassement de la convenance cicéronienne aboutit désormais à la mise en œuvre d'une « antinomie de

[486] Diderot, *Essais sur la peinture*, *op. cit.*, p. 371.
[487] *ibid.*, p. 373.
[488] Diderot, *Entretiens sur Le Fils naturel*, *op. cit*., p. 119-120.
[489] Diderot, *Le Neveu de Rameau*, *op. cit.*, p. 151-156.
[490] Jacques Chouillet, *La formation des idées esthétiques de Diderot*, *op. cit*., p. 599.

l'éthique et de l'esthétique »[491]. Il s'agira d'observer comment, dans la deuxième partie de son œuvre, Diderot conçoit le sublime à partir d'une nouvelle vision dissonante du monde, de la nature, de l'Homme, du langage, du rapport entre les mots et les choses, lui permettant ainsi de remettre en question les principes de convenance cicéronienne. Les notions de convenance, consonance et dissonance aident à penser et à résoudre les enjeux moraux de l'effet sublime pour Diderot. Pour autant, le sublime, lorsqu'il dépasse les principes de convenance cicéronienne, est-il forcément synonyme d'immoralité, à l'instar de la question que le Neveu pose au Philosophe dans le *Neveu de Rameau* : « Est-ce que le ton de l'homme vicieux peut être un ? »[492] ?

Il devient dès lors intéressant de voir comment, derrière un sublime apparemment *dissonant*, Diderot tend toujours vers une certaine unité. C'est ici que nous pouvons noter la précision de Caroline Jacot Grapa dans *L'homme dissonant au dix-huitième siècle*, selon laquelle « La dissonance n'est donc pas l'antonyme de l'harmonie, elle participe de sa définition, c'est ce qu'exprimait l'ancienne harmonie dissonante »[493]. Bien qu'apparaissent dissonance, images de dislocation et de désordre que véhiculent les représentations des tempêtes et orages burkiens, Diderot n'a pas oublié le caractère *un* et la consonance à l'œuvre dans la notion de sublime, que ce soit une consonance morale, dramaturgique, philosophique, mais aussi stylistique, qui devient le support d'un dépassement des principes de la convenance cicéronienne de la part du philosophe, sans pour autant qu'ils soient radicalement exclus de sa pensée. C'est en ce sens que la dissonance peut expliquer la double posture de Diderot, en spectateur des *Salons* et en philosophe. Il met au service de sa critique d'art ses nombreuses recherches et ses connaissances sur la notion de sublime pour mieux appréhender le phénomène. L'étude de l'effet sublime chez Diderot glisse donc d'un pôle dramaturgique à un pôle philosophique, qui admet et englobe les premiers principes qu'il a théorisés jusqu'alors. C'est ce qui fait toute la difficulté de son écriture. C'est ainsi que seront étudiés successivement les textes de la critique d'art qui vont nous permettre d'articuler l'étude de l'effet sublime, dans ce deuxième temps, autour d'une « figuration »[494] de Diderot, en spectateur-philosophe. En premier lieu, les références aux trois philosophes que sont Burke, Sénèque et Platon, organisent l'étude de l'effet sublime dans la critique d'art. De la conception du *delight* à la construction d'une véritable dialectique, Diderot tend à étudier le sublime sous tous ses angles, et le

[491] Jacques Chouillet, *La formation des idées esthétiques de Diderot*, *op. cit*., p. 599.
[492] Diderot, *Le Neveu de Rameau*, *op. cit*., p. 154.
[493] Caroline Jacot Grapa, *L'homme dissonant au dix-huitième siècle*, *op. cit*., p. 105.
[494] Pierre Hartmann, *Diderot la figuration du philosophe*, *op. cit*.

rapproche du cadre de référence réel. Dans *Le Neveu de Rameau*, l'éloquence du Neveu produit un effet sur le personnage du philosophe. Diderot oppose l'éloquence du philosophe à celle de l'éloquence sublime du Neveu qui devient l'exemple même d'une éloquence dangereuse. Enfin, celle de Suzanne devient le modèle d'une *bonne* éloquence qui rivalise avec les pouvoirs de l'éloquence sacrée.

# CHAPITRE I

## LA CONCEPTION DISSONANTE DU SUBLIME ET LA DOUBLE POSTURE DE DIDEROT, SPECTATEUR-PHILOSOPHE

### La critique d'art

> *Ce qui est admirable ainsi dans les grandes passions, considérées indépendamment de la direction qu'elles prennent vers le bien ou vers le mal, c'est la force de la nature. Si le passionné est sublime, c'est finalement au même titre qu'un bel orage. Mais le chercheur de raison ne fait pas exception – il n'y a pas d'exception à la nature – et lui-même, quels que soient les motifs qu'il se donne, peut être rangé sous la même rubrique que le passionné […] Si le philosophe même est tout autant mû que les autres passionnés par des forces qui ne dépendent pas de lui, on peut se demander légitimement ce que devient la figure classique du sage. Car elle ne disparaît jamais de l'œuvre de Diderot ; elle y fait même sur la fin un retour fort accentué, sous la figure de Sénèque, dans l'*Essai sur les règnes de Claude et de Néron.
>
> Colas Duflo, *Diderot philosophe*, 2003.

#### 1.1. – DEPASSER L'INCONTOURNABLE REFERENCE AU TEXTE DE BURKE

La publication de la *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau* d'Edmund Burke en 1757 constitue un tournant dans la conception du sublime au

XVIII^e siècle. Burke développe l'idée selon laquelle le sublime provient de tout ce qui suscite la « passion »[495] de la terreur en l'homme. Pour lui, le sublime se met en place lorsque l'homme est confronté à un objet terrible alors qu'il se trouve en sécurité. Tout ce qui peut susciter la terreur devient source de sublime : l'obscurité, le vaste, l'infini, etc. C'est ainsi que les paysages qui sont ceux d'une nature en plein chaos, que ce soit les orages ou les tempêtes par exemple, peuvent induire du sublime. Cette idée sera reprise par Kant en 1790 dans le chapitre « Analytique du sublime » de la *Critique de la faculté de juger*[496] où il convoque l'image des « masses montagneuses sans forme, amoncelées les unes sur les autres dans un sauvage désordre, et leurs pyramides de glace ou la mer sombre en furie, etc »[497] dans ses développements théoriques sur sa conception du sublime dynamique. Pour Kant, lorsque l'homme assiste à un spectacle naturel destructeur alors qu'il n'est pas en danger, il prend conscience, d'une part, de la puissance de la nature qui pourrait le tuer et, d'autre part, de son instinct de conservation qui lui permet de se protéger. L'homme se sent impuissant physiquement par rapport à la force de la nature mais il éprouve par là même sa propre faculté de résistance. Cela prouve le fait que l'homme possède une destination supérieure à celle de la nature : « le caractère irrésistible de [la force de la nature] nous fait d'un côté reconnaître, à nous autres êtres naturels, notre impuissance sur le plan physique, mais, d'un autre côté, il révèle en même temps une faculté de nous juger indépendants par rapport à cette force irrésistible, ainsi qu'une supériorité sur la nature »[498]. Les paysages chaotiques et menaçants reflètent pour Burke et Kant le désordre et la multiplicité bien plus que l'unité, ce qu'Yvon le Scanff confirme lorsqu'il soutient que les descriptions d'orages et de montagnes illustrent les conséquences de la chute originelle et du déluge, « ruines qui témoignent de l'ancien monde »[499]. Pourtant, nous soutiendrons l'hypothèse selon laquelle Diderot dépasse la conception burkienne du sublime puisqu'il ne pense pas seulement le sublime du côté *obscur*, mais aussi du côté d'une

[495] Nathalie Kremer précise que la terreur se définit comme une véritable passion : « Pour Burke, l'objet du sublime se situe dans la passion elle-même, et la passion la plus forte est la terreur » : Nathalie Kremer, *Vraisemblance et représentation au XVIII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2011, p. 293.
[496] Emmanuel Kant, « Analytique du sublime », dans *Critique de la faculté de juger*, [*Critik der Urtheils-Kraft,* Berlin und Libau, Lagarde und Friederich, 1790], trad. Alexandre J.-L. Delamarre, Jean-René Ladmiral, Marc B. de Launay, Jean-Marie Vaysse, Luc Ferry et Heinz Wismann, Paris, Gallimard, 1989, p. 199-204.
[497] *ibid.*, p. 197.
[498] *ibid.*, p. 204.
[499] « les paysages d'horreur sublime ne sont pas considérés comme naturels par la tradition néo-classique : la nature est belle au sens où elle est l'expression d'un ordre, il y a nature quand il y a ordre naturel […] l'horreur chaotique de la montagne signifie une idée bien précise : elle est un reste du Déluge, un ensemble de ruines qui témoignent de l'ancien monde, le monde antédiluvien […] la mer et la montagne (mais aussi la forêt primitive dans une certaine mesure) ne sont donc des paysages inventés ou réinventés qu'au XVIII^e siècle et ils tendent à supplanter l'hégémonie esthétique de la campagne et de la plaine dans la sensibilité occidentale, de même que le sublime commence à concurrencer fortement le Beau dans les théories du goût » : Yvon Le Scanff, *Le paysage romantique et l'expérience du sublime*, Seyssel, Champ Vallon, 2007, p. 22-23.

certaine *clarté*, porté par les travaux de l'abbé Du Bos. Comme le soutient Gita May[500], mais aussi d'après le propre aveu de Diderot lui-même, la conception du sublime burkien est certes un passage incontournable, mais il ne cesse de la dépasser.

### 1.1.1. BURKE ET LE SUBLIME OBSCUR

Si, on l'a vu, la date exacte à laquelle Diderot prend connaissance du texte d'Edmund Burke paru en 1757, demeure incertaine[501], Jacques Chouillet formule l'hypothèse selon laquelle « la première traduction française a pu être lue par Diderot en 1765 »[502]. Deux ans plus tard, dans le *Salon de 1767*, Diderot reprend les termes de la conception du philosophe anglais. Dans « La Promenade Vernet »[503], passage intitulé ainsi *a posteriori* par les critiques[504], la narration se termine sur la référence à la peinture de Joseph Vernet, *La Tempête*[505]. Cette référence devient l'occasion pour le narrateur diderotien de décrire le naufrage d'un navire. C'est précisément lors du final s'articulant autour du septième tableau, du septième « site » qui conclut l'épisode de « La Promenade Vernet », que Diderot met en œuvre de manière la plus évidente la référence au texte de Burke :

---

[500] Gita May, « *Diderot and Burke : A Study in Aesthetic Affinity* », *art. cit.*

[501] Gita May le note : « If one cannot find any allusion to Burke's work in Diderot's signed writings, a brief but revealing review of its French translation appeared in the Marc 1765 issue of Friedrich Melchior Grimm's *Correspondance littéraire* » : *ibid.*, p. 527.

[502] Jacques Chouillet, « Commentaire : "La Promenade Vernet" », *RDE*, n° 2, 1987, p. 150.

[503] Diderot, *Salon de 1767*, *op. cit.*, p. 174-237.

[504] Alors que le narrateur diderotien se trouve au salon du Louvre devant ces tableaux, il donne l'illusion de se plonger dans les peintures du salon. Il opère dans son texte une forme de glissement du cadre spatio-temporel de référence. Il donne l'impression d'avoir été projeté au sein même des paysages peints sur les tableaux, d'où le titre donné *a posteriori* à l'épisode : « La Promenade Vernet ». Pour témoigner de cette illusion, Diderot dévoile la « supercherie », si l'on se permet de reprendre le mot de Pierre Chartier dans l'article « Denis Diderot : les retraites du Philosophe » où il considère le passage de « La Promenade Vernet » comme une des « retraites du philosophe » : « sans avoir quitté le Salon, [le lecteur] chemine avec Diderot au sein des tableaux de Vernet, artiste aussi inspiré (avec des moyens bien moindres) que le Créateur lui-même. La révélation ultime de la supercherie, petite mystification jubilatoire, se prépare à l'aube du deuxième jour par une expérience de pensée prolongeant les *Essais sur la peinture* », (Pierre Chartier, « Denis Diderot : les retraites du Philosophe », *Dix-Huitième siècle*, n° 48, 2016, p. 144-145). Cette illusion résulte surtout, d'après René Démoris d'une maîtrise de la technique descriptive comme la conçoit Félibien. René Démoris retrace les enjeux de la description de paysage et cite les *Principes de 1676* de Félibien : « « la chose paraît claire : le grand art est celui des figures expressives mises en action par une *storia*, faisant appel aux ressources du savoir et de l'imagination » » : René Démoris, « Les enjeux du paysage dans le *Salon de 1767* (Poussin, Vernet, Robert) : Diderot et les théories classiques », *Pratiques d'écriture. Mélanges offerts à Jean Gaudon*. 1996. URL : https://www.fabula.org/colloques/document626.php.

[505] Joseph Vernet, *La Tempête*, 1754.

> Tout ce qui étonne l'âme, tout ce qui imprime un sentiment de terreur conduit au sublime. Une vaste plaine n'étonne pas comme l'océan ; ni l'océan tranquille comme l'océan agité.
>
> L'obscurité ajoute à la terreur. […] La nuit dérobe les formes, donne de l'horreur aux bruits ; ne fût-ce que celui d'une feuille, au fond d'une forêt, il met l'imagination en jeu ; l'imagination secoue vivement les entrailles, tout s'exagère. L'homme prudent entre en méfiance. Le lâche s'arrête, frémit ou s'enfuit. Le brave porte la main sur la garde de son épée.
>
> Les temples sont obscurs. Les tyrans se montrent peu. On ne les voit point ; et à leurs atrocités on les juge plus grands que nature. Le sanctuaire de l'homme civilisé et de l'homme sauvage est rempli de ténèbres. C'est de l'art de s'en imposer à soi-même qu'on peut dire, *aliquid latet arcanâ non enarrabile fibrâ*. Prêtres, placez vos autels, élevez vos édifices au fond des forêts. Que la plainte de vos victimes perce les ténèbres. Que vos scènes mystérieuses, théurgiques, sanglantes ne soient éclairées que de la lueur funeste des torches. La clarté est bonne pour convaincre, elle ne vaut rien pour émouvoir. La clarté, de quelque manière qu'on l'entende, nuit à l'enthousiasme. Poètes, parlez sans cesse d'éternité, d'infini, d'immensité, du temps, de l'espace, de la divinité, des tombeaux, des mânes, des enfers, d'un ciel obscur, des mers profondes, des forêts obscures, du tonnerre, des éclairs qui déchirent la nue. Soyez ténébreux. Les grands bruits ouïs au loin ; la chute des eaux qu'on entend sans les voir, le silence, la solitude, le désert, les ruines, les cavernes, le bruit des tambours voilés, les coups de baguette séparés par des intervalles, les coups d'une cloche interrompus et qui se font attendre, le cri des oiseaux nocturnes, celui des bêtes féroces en hiver, pendant la nuit, surtout s'il se mêle au murmure des vents, la plainte d'une femme qui accouche, toute plainte qui cesse et qui reprend, qui reprend avec éclat, et qui finit en s'éteignant ; il y a, dans toutes ces choses, je ne sais quoi de terrible, de grand et d'obscur.
>
> […] Les idées de puissance ont aussi leur sublimité. Mais la puissance qui menace émeut plus que celle qui protège. Le taureau est plus beau que le bœuf ; le taureau écorné qui mugit, plus beau que le taureau qui se promène et qui paît ; le cheval en liberté, dont la crinière flotte aux vents, que le cheval sous son cavalier ; l'onagre, que l'âne ; le tyran que le roi ; le crime peut-être que la vertu ; les dieux cruels que les dieux bons ; et les législateurs sacrés le savaient bien.[506]

Il se réfère presque mot pour mot au texte de Burke. Certaines phrases sont quasiment identiques à celles du philosophe irlandais. Dans le dernier paragraphe par exemple, l'ordre des idées reflète celui du chapitre V de la *Recherche philosophique sur le beau et le sublime*, intitulé « Le Pouvoir » :

> Le bœuf est d'une grande vigueur, mais il est innocent, fort utile et pas du tout dangereux […] Le taureau possède autant de vigueur, mais d'une autre espèce : souvent destructrice et rarement utile […] Le cheval […] n'a rien de sublime. […] L'âne sauvage s'élève chez Job à la sublimité parce qu'il est représenté dans sa liberté comme lançant un défi à l'humanité.[507]

Les mentions que Diderot fait aux animaux dans son texte : « Le taureau est plus beau que le bœuf ; le taureau écorné qui mugit, plus beau que le taureau qui se promène et qui paît ; le cheval en liberté, dont la crinière flotte aux vents, que le cheval sous son cavalier ; l'onagre, que l'âne », rappellent évidemment celles de Burke. Diderot se réfère à Burke en proposant des réflexions sur le gouvernement, le pouvoir, la douleur, jusqu'à la mention qu'il fait de la « femme qui accouche »[508], venant expliciter et illustrer la phrase burkienne : « les

[506] Diderot, *Salon de 1767*, *op. cit*., p. 233-236.
[507] Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, *op. cit.*, p. 133-134.
[508] Le thème de la grossesse chez Rilke dans les *Lettres à un jeune poète* illustre une forme de gestation poétique : « Laissez à vos jugements, sans la perturber, la calme évolution qui leur est propre et qui, comme tout progrès, doit venir des profondeurs intérieures et n'être pressée ni accélérée par rien. Tout n'est que porter à terme, puis

représentations de la force, de la violence, de la douleur et de la terreur s'unissent-elles pour envahir l'esprit »[509]. Il semble évident que Diderot ait presqu'été jusqu'à recopier le texte du philosophe irlandais qu'il a vraisemblablement sous les yeux puisqu'il le reformule de manière paraphrastique. Il propose bien plus que de simples références implicites. Il reprend le texte fidèlement, ce que note Jacques Chouillet en parlant d'une forme d'« incorporation » :

> En fin de parcours, nous rencontrons Edmund Burke et son enquête sur le sublime et le beau […] Il est facile d'établir que ce modèle a été non seulement cité, mais incorporé par lui aux dernières pages de la Promenade, à un point tel qu'il est difficile de dire ce qui revient à l'un ou à l'autre […] Selon toute vraisemblance, les deux pages sur lesquelles s'achève la Promenade procèdent directement de la traduction française de l'*Enquiry* de 1765.[510]

De la conception burkienne, ce que retient Diderot, ce sont les « idées […] des ténèbres et de l'obscurité », et son effet sur l'homme : la terreur. Il le dit dès la première phrase de l'extrait : « Tout ce qui étonne l'âme, tout ce qui imprime un sentiment de terreur conduit au sublime ». C'est que, tout au long de la *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, Burke montre comment le sublime émerge à la suite d'un enchaînement de faits, de causes et de conséquences, qui se mettent en place au sein d'une relation qui s'établit entre un objet et un sujet. Burke semble presque *disséquer* le phénomène en observant et en détaillant les différentes passions qui se succèdent chez l'homme, concourant à produire un effet sublime. La principale cause est le terrible, le terrible provoque une force, la force arrache l'homme à son état de tranquillité, ce qui produit l'étonnement, suivi d'un plaisir, le *delight*. Se met en place une véritable étiologie, une recherche qui *s'élève* vers un principe. Pour Burke, pour que le sublime advienne, il faut que l'homme puisse être confronté à distance à un objet qu'il juge terrifiant. C'est pourquoi, passant de l'étude de la sensibilité d'un sujet à l'étude des composantes inhérentes à un objet, ce dernier explore ce qui, dans le monde extérieur, peut être source de sublime. Parmi elles, l'obscurité, mais aussi l'infini, peuvent constituer des

---

mettre au monde. Laisser chaque impression et chaque germe de sentiment parvenir à maturité au fond de soi, dans l'obscurité, dans l'indicible, l'inconscient, l'inaccessible à l'entendement, et attendre avec une profonde humilité, une profonde patience, l'heure de l'accouchement d'une nouvelle clarté : vivre dans l'art, c'est cela, et cela seul : pour comprendre aussi bien que pour créer » : Rilke, *Lettres à un jeune poète*, [*Briefe an einen jugen Dichter*, Leipzig, Insel-Verlag, 1929], trad. Claude Porcell, Paris, Flammarion, 2011, p. 47. De même, le *topos* de la grossesse revient dans *Jacques le fataliste* : « Ici Jacques s'embarrassa dans une métaphysique très subtile et peut-être très vraie. Il cherchait à faire concevoir à son maître que le mot douleur était sans idée, et qu'il ne commençait à signifier quelque chose qu'au moment où il rappelait à notre mémoire une sensation que nous avions éprouvée. Son maître lui demanda s'il avait déjà accouché […] — Je plains ceux ou celles qui se tordent les bras, qui s'arrachent les cheveux, qui poussent des cris, parce que je sais par expérience qu'on ne fait pas cela sans souffrir ; mais pour le mal propre à la femme qui accouche, je ne le plains pas : je ne sais ce que c'est, Dieu merci. Mais pour en revenir à une peine que nous connaissons tous deux, l'histoire de mon genou, qui est devenu le vôtre par votre chute… » : Diderot, *Jacques le fataliste*, *op. cit.*, p. 39.

[509] Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, *op. cit.*, p. 133.

[510] Jacques Chouillet, « Commentaire : "La Promenade Vernet" », *art. cit.*, p. 150.

caractéristiques secondaires des objets. Ces qualités sont exploitées ci-dessus à partir de l'exemple des animaux. Ce sont ces caractéristiques secondaires qui viennent s'adjoindre à la représentation d'une réalité extérieure qui peuvent rendre cette réalité, sublime, ou non. En ce qu'elles produisent la terreur chez le spectateur, ces caractéristiques sont comme des qualités supplémentaires qui s'ajoutent à la substance première de l'objet, à son essence première. L'exemple biblique de l'âne dans le livre de Job[511] est sublime pour Burke car il témoigne d'une idée presqu'inconcevable, pour l'homme, de la liberté. La liberté, associée ici à l'idée d'infini, dépasse la capacité d'appréhension de l'homme. Diderot réinterprète les images de l'âne et du cheval qu'il intervertit puisqu'il construit dans son texte l'image du « cheval en liberté », rappelant les observations de Buffon sur les animaux[512]. Burke mentionne l'expérience d'un jeune garçon aveugle de naissance qui « recouvra la vue. […] Cheselden nous rapporte le malaise que le jeune garçon ressentit la première fois qu'il vit un objet noir »[513], et développe des considérations empiristes. Burke en déduit que, de manière universelle, l'obscurité provoque un effet terrifiant sur l'être humain. Si l'obscurité effraie, c'est parce qu'il est dès lors impossible de discerner ce qui nous environne, et que l'on associe alors à la présence d'un danger : « Lorsque nous connaissons toute l'étendue d'un danger, lorsque nous pouvons y habituer nos yeux, une grande part de l'appréhension s'évanouit »[514]. De même, l'infini participe d'une certaine obscurité car il est impossible de pouvoir se représenter un objet infini. La vision de l'homme étant limitée, la notion d'infini dépasse les bornes de l'entendement. C'est parce que l'on considère comme infini un objet dont on ne peut percevoir les bornes, que l'effroi apparaît puisque lorsque les facultés humaines sont dépassées, l'agitation et l'inquiétude surviennent[515]. Ne pouvant appréhender la réalité extérieure dans sa totalité et ne parvenant pas à la connaître, l'homme la considère comme un danger. Obscurité et infini sont donc à relier à l'expérience des limites des facultés humaines, ce dont prend acte Else-Marie Bukhdal dans l'introduction qu'elle a faite du *Salon de 1767* :

> Chez Burke comme chez Diderot, le sublime est le dénominateur commun de tout ce que l'intelligence ne peut expliquer et que l'imagination ne peut embrasser ni maintenir en tant qu'entité définie : l'éternité, l'infini, l'immensité, le temps, l'espace, les mânes, les enfers, un ciel obscur, les mers profondes.[516]

---

[511] Job, 39, 5.
[512] Buffon, *Histoire naturelle générale et particulière (1749-1789*), Paris, imprimerie royale, 1749-1789. URL : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10672243
[513] Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, *op. cit.*, p. 238.
[514] *ibid*., p. 122.
[515] Pour Jean Deprun « La pensée des Lumières n'a pas ignoré […] les faits d'insatisfaction et d'inquiétude, le vide du cœur, l'aspiration vague ou précise à un bien inconnu susceptible de « remplir l'âme » » : Jean Deprun, *La philosophie de l'inquiétude en France au XVIII^e siècle*, Paris, Vrin, 1979, p. 11.
[516] Else-Marie Bukdahl, « Diderot entre le « Modèle idéal » et le « Sublime » », dans E.-M. Bukhdal, M. Delon, A. Lorenceau (éd.), *Ruines et paysages. Le Salon de 1767*, *op. cit.*, p. 12.

Les obstacles auxquels se heurtent les philosophes face à cette notion de sublime permet de développer un mouvement de dialectique et de dépasser les zones d'obscurité pour renouer avec la *clarté* de la connaissance.

C'est ainsi que, dans le chapitre IV de la partie II de la *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau* intitulé « De la différence entre la clarté et l'obscurité par rapport aux passions »[517], Burke donne sa préférence à la poésie sur la peinture puisque, pour lui, la peinture expose tout aux yeux des spectateurs. Les images *claires* ne peuvent pas produire de sublime car ce qui est clair, connu, n'effraie pas. Il se livre à une remise en question de la peinture comme capacité à produire du sublime. La clarté n'excite pas les passions car elle offre à voir les images de manière explicite. En revanche, « la poésie, avec toute son obscurité, exerce un empire à la fois plus général et plus puissant sur les passions »[518]. Il estime que l'artiste qui cherche à produire un effet sublime doit provoquer un trouble sur son public, sans imiter de manière précise une réalité extérieure. Ce qui est nécessaire, c'est d'insuffler un mouvement puissant sur le spectateur, de ne pas détourner son attention, de produire, par là, un effet. Il faut avant tout pouvoir créer un mouvement, susciter le terrible, soulever les passions, laisser entendre une menace. Il n'est pas nécessaire de faire appel à la vision du spectateur ou du lecteur pour que puisse émerger un effet sublime qui se produit précisément dans ce qui échappe à l'homme, ce qu'il ne peut percevoir : « c'est notre ignorance des choses qui cause toute notre admiration et qui excite principalement nos passions »[519]. C'est par l'intermédiaire de ce que les sens n'arrivent pas à percevoir, que se crée le sublime. Il ne naît pas d'une image nette et précise imposée aux yeux du public, mais de ce qu'il suscite en l'être humain. Il ne se représente pas, ne se décrit pas mais se manifeste avant tout, il est *expression*. C'est ce qui explique que, pour Burke, le sublime doit s'illustrer avant tout dans le domaine poétique. Il s'oppose par là à l'abbé Du Bos et à ses *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*[520] :

> l'abbé Du Bos fonde un système critique dans lequel il donne à la peinture la préférence sur la poésie, lorsqu'il s'agit d'émouvoir les passions ; et le principal motif de cette préférence est que la peinture représente les idées avec beaucoup plus de *clarté* que la poésie. Je crois que cet excellent critique a été induit en erreur.[521]

[517] Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, *op. cit.*, p. 124.
[518] *ibid*., p. 126.
[519] *idem*.
[520] Jean-Baptiste Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Paris, J. Mariette, 1719. URL : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k62699556.texteImage
[521] Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, *op. cit.*, p. 125.

Pour Burke, ce sont les domaines de la poésie et de la rhétorique qui produisent le plus de sublime car elles créent des mouvements, les mots n'offrant pas directement des images. Burke, tout en formulant des préceptes théoriques, met en garde contre une confusion qui gagnerait l'œuvre et qui empêcherait de soutenir l'attention du public. Ce qui est nécessaire, c'est de susciter un mouvement puissant en l'homme. Burke laisse entendre que l'homme a la capacité de (re)créer du sublime en ajoutant ces composantes à n'importe quel objet pour accentuer son effet, et il refuse la peinture en ce qu'elle est *imitation.* C'est un des arguments qu'il oppose à la conception *claire* du sublime de l'abbé Du Bos. La phrase de Diderot : « La clarté est bonne pour convaincre, elle ne vaut rien pour émouvoir » est une nouvelle paraphrase du texte de Burke : « la clarté des images est si peu nécessaire pour émouvoir les passions qu'on peut considérablement agir sur elles en l'absence totale d'images »[522] et Diderot déclare : « Poètes, parlez sans cesse d'éternité, d'infini, d'immensité, du temps, de l'espace, de la divinité, des tombeaux, des mânes, des enfers, d'un ciel obscur, des mers profondes, des forêts obscures, du tonnerre, des éclairs qui déchirent la nue ». Ainsi, il reprend le thème de l'obscurité, mais aussi le thème de l'infini, et il les rattache également, comme Burke, au domaine poétique, comme en témoigne Jacques Chouillet[523]. C'est cet aspect qui permet d'expliquer le fait que les travaux critiques se soient tant appliqués à étudier la notion de sublime dans l'œuvre de Diderot, relevant tous, dans le *Salon de 1767*, la référence au texte d'Edmund Burke.

Diderot pourtant, ne cesse de dépasser cette référence, comme il en témoigne lui-même dans l'extrait qui précède le tout dernier paragraphe de « La Promenade Vernet » :

> J'avais promis à l'abbé quelque radoterie sur les idées accessoires des ténèbres et de l'obscurité. Allons, tirons-nous vite cette dernière épine du pied, et qu'il n'en soit plus question.[524]

Nous soutiendrons donc l'hypothèse selon laquelle si Diderot paraphrase ce texte, c'est avant tout parce que, pour lui, la *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau* de Burke ne constitue qu'un passage obligé de son étude du sublime. Il s'agit là d'un texte de référence incontournable, contemporain des *Salons* certes, mais il ne s'y limite pas. Son

[522] Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, *op. cit.*, p. 124.
[523] Sur la dimension poétique du sublime, Jacques Chouillet explique que grâce à l'invocation aux poètes de Diderot, « Soyez ténébreux », « L'analyse, ou pour être plus précis l' « enquête » de Burke, honnêtement menée, se transforme en une invocation lyrique. Dans quelle perspective, et pour quel motif ? C'est le moment de répondre à la question que nous posions au début de ce chapitre : il n'y a dans la Promenade aucun signe de mutation, à moins que l'on n'admette, pour reprendre un mot célèbre, que les grandes œuvres ont la propriété de changer le poète « en lui-même ». Ce qui est vrai, et particulièrement visible, c'est que la Promenade tout entière, et justement parce qu'elle est Promenade, est construite comme une sorte de migration vers des horizons *déjà* entrevus, vers des vérités *déjà* vécues » : Jacques Chouillet, « Commentaire : "La Promenade Vernet" », *art. cit.,* p. 151.
[524] Diderot, *Salon de 1767*, *op. cit*., p. 233.

influence se doit ainsi d'être relativisée, notamment par le fait que Diderot en appelle également à des références au texte de Du Bos.

### 1.1.2. De l'obscurite burkienne aux tableaux tragiques, inspires par Du Bos.

Diderot replace son *enquête* sur l'effet sublime en remobilisant les enjeux dans le cadre de cette tension entre la conception d'un sublime *obscur* proposée par Burke et celle d'un sublime véhiculant une certaine *clarté* proposée par l'abbé Du Bos. « La Promenade Vernet » se termine sur la référence implicite à la peinture de Vernet et permet au narrateur diderotien de relater le naufrage d'un navire :

> J'ai passé la nuit la plus agitée. C'est un état bien singulier que celui du rêve […] J'ai vu ou j'ai cru voir, tout comme il vous plaira une vaste étendue de mer s'ouvrir devant moi. J'étais éperdu sur le rivage, à l'aspect d'un navire enflammé. J'ai vu la chaloupe s'approcher du navire, se remplir d'hommes et s'éloigner. J'ai vu les malheureux que la chaloupe n'avait pu recevoir, s'agiter, courir sur le tillac du navire, pousser des cris. J'ai entendu leurs cris. Je les ai vus se précipiter dans les eaux, nager vers la chaloupe, s'y attacher. J'ai vu la chaloupe prête à être submergée ; et elle l'aurait été, si ceux qui l'occupaient, ô loi terrible de la nécessité, n'eussent coupé les mains, fendu la tête, enfoncé le glaive dans la gorge et dans la poitrine, tué, massacré impitoyablement leurs semblables, les compagnons de leur voyage, qui leur tendaient en vain du milieu des flots, des bords de la chaloupe, des mains suppliantes et leur adressaient des prières qui n'étaient point entendues. J'en vois encore un de ces malheureux ; je le vois, il a reçu un coup mortel dans les flancs. Il est étendu à la surface de la mer ; sa longue chevelure est éparse. Son sang coule d'une large blessure. L'abîme va l'engloutir. Je ne le vois plus. J'ai vu un matelot entraîner après lui sa femme qu'il avait ceinte d'un câble par le milieu du corps. Ce même câble faisait plusieurs tours sur un de [ses] bras. Il nageait. Ses forces commençaient à défaillir. Sa femme le conjurait de se sauver et de la laisser périr. Cependant la flamme du vaisseau éclairait les lieux circonvoisins. Et ce spectacle terrible avait attiré sur le rivage et sur les rochers les habitants de la contrée qui en détournaient leurs regards.
>
> Une scène plus douce et plus pathétique succéda à celle-là.[525]

En décrivant le naufrage de ce « navire enflammé », il le réinterprète en faisant de la catastrophe le cadre d'une action dramaturgique, et, plus particulièrement, tragique.

À la fin du premier paragraphe, il témoigne de ce naufrage comme celui d'un « spectacle terrible [qui] avait attiré sur le rivage et sur les rochers les habitants de la contrée ». Le substantif *spectacle* participe naturellement de l'isotopie du théâtre. Ce spectacle est tragique. Il y décrit un naufrage qui devient le lieu d'une scène de crimes. Une partie des naufragés se livre à un massacre. Ils tuent leurs « compagnons [de] voyage » afin d'assurer leur propre survie. À cette

[525] Diderot, *Salon de 1767*, *op. cit*., p. 230-231.

occasion, tout un lexique propre au genre de la tragédie est ici convoqué. Le glaive dont il est question est, à l'instar du poignard, l'arme tragique par excellence. Les *gestes sublimes*, « mains suppliantes » de ceux qui agonisent n'empêchent pas leur mort. Ces derniers sont rattrapés par leur *fatum*. Les images de sang et de sacrifice parcourent le passage et s'éloignent des principes de bienséance tragique, auxquels Diderot recourt dans l'ensemble de son œuvre, comme nous avons pu le voir. Dans l'extrait ci-dessus, il décrit précisément les crimes qui se déroulent sous les yeux des spectateurs. Il détaille les images sanglantes d'hommes à qui on a « coupé les mains », « fendu la tête ». La dislocation et le démembrement des corps contribuent à l'effet tragique. Le désordre règne. Les crimes, le naufrage, les cris, jusqu'à la « longue chevelure éparse », mettent en scène un véritable chaos. Par le biais de l'importance que Diderot accorde, dans cet extrait, à la dimension visuelle, il poursuit sa réflexion sur le sublime dans le domaine tragique, mais propose de nouveaux principes. Il insiste largement sur le sens de la vue grâce au polyptote : « J'ai vu ou j'ai cru voir […] j'ai vu […] je les ai vus […] j'ai vu […] j'en vois […] je le vois […] je ne le vois plus. J'ai vu ». Si les images obscures et poétiques participent de la conception du sublime obscur provenant de Burke, ici, la description détaillée et épouvantable de la scène participe davantage de la conception de Du Bos car les images sont données à voir dans toute leur *clarté*, il les décrit précisément. Diderot dépasse le sublime poétique obscur de Burke et le rattache aux théories de Du Bos, en « donn[ant] à la peinture [s]a préférence sur la poésie ». En effet, il s'appuie précisément sur les théories artistiques de ce dernier.

Il reprend les premiers résultats de son *enquête* sur le sublime et poursuit son étude en la replaçant dans le cadre tragique et dramaturgique, par le biais de l'expression des passions. Il décrit une scène tragique, en transposant ses réflexions sur la dramaturgie tragique dans le cadre d'une description de peintures. C'est ce dont témoigne Pierre Frantz, mais c'est aussi ce qu'analyse Michael Fried. Dans *La place du spectateur : esthétique et origines de la peinture moderne*, ce dernier témoigne de la « conception dramaturgique nouvelle de la peinture »[526] au XVIII[e] siècle d'après les textes de Diderot. Michael Fried, en comparant « l'absorbement » des personnages représentés dans un tableau, qui participe du sublime[527], et « l'absorbement » du

[526] Michael Fried, *La place du spectateur : esthétique et origines de la peinture moderne*, *op. cit*., p. 34.

[527] Pour Michael Fried, l'absorbement des personnages représentés et la « peinture de l'*absorbement* – absorbement des personnages dans un état ou une activité », (*ibid*., p. 33) est liée à la dimension expressive des actions et des passions, qu'il rapproche du sublime : « Nul ne sera surpris dès lors que Diderot apprécie les sujets qui côtoient l'horrible comme tel, les scènes du martyre chrétien et en général les sujets et les effets que nos érudits modernes nomment peut-être un peu trop rapidement mélodramatiques ; qu'il recommande qu'un sujet donné vise à exprimer le paroxysme des passions ; qu'il prétende qu'en tous les genres on doit préférer l'extravagance à la froideur ; qu'il introduise dans des écrits aussi précoces que la *Lettre sur les sourds et muets* diverses notions du sublime ; et enfin, qu'il admire pour leur « verve brûlante » et leur « chaleur d'âme » les pouvoirs foncièrement

public qui se situe face au tableau, précise que l'intérêt pour la peinture d'histoire telle qu'elle existe au XVIII[e] siècle provient précisément de l'attention à la dimension expressive des passions et des actions, qui se trouve au cœur des *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* de l'abbé Du Bos[528].

Comme Du Bos, Diderot insiste sur l'importance des passions représentées sur les tableaux tragiques. À l'instar du passage de ce chapitre des *Essais sur la peinture*, chapitre au titre plutôt intrigant : « Ce que tout le monde sait sur l'expression, et quelque chose que tout le monde ne sait pas »[529], lors duquel il évoque l'expression des passions en peinture,

> chacun des mouvements de son âme vient se peindre sur son visage en caractères clairs, évidents, auxquels nous ne nous méprenons jamais. Sur son visage ! Que dis-je ? Sur sa bouche, sur ses joues, dans ses yeux, en chaque partie de son visage. L'œil s'allume, s'éteint, languit, s'égare, se fixe ; et une grande imagination de peintre est un recueil immense de toutes ces expressions.[530]

et dont le modèle ici est le Laocoon de Lessing, Diderot témoigne, dans « La Promenade Vernet » de l'importance de l'expression des passions des naufragés, en reprenant le *topos* du naufrage comme spectacle tragique. De même que les Euménides, dont il fait référence dans ce passage de la critique d'art, dans les *Essais sur la peinture*,

> Que votre tête soit d'abord d'un beau caractère. Les passions se peignent plus facilement sur un beau visage. Quand elles sont extrêmes, elles n'en deviennent que plus terribles. Les Euménides des Anciens sont belles, et n'en sont que plus effrayantes. C'est quand on est en même temps attiré et repoussé violemment, qu'on éprouve le plus de malaise, et ce sera l'effet d'une Euménide.[531]

La référence aux Euménides est un des fils conducteurs de l'expression des passions tragiques chez Diderot, les naufragés sont ici en proie à de réels tourments. Ils s'agitent, courent et crient. Il n'est donc pas question, dans la « Promenade Vernet », de rendre compte de l'imitation exacte du paysage chaotique, de ses formes et de ses couleurs mais bien de « faire naître par des figures […] l'idée des passions de l'ame, ces agitations internes & cachées »[532] pour reprendre la définition de Watelet dans l'*Encyclopédie*. L'agitation et les *gestes sublimes* des naufragés expriment toute la violence de leurs passions tragiques. Ils véhiculent un mouvement,

---

dramatiques et expressifs d'artistes tels que Vernet, Van Loo, Greuze, le Fragonard de *Corésus et Callirhoé*, Deshays, Doyen, Casanove, Loutherbourg, Durameau et le jeune David », (*ibid*., p. 110).

[528] Rappelons que, pour Michael Fried, « [Les propos de Du Bos] eurent pour effet de porter aux nues les sujets de la peinture d'histoire, traditionnellement compris comme sujets où primaient les actions majeures et les grandes passions […] [le pouvoir des natures mortes et tableaux de genre] de fixer l'attention du spectateur semblait par conséquent à l'abbé bien moindre que celui d'un tableau de même qualité d'exécution représentation action et passions » : Michael Fried, *La place du spectateur*, *op. cit*., p. 98-99.

[529] Diderot, *Essais sur la peinture*, *op. cit.*, p. 371.

[530] *idem*.

[531] *ibid*., p. 376.

[532] Watelet, article « Expression », *art. cit*., p. 319.

une énergie, ce qui provoque sur le narrateur diderotien, une forte passion, celle de la terreur. C'est dans cette perspective qu'Henri Focillon déclare que « Diderot fait l'apologie enflammée de la grande manière. Le peintre doit se placer au-dessus de la réalité quotidienne, du goût à la mode et des virtuosités faciles, saisir l'homme, comme le fait le dramaturge dans ses élans sublimes, dans son exaltation, dans son paroxysme. Il lui faut mépriser les gens « à petits goûts raffinés qui craignent les sensations trop fortes » »[533]. Diderot dialogue avec les textes esthétiques des théoriciens de son époque, de l'abbé Du Bos à Burke, en faisant contraster les notions d'obscurité et de clarté. L'expression de la détresse des naufragés se voit par le biais de l'expression de leur corps. Ils incarnent ici parfaitement les figures muettes véhiculant le mouvement des passions et provoquant sur le spectateur-philosophie diderotien la passion de la terreur. L'irrésistible force du sublime l'arrache à son état de tranquillité et, plus encore, le dépossède totalement. Employé dans son sens le plus fort, l'étonnement évoque une forme de paralysie. La passion est poussée à son paroxysme. Depuis le Pseudo-Longin, l'expression sublime ne provoque pas une simple passion sur le public mais bien une passion poussée à son extrême, qui suspend le jugement du public, à la manière d'un foudroiement. Diderot opère donc dans « La Promenade Vernet » un dépassement de la conception burkienne car, même s'il reprend l'idée selon laquelle « la clarté […] ne vaut rien pour émouvoir », même s'il recourt aux grandes notions du sublime burkien que sont l'obscurité, l'infini, la terreur, il replace son étude du sublime dans le *Salon de 1767* à partir de peintures, celles de Joseph Vernet, et soulève l'importance de la vue et des images dans la description du septième tableau de « La Promenade Vernet ». Il accorde une importance fondamentale à la peinture, et dépasse Burke en renouant avec les théories que présente l'abbé Du Bos.

Enfin, il reprend, dans cette description, le *topos* du *suave mari magno* de Lucrèce tel qu'il est développé dans le *De rerum natura* :

> Il est doux, quand sur la vaste mer les vents soulèvent les flots, de contempler du rivage le laborieux effort d'autrui : non qu'il y ait la moindre jouissance à sentir peiner son prochain, mais parce qu'il est doux de voir de quels maux on est soi-même exempt. Il est doux aussi d'observer les vastes combats des armées rangées dans la plaine sans participer pour son compte au danger. Mais rien n'est plus doux que d'occuper ces hautes cimes sereines, puissamment fortifiées par la science des sages, d'où l'on peut laisser tomber ses regards sur les autres hommes et les voir errer en désordre.[534]

[533] Henri Focillon, *La peinture au XIX^e siècle : le retour de l'antique, le romantisme*, Paris, H. Laurens, 1927, p. 18.
[534] Lucrèce, *De la nature*, [*De rerum natura*], trad. René Waltz, Paris, Les Belles Lettres, 1954, p. 65.

Diderot renoue avec la tradition du sublime telle qu'elle est esquissée dans les textes des Anciens et dans le texte de Lucrèce lorsqu'il déclare : « N'y aurait-il pas à cette idée un côté vrai et moins affligeant pour l'espèce humaine ? il est beau, il est doux de compatir aux malheureux. Il est beau, il est doux de se sacrifier pour eux. C'est à leur infortune que nous devons la connaissance flatteuse de l'énergie de notre âme »[535]. Cette analogie, Gita May l'a bien soulevée[536], mais aussi Michel Delon dans l'article « Naufrages vus de loin : les développements narratifs d'un thème lucrétien »[537]. C'est un *topos* déjà bien connu, que Diderot développera à plusieurs reprises, notamment lorsqu'il fait état, dans la lettre à Sophie Volland du 28 Octobre 1760, d'une expérience personnelle :

> Voilà des vents, une pluie, de la tempête, un murmure sourd qui font retentir sans cesse nos corridors dont il est désespéré. J'aime, moi, ces vents violents, […] j'en dors plus profondément, j'en trouve mon oreiller plus doux, je m'enfonce dans mon lit, je m'y ramasse en peloton ; il se fait en moi une comparaison secrète de mon bonheur avec le triste état de ceux qui manquent de gîte, de toit, de tout asile, qui errent la nuit exposés à l'inclémence de ce ciel, qui valent mieux que moi peut-être que le sort a distingué, et je jouis de la préférence. Tibulle sentait comme moi ; mais je suis seul dans mon lit, et lui il tenait entre ses bras celle dont il était aimé, il la rassurait contre le tumulte de l'air qui se faisait autour de lui, et ce tumulte n'ajoutait peut-être à son bonheur que par la certitude où il était que personne ne s'en doutait, et ne viendrait le troubler par le temps orageux qu'il faisait. Ce temps renferme les importuns, je le sais bien.[538]

À la lumière de cette conception du sublime comme sensation de plaisir devant un événement menaçant, il témoigne d'une expérience sublime qu'il a vécue et relate les mouvements intérieurs qu'il a éprouvés, un soir, dans son lit, alors que l'orage s'abattait à l'extérieur. Se sachant abrité, il dit avoir éprouvé ce plaisir bien particulier de l'effet du sublime. Le *topos* du *suave mari magno* n'est donc jamais bien loin dans la conception du sublime chez Diderot et accompagne les enjeux éthiques qui la sous-tendent. Cette référence, Du Bos l'a développée dans ses *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* en citant fidèlement les propos de Lucrèce lorsqu'il s'interroge précisément sur l'effet des spectacles[539]. C'est un nouvel argument

---

[535] Diderot, *Salon de 1767*, *op. cit*., p. 196-197.
[536] Gita May, « *Diderot and Burke : A Study in Aesthetic Affinity* », *art. cit*., p. 536.
[537] Michel Delon, « Naufrages vus de loin : les développements narratifs d'un thème lucrétien », *Rivista di letteratura moderne et comparate*, n° 42, 1988, p. 81-119.
[538] Diderot, *Correspondance*, *op. cit*., p. 288.
[539] Du Bos cite Lucrèce : « Un mouvement que la raison réprime mal fait courir bien des personnes après les objets les plus propres à déchirer le cœur. On va voir en foule un spectacle des plus affreux que les hommes puissent regarder, je veux dire le supplice d'un autre homme qui subit la rigueur des Loix sur un échaffaut, & qu'on conduit à la mort par des tourments effroiables : on devroit prévoir neanmoins, supposé qu'on ne le scut pas déjà par son expérience, que les gémissemens de son semblable feront sur luy, malgré luy-même, une impression durable qui le tourmentera longtemps avant que d'être pleinement effacée ; mais l'attrait de l'émotion est plus fort pour bien des gens que les reflexions & que l'experience. Le monde dans tous les pays va voir en foule les spectacles horribles dont je parle. C'est le même attrait qui fait aimer les inquietudes & les allarmes que causent les perils où l'on voit d'autres hommes exposez sans avoir part à leurs dangers. Il est touchant, dit Lucrece, de voir du rivage un vaisseau luter contre les vagues qui le veulent engloutir […] D'où venoit le plaisir extrême que les Romains

en faveur de l'idée selon laquelle Diderot dépasse cette influence burkienne en renouant avec les considérations théoriques de l'abbé Du Bos qui s'opposent en partie à celles du philosophe anglais.

### 1.1.3. LE *DELIGHT* BURKIEN, PENDANT DE LA CATHARSIS ?

On l'a vu, lorsque, devant le spectacle lointain de la détresse des naufragés, Diderot déclare : « Tout ce qui étonne l'âme, tout ce qui imprime un sentiment de terreur conduit au sublime. Une vaste plaine n'étonne pas comme l'océan, ni l'océan tranquille comme l'océan agité. L'obscurité ajoute à la terreur »[540], c'est précisément ce passage qui appelle la référence à Burke par l'emploi des termes *sublime*, *étonner* et *terreur*. Par le recours à ces images, Diderot reprend donc bien l'idée selon laquelle le sublime provient de la vision d'un danger et excite chez le public la passion de la terreur. Si Burke affirme : « La passion causée par le grand et le sublime dans la *nature*, lorsque ces causes agissent avec le plus de puissance, est l'étonnement (*astonishment*), c'est-à-dire un état de l'âme dans lequel tous ses mouvements sont suspendus par quelque degré d'horreur »[541], c'est bien pour justifier l'idée selon laquelle la principale cause du sublime serait la confrontation avec un objet terrible qui produit une sensation en l'homme, le *delight*. Lorsque ce dernier détaille dans son texte les différentes étapes qui aboutissent au sublime, en commençant par sa principale cause : le terrible ; il montre comment le phénomène engendre en dernier lieu, en lui, un effet *dissonant*, le *delight* : « Tout ce qui excite [le *delight*], je l'appelle *sublime* »[542]. Après avoir été confronté à un danger mortel, l'être humain ressent en effet du soulagement et un certain plaisir d'avoir échappé à cette menace, tandis que subsiste en lui la frayeur qu'il vient de ressentir. Le *delight* est un plaisir qui naît de l'éloignement de la douleur. Lorsque Burke parle de la tragédie dans *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau,* il développe trois types de passions : la sympathie, l'imitation, et l'ambition. C'est ainsi, qu'après avoir défini la sympathie, il propose

trouvoient aux spectacles de l'Amphitheatre » : Jean-Baptiste Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, t. I, Paris, J. Mariette, 1719, p. 12-13. URL : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k62699556.texteImage

[540] Diderot, *Salon de 1767*, *op. cit*., p. 233-234.

[541] Edmund Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, *op. cit.*, p. 119.

[542] *ibid*., p. 113.

d'en étudier un exemple, en sollicitant le domaine tragique : « Plus [la tragédie] approche de la réalité et plus elle éloigne de nous toute idée de fiction, plus son pouvoir est parfait »[543]. L'œuvre d'art doit sembler réelle pour que le public puisse éprouver un mouvement intérieur. Le sublime naît si le public est confronté à une menace, mais une menace dont il comprendra après qu'elle ne le met pas directement en danger. C'est le thème du « tableau des malheurs qui nous environnent »[544] développé dans les *Entretiens sur Le Fils naturel* qui est ici remobilisé. L'effet sublime peut être produit de deux manières : soit par la confrontation d'un spectacle naturel à distance, soit par celui d'un spectacle dramaturgique qui prend tous les airs de la réalité. Il faut que la première impression soit suffisamment forte et crédible pour *terrifier* le public, mais qu'après un court instant, il puisse se rendre compte que cette menace n'était pas réelle, sans quoi ne naîtrait pas ce plaisir négatif. Pour qu'il advienne, il faut que l'homme accepte de se laisser tromper et considère la menace naturelle ou artificielle comme une menace réelle.

C'est dans cette perspective que le *delight* burkien doit être relié au principe de catharsis. Le *delight* burkien est un effet ambivalent. On pourrait le définir comme un « composé de plaisir et de douleur », si l'on se permet de détourner la formule du Philosophe dans *Le Neveu de Rameau*[545]. Là où l'effet de la tragédie aristotélicienne provoque deux passions négatives, la crainte et la pitié, le *delight* combine une émotion négative et une émotion positive. Il est pour Diderot un effet *dissonant* puisqu'il enchevêtre effroi et plaisir, ce qui conduit à une ambiguïté morale. Dans le passage de « La Promenade Vernet », Diderot soulève implicitement un problème d'ordre moral : comment témoigner de la vertu de l'homme si, face à un spectacle qui menace d'autres individus, le spectateur ressent du plaisir à y assister ? Cette pulsion scopique interroge bien la dimension morale que recèle l'effet du sublime sur le spectateur, qui se voit introduite dans « La Promenade Vernet » par la citation que Diderot fait du texte de La Rochefoucault : « La Rochefoucault a dit que *dans les plus grands malheurs des personnes qui nous sont le plus chères, il y a toujours quelque chose qui ne nous déplaît pas…* »[546]. Gita May

[543] Edmund Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, *op. cit.*, p. 107.
[544] Diderot, *Entretiens sur Le Fils naturel*, *op. cit.*, p. 140.
[545] « C'est un composé de hauteur et de bassesse » : Diderot, *Le Neveu de Rameau*, *op. cit.*, p. 70.
[546] Diderot, *Salon de 1767*, *op. cit.*, p. 196.

relève cette mention au moraliste classique dans son article[547], qu'elle fait dialoguer avec l'article « Curiosité » de Voltaire[548].

Au début de « La Promenade Vernet », comme le souligne Michel Delon[549], Diderot témoigne de l'effet d'un spectacle tragique : « Arrêté là, je promenai mes regards autour de moi et j'éprouvai un plaisir accompagné de frémissement […] Je ne pouvais m'arracher à ce spectacle mêlé de plaisir et d'effroi »[550]. Il considère sa propre expérience de spectateur. L'expression des passions tragiques des naufragés provoque sur le public un effet dissonant : « ce spectacle terrible avait attiré sur le rivage et sur les rochers les habitants de la contrée qui en détournaient leurs regards », à la manière du visage des Euménides qui *attire* en même temps qu'il *repousse*. En poursuivant son étude du sublime dans le cadre du registre tragique, Diderot soulève bien le problème de l'effet sur le public qu'il associe ici, fort de ses connaissances du sublime burkien, à la notion de *delight*. L'importance de la description d'un naufrage participe précisément de cette conception du *delight*, conception sur laquelle s'arrête Baldine Saint-Girons dans *Fiat lux : une philosophie du sublime*[551]. Pour elle, le sublime burkien devient une véritable mise en scène, un « spectacle » qu'elle associe indirectement au *topos* du *suave mari magno* lucrétien, et à la « vision [des] rescapé[s] » :

> La vision du rescapé éveille à ses yeux une *sympathie consternée*, une douleur qui n'est pas exempte d'un plaisir suspect, difficilement avouable, et sur la présence duquel il insiste […] Point d'enthousiasme, certes, mais le sentiment d'une sollicitation brutale de nos facultés, sans intervention préalable de la raison. *Où se trouve*, alors, *le sublime* ? Est-ce dans le fugitif auquel la chance vient à sourire ou bien dans le témoin qui participe imaginairement à son épreuve ? L'ambigüité est irritante, comme toujours, dès qu'on évoque cette notion. Disons que *le sublime est d'abord un spectacle*, mais un spectacle *que nous cherchons à soutenir par besoin de maîtriser, en l'anticipant*

[547] Gita May note que ce *topos* lucrétien est repris au siècle classique dans les textes de La Fontaine et de La Rochefoucauld : « See La Fontaine, *Les Amours de Psyché et Cupidon* […] « Je vous soutiens … que les maux d'autrui nous divertissent, c'est-à-dire qu'ils nous attachent l'esprit » La Rochefoucauld's maxim [N° 99 in the 1665 edition] » : Gita May, « *Diderot and Burke : A Study in Aesthetic Affinity* », *art. cit.,* p. 530n.

[548] Dans son article « Curiosité », Voltaire déclare : « Pardon, Lucrèce, je soupçonne que vous vous trompez ici en morale, comme vous vous trompez toujours en physique. C'est, à mon avis, la curiosité seule qui fait courir sur le rivage pour voir un vaisseau que la tempête va submerger. Cela m'est arrivé ; et je vous jure que mon plaisir, mêlé d'inquiétude et de malaise, n'était point du tout le fruit de ma réflexion, il ne venait point d'une comparaison secrète entre ma sécurité et le danger de ces infortunés : j'étais curieux et sensible » : Voltaire, *Questions sur l'Encyclopédie*, dans Nicholas Cronk et Christiane Mervaud (dir.), *Œuvres complètes*, t. IV, Oxford, Voltaire foundation, 2009, p. 343.

[549] « Ce « plaisir accompagné de frémissement » comme plus loin le « spectacle mêlé de plaisir et d'effroi », vient de Burke » : Diderot, *Salons*, éd. établie par Michel Delon, Paris, Gallimard, 2008, p. 567n.

[550] Diderot, *Salon de 1767*, *op. cit*., p. 182.

[551] Baldine Saint-Girons, après avoir rappelé que Burke a admiré l'*Essai sur le goût* et l'article « Goût » de Montesquieu, précise que « la *Recherche* de 1757 débute par des considérations sur la curiosité. Mais au lieu de la présenter d'une façon métaphysique, comme le fait Montesquieu, Burke insiste sur la précocité de cette passion […] la curiosité s'émousse avec l'expérience […] Seule, la douleur laisse des traces qui frappent le témoin par leur ostensibilité. Dès lors se dessine l'objet de la *Recherche* : définir un plaisir qui n'a rien de simple et de positif, comme c'est le cas de la nouveauté, mais *repose, au contraire, sur sa relation complexe à la douleur*. Burke l'appelle délice (*delight*) » : Baldine Saint-Girons, *Fiat lux : une philosophie du sublime*, *op. cit*., p. 328-329.

> *imaginairement, l'horreur qui nous menace* […] Et c'est en ce sens que le sublime se distingue du pathétique, qui cherche à entretenir la pitié, et n'a rien à voir avec le pathos de la souffrance, toujours un peu suspect et écœurant […] Si, en effet, le sublime burkien joue avec la terreur, c'est toujours pour la tenir au bout du regard, la transformer, tenter d'en maîtriser au moins la représentation.[552]

Baldine Saint-Girons estime que le sublime qui provient d'un spectacle terrible s'explique par la volonté qu'a le spectateur, après un premier instant d'étonnement, de contrôler ce qui lui échappe et qui est d'autant plus difficile à « maîtriser » qu'il met en jeu des forces incontrôlables et supérieures. Pour elle, le *topos* du *suave mari magno* témoigne d'une tentative de maîtrise de la « terreur » que le spectateur ressent, ce qui n'est pas sans faire écho au concept psychanalytique du *fort da* théorisé par Freud[553] auquel Baldine Saint-Girons se réfère et à la suite duquel elle conclut : « L'étonnement n'est, en effet, ni principe de création, ni principe d'action. Il prend sa source dans la sensibilité au terrible, dans la jouissance très complexe de sa représentation et dans l'effort pour en maîtriser la mise en scène »[554]. L'effet sublime proviendrait donc de la passion de la terreur qui engendrerait une détermination inconsciente à vouloir dompter ce qui nous effraie. Pour autant, chez Diderot, derrière l'effet dissonant du sublime sur le public, le *delight* burkien, apparaît le retour à l'unité morale. De ce problème éthique, Diderot conclut dans le *Salon de 1765* : « les hommes, nés compatissants, cherchent dans les spectacles cruels l'exercice de cette qualité »[555]. Il justifie ainsi ce plaisir par le fait que l'homme éprouve sa propre compassion devant un spectacle terrible, ce qui le console sur l'existence de ses qualités vertueuses. Cette notion de compassion appelle un nouveau parallèle avec l'œuvre de Burke et la notion de *sympathie* que ce dernier développe : « il est difficile d'être fortement ému d'un péril qu'on n'éprouvera peut-être jamais. Moins la distance du personnage à moi est grande, plus l'attraction est prompte, plus l'adhésion est forte »[556].

Si Diderot ne peut pas échapper aux références au texte de Burke, et bien qu'il développe sa conception du sublime par le biais des notions telles que la terreur, l'obscurité, la suggestion, il partage à bien des égards la conception du sublime *clair* de Du Bos puisqu'il l'ancre dans le cadre du registre dramaturgique. Alors que dans la *Lettre sur les sourds et muets*, l'expression vertueuse des *gestes sublimes* s'articulait autour de l'idée de convenance, de

[552] Baldine Saint-Girons, *Fiat lux : une philosophie du sublime*, *op. cit*., p. 332-333.
[553] « L'enfant avait une bobine en bois avec une ficelle attachée autour […] il jetait avec une grande adresse la bobine […] il retirait ensuite la bobine hors du lit en tirant la ficelle et saluait alors sa réapparition par un joyeux « voilà » [*da*] » : Freud, « Au-delà du principe du plaisir », [*Jenseits des Lustprinzips*, 1920], dans *Essais de psychanalyse*, trad. Pierre Cotet André Bourguignon, Alice Cherki, Janine Altonnian, *et al*, Paris, Payot, [1929] 1987, p. 52-53.
[554] Baldine Saint-Girons, *Fiat lux : une philosophie du sublime*, *op. cit*., p. 337.
[555] Diderot, *Salon de 1765*, *op. cit*., p. 260.
[556] Diderot, *Salon de 1767*, *op. cit*., p. 199.

transparence et d'unité, dans une deuxième partie de son œuvre, l'expression des passions tragiques réinterprétée au prisme du texte de Burke provoque sur le public un effet dissonant. L'effet du sublime burkien, le *delight*, est ambivalent, mais, derrière la dissonance, se trouve une véritable consonance morale pour Diderot. Il n'en conclut pas à l'immoralité intrinsèque de l'homme, à l'instar de la « loi terrible » qui pousse les naufragés à tuer leurs compagnons de voyage. « ô loi terrible de la nécessité » : pour Diderot, ces crimes ne sont pas l'expression d'une cruauté intrinsèque aux hommes mais ils participent d'une loi naturelle qui pousse certains hommes à tuer les autres non dans le seul but de commettre des crimes, mais bien pour assurer leur survie. Les corps de certains hommes risqueraient en effet d'entraîner la submersion totale du navire et de conduire tous les naufragés à la mort. L'unité morale reparaît, de manière plus explicite, en chaque homme derrière l'apparente dislocation du *delight*, par le biais de la compassion ou de la sympathie burkienne. La dissonance et la dislocation, dont on pourrait dire qu'elles reflètent la distinction entre dramaturgie et philosophie, ne sont pas forcément signes d'immoralité. Diderot se réfère davantage à la conception de Du Bos lorsqu'il convoque les pouvoirs de la vision, de l'expression des passions et des actions, et qu'il témoigne d'une scène tragique en réévaluant le *delight* burkien sous l'angle de la catharsis, des images claires présentes aux yeux du public. Le sublime obscur de Burke ne constitue qu'un passage, qu'un élément important de la conception de l'effet sublime chez Diderot. Il revient aux philosophes de l'Antiquité, dont Sénèque figure la référence principale. Les références que Diderot fait à Burke dans « La Promenade Vernet » lui permettent, au-delà des « idées accessoires » d'obscurité, de ténèbres, de puissance, issues de cet incontournable texte contemporain de l'écriture des *Salons*, de poursuivre son étude du sublime dans le cadre du registre dramaturgique à partir de l'expression des passions tragiques et de l'effet engendré par le sublime sur le public.

## 1.2– Le sublime d'apres la double posture de Seneque, poete tragique et philosophe stoïcien

### 1.2.1. Penser le style sublime chez Diderot d'apres les styles de Seneque

Le modèle qu'offre Sénèque a ceci de fécond que Sénèque est à la fois un poète tragique et un philosophe. Alain Michel précise, dans l'article « Rhétorique, tragédie, philosophie : Sénèque et le sublime », que ce dernier s'illustre dans deux styles d'écriture bien distincts :

> On observe en effet que son style de poète tragique ne semble pas, à première vue, obéir aux mêmes lois et aux mêmes principes que son style de philosophe […] [le style de poète tragique de Sénèque] frapp[e] la plupart des lecteurs par leur grandiloquence, ou au moins par l'usage abondant que fait l'auteur de l'amplification et du pathétique […] Pour le dire d'un mot (et sans doute beaucoup trop sommairement), Sénèque paraît combattre et dépasser dans son œuvre philosophique une rhétorique de l'amplification et une esthétique de l'émotion dont il fait grand usage dans son œuvre tragique.[557]

Le style de poète tragique et le style de philosophe diffèrent dans leurs formes respectives. De ses tragédies à ses *Lettres à Lucilius*, Sénèque s'essaie à ces deux styles. Alors que le style sublime chez Cicéron est assimilé au *genus grande*, comme en témoigne Quintilien, et participe du principe de convenance, le style sublime chez Sénèque permet à la fois l'expression des passions dans le cadre de sa poésie tragique, et la mise en place d'une pensée concise grâce à l'usage du style dans le domaine philosophique. La conception de la rhétorique et du rapport entre les mots et les choses chez Sénèque se distingue nettement de celle de Cicéron. Elles participent d'une vision différente du monde et de la philosophie. Alors que Cicéron prône une rhétorique de l'unité, de l'harmonie, de la transparence, qui, pour Marc Fumaroli, assure le maintien de l'ordre social et s'accorde avec « l'ordre profond de la nature »[558], Sénèque élabore une rhétorique que l'on pourrait davantage qualifier de méditative[559]. Grâce au style coupé, à ses qualités de concision et de suggestion, il s'agit de renouer avec « la Sagesse de l'âme

[557] Alain Michel, « Rhétorique, tragédie, philosophie : Sénèque et le sublime », *Giornale italiano di filologia*, n° 21, 1969, p. 245.
[558] « La consonance de la prose oratoire avec l'ordre profond de la nature […] introduit dans la forme même du discours un principe de haute contemplation […] la perception de cette note juste par l'auditoire, savants et ignorants, aide puissamment l'orateur à calmer les passions, rétablir la concorde, et introduire un peu de l'harmonie cosmique dans les débats de la cité » : Marc Fumaroli, *L'âge de l'éloquence*, *op. cit*., p. 51.
[559] Le terme de *méditation* revient à plusieurs reprises sous la plume de Diderot dans la *Réfutation d'Helvétius* : « Il y a des hommes à qui l'on peut dire, Médite, médite tant que tu voudras, tu ne trouveras rien ; frappe là, jusqu'à demain, on ne te répondra pas ; il n'y a personne » : Diderot, *Réfutation d'Helvétius*, *op. cit*., p. 548.

personnelle victorieuse d'elle-même, de ses passions, et du désordre que les passions introduisent en elle-même et dans le monde »[560]. Si dissonance il y a, chez Sénèque comme chez Diderot, elle n'exclut en rien l'harmonie. Elle n'est qu'une étape. Il s'agit tout d'abord de traverser le désordre de ses propres passions pour aboutir à une certaine harmonie.

Si Baldine Saint-Girons explique que

> Soutenant avant Saussure l'indépendance des mots à l'égard des choses- du signifiant par rapport au signifié- Burke fournit dans le domaine de la poésie une des premières critiques de la théorie de l'imitation[561],

ce sont plus particulièrement les théories de Sénèque, poète tragique et philosophe, que Diderot convoque dès sa critique d'art, dans le cadre de son étude du sublime. Au-delà de la référence dans le *Salon de 1767* qu'il fait à la théorie des formes de Platon[562], au-delà de la distinction entre *morphè* et *skhèma*[563], il se réfère plus globalement à Sénèque lorsqu'il étudie la distinction entre les mots et les choses qui se révèle être un enjeu important de sa conception du sublime. En effet, la conception stoïcienne s'impose face à la convenance cicéronienne puisque les stoïciens admettent à l'origine la distinction entre les mots et les choses. Déjà, dans l'article « stoïcisme » de l'*Encyclopédie* que Diderot rédige lui-même, il soulève la distinction essentielle que les stoïciens établissent entre la rhétorique et la dialectique :

> *Logique des stoïciens*. La logique a deux branches, la rhétorique & la dialectique. La rhétorique est l'art de bien dire des choses qui demandent un discours orné et étendu. La dialectique est l'art de discuter les choses, où la brièveté des demandes et des réponses suffit.[564]

Pour les stoïciens, la philosophie se divise en trois domaines : la logique, la physique et l'éthique. La logique se subdivise elle-même en deux disciplines : la dialectique et la rhétorique. Selon l'opinion la plus généralement reçue, –que partage Jean-Baptiste Gourinat dans son

---

[560] Marc Fumaroli, *L'âge de l'éloquence*, *op. cit*., p. 61.
[561] Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, *op. cit.*, 2014, p. 9.
[562] « Vous avez senti la différence de l'idée générale et de la chose individuelle […] Vous y avez ajouté ; vous en avez supprimé ; sans quoi vous n'eussiez pas fait une image première, une copie de la vérité, mais un portrait ou une copie de copie, φαντάσματος, οὐκ ἀληθείας, et vous n'auriez été qu'au troisième rang puisque entre la vérité et votre ouvrage, il y aurait eu, la vérité ; ou le prototype, son fantôme subsistant qui vous sert de modèle, et la copie que vous faites de cette ombre mal terminée, de ce fantôme » : Diderot, *Salon de 1767*, *op. cit*., p. 64.
[563] Marc André Bernier reprend l'idée d'une *forme plastique* que les écrivains du XVIII[e] siècle n'ont pas oublié : « Depuis Platon et Aristote, la philosophie grecque distinguait avec précision ce concept de *skhèma* de ceux de *morphè* et d'*eidos*. À l'Idée ou à la forme intelligible que désignaient ceux-ci s'opposait *skhèma*, c'est-à-dire le simple aspect des choses dont les sens se saisissent » : Marc André Bernier, *Libertinage et figures du savoir*, *op. cit.*, p. 81.
[564] Diderot, article « Stoïcisme », *Encyclopédie*, t. XV, p. 526.

ouvrage *Le stoïcisme*–, d'un côté, la dialectique stoïcienne est « tout ce qui concerne le langage et le raisonnement, à l'exception de ce qui concerne la rhétorique »[565] et de l'autre côté, la rhétorique est ce qui « a frappé les esprits de l'Antiquité par sa concision, sa sobriété, son âpreté et le refus du style « abondant » d'une grande partie de la rhétorique antique »[566]. Dans la définition ci-dessus de l'*Encyclopédie*, Diderot semble pourtant opérer un renversement puisqu'il oppose le caractère « orné et étendu » de la rhétorique à la « brièveté » de la dialectique. La pratique de l'*ornatus* est généralement associée à l'art de l'éloquence cicéronienne, à l'usage des grandes périodes cicéroniennes. De l'*ornatus* au style coupé, ces questions soulèvent les principaux termes des débats stylistiques et rhétoriques qui sont à l'œuvre depuis l'Antiquité, notamment ceux qui opposent les partisans de l'atticisme et les partisans de l'asianisme. Sans proposer ici d'étude plus approfondie du concept de logique de la philosophie stoïcienne, sans chercher précisément à savoir si Diderot opère ce renversement en toute conscience, il n'en reste pas moins qu'il met en avant la distinction entre l'art de bien dire les choses, l'*ars bene dicendi* et l'art de discuter les choses, c'est-à-dire les idées. Là où d'un côté il accorde toute son attention à la forme et à l'ornement du discours, à la dimension esthétique du discours, d'un autre côté il prête toute son attention aux idées convoquées par le biais du discours. Il est donc possible de rapprocher le caractère formel, le style, du domaine esthétique, puisque, pour reprendre le terme employé par Jacques Proust, Diderot pense la *transposition* entre les arts[567]. Dans le *Salon de 1763*, il établit l'analogie entre le style de l'écrivain et le pinceau du peintre[568]. Les idées participent quant à elles du domaine philosophique. Diderot reprend la distinction entre les *mots* et les *choses*[569]. Là où dans la *Lettre sur les sourds et muets*, par le biais de l'exemple de la « prière sublime et pathétique » d'Ajax[570], il témoignait du principe de convenance entre les mots et les choses d'après l'art de traduction en expliquant que le philosophe se doit de rendre de manière exacte les vers d'Homère, sans aucune volonté persuasive ni visée polémique, dans sa critique d'art, il étudie, à la manière d'une dissonance proprement sénéquienne, la distinction entre le style sublime et l'idée sublime dans une perspective sémiotique et rhétorique.

[565] Jean-Baptiste Gourinat, *Le stoïcisme*, Paris, PUF, [2007] 2017, p. 23.
[566] *ibid.*, p. 17.
[567] Jacques Proust, « L'originalité du *Salon de 1767* », *art. cit*., p. 41.
[568] Diderot, *Salon de 1763*, *op. cit.*, p. 341.
[569] « Dans sa critique d'art, Diderot fait preuve d'une certaine ambiguïté sciemment cultivée : tout en affirmant la différence entre littérature et peinture, il valorise les rapprochements entre texte et image, lisible et visible, phrase et tableau » : Michel Foucault, *Les mots et les choses*, *op. cit.*, p. 63.
[570] Diderot, *Lettre sur les sourds et muets*, *op. cit.*, p. 174-176.

Dans le *Salon de 1761*, le commentaire d'un tableau de Carle Van Loo permet à Diderot de proposer une première distinction entre l'idée sublime et le style sublime qui fait écho au pinceau du peintre :

> Quoi qu'en dise le cher abbé, la Magdelaine dans le désert n'est qu'un tableau très agréable. C'est bien la faute du peintre qui pouvait avec peu de chose le rendre sublime […] tous ces objets me paraissent peints d'une touche trop douce et trop uniforme. On ne sait si les rochers sont de la vapeur ou de la pierre couverte de mousse. Combien la sainte n'en serait-elle pas devenue plus intéressante et plus pathétique, si la solitude, le silence, et l'horreur du désert avaient été dans le local.[571]

Il dit explicitement que le sujet du tableau contient en son cœur une idée sublime, mais que le pinceau du peintre, qui s'apparente au style de l'écrivain, n'a pas réussi à rendre tout le sublime de la *chose*. Carle Van Loo aurait pu insister sur l'horreur sublime contenue de manière intrinsèque à l'idée, à la situation, grâce à son pinceau, à ses qualités et ses outils techniques. À l'instar de la « sublimité dans une tête de Jupiter […] [et du] caractère d'une Euménide telle que les Anciens nous l'ont laissée »[572], Diderot évoque le fait que le sublime peut être présent de manière intrinsèque à la chose, comme l'est le silence d'Ajax aux Enfers. Les *choses* peuvent être sublimes, même si leurs formes ne le sont pas.

C'est que la distinction entre le style sublime et l'idée sublime, ou la *sublimité* préexistante à la chose, permet à Diderot d'en exploiter toutes les virtualités esthétiques et rhétoriques, d'explorer toutes les combinaisons possibles susceptibles de pouvoir créer un effet sublime. Il dépasse bien là ses premières conceptions développées dans la *Lettre sur les sourds et muets* où il s'agissait de n'en rester qu'à une traduction fidèle des passions des personnages. Dès le *Salon de 1759*, il soulève de manière explicite la notion d'*effet sublime* : « [M. de Lagrenée] était bien loin de soupçonner l'effet sublime du lieu de la scène »[573]. En distinguant le style sublime de l'idée sublime, en les autonomisant, il est donc possible de les opposer, de créer une dissonance, ce qui provoque un effet sur le public. Suivant le modèle du *delight* qui est excité en l'homme, il est possible de recréer, au sein de l'objet, grâce à un contraste entre le style et l'idée, un *composé de positif et de négatif* qui engendre une dissonance apte à provoquer des effets puissants. L'autonomie du style et de l'idée permet de les contraster, ce qui crée un sublime obscur, monstrueux, disloqué. Le contraste entre deux éléments totalement distincts et opposés est en mesure de provoquer la terreur chez le spectateur. Deux exemples bien précis viennent étayer cela au sein de la critique d'art de Diderot. Le premier est celui du tableau qu'a

[571] Diderot, *Salon de 1761*, *op. cit.*, p. 218.
[572] Diderot, *Salon de 1763*, *op. cit.*, p. 369.
[573] Diderot, *Salon de 1759*, DPV, t. XIII, p. 76.

peint Rembrandt, et qui reprend un thème biblique : la présence du Christ lors de la résurrection de Lazare. Le deuxième est l'exemple qu'imagine Diderot en prenant comme point d'appui l'épisode bien connu de la mort de Cléopâtre. Dans les *Essais sur la peinture*, il déclare :

> Exemple d'une idée sublime du Rembrandt : le Rembrandt a peint une *Résurrection du Lazare* ; son Christ a l'air d'un *tristo*, il est à genoux sur le bord du sépulcre, il prie, et l'on voit s'élever deux bras du fond du sépulcre.[574]

Il nous est que précisé « Selon Seznec, il se peut que Diderot fasse une allusion à une *Résurrection de Lazare* de Jan Lievens […] Mais cette toile ne correspond pas non plus à la description de Diderot […] On sait que Crozat possédait un tableau de Rembrandt intitulé la *Résurrection de Lazare* […] Diderot avait accès à la collection Crozat »[575]. La représentation du Christ évoque, pour les croyants mais aussi dans l'imaginaire commun, le symbole de la vertu portée à son point le plus haut. Elle contraste ici avec l'expression de ce dernier, sur le tableau attribué à Rembrandt, puisque le Christ « a l'air d'un *tristo* ». C'est parce que Jésus-Christ incarne la figure morale par excellence, que l'idée sublime contenue dans la représentation de ce dernier et que la sublimité qui lui est tout d'abord inhérente viennent s'opposer de manière tout à fait dissonante avec l'expression dont celui-ci fait preuve dans la *Résurrection de Lazare*[576]. L'effet dissonant provient de l'art de Rembrandt qui en fait un *tristo*, c'est-à-dire « un coquin ». Rembrandt, que l'on rappelle être le maître de la technique du clair-obscur au XVII$^{e}$ siècle, sait créer des contrastes. Ce contraste entre la sublimité de la figure christique et l'expression corporelle du Christ incarné en *tristo*, crée un effet sublime qui frappe et déconcerte le spectateur. De plus, les « deux bras » de Lazare que l'on voit apparaître sur le tableau créent un sublime effrayant, presque baroque. De la même manière que le ferait un spectre, Lazare lève ses mains au ciel. L'attitude d'un homme, les deux bras levés au ciel, rappelle l'attitude de prière et se construit en miroir avec la figure du Christ qui est « à genoux », en train de prier, « au bord du sépulcre ». À la prière et à la vertu qui étaient au centre des considérations de Diderot sur le sublime dans l'exemple d'Ajax de la *Lettre sur les sourds et muets*, s'oppose ici l'expression sombre qu'a peinte Rembrandt. Pour autant, si l'on observe le tableau de Rembrandt de manière attentive, Lazare ne lève pas ses bras du fond du sépulcre, malgré sa résurrection, et Jésus-Christ n'est pas à genoux, même si la tonalité de l'ensemble du tableau est sombre. Diderot réinterprète grâce à son style d'écrivain l'expression des

[574] Diderot, *Essais sur la peinture*, *op. cit.*, p. 368.
[575] *ibid.*, p. 368n.
[576] Rembrandt, *La Résurrection de Lazare*, v-1630-1632.

personnages peints par Rembrandt pour amplifier l'obscurité de la scène. Dans ce deuxième exemple issu du *Salon de 1761*, Diderot imagine une dissonance entre le style et l'idée à partir de l'épisode de la mort de Cléopâtre :

> Peut-être l'expression eût-elle été plus terrible et plus forte, si elle eût souri au serpent attaché à son sein[577].

L'image du serpent fait référence au suicide de Cléopâtre puisqu'elle se serait tuée en plongeant sa main dans un panier empli de serpents. Ici, le sourire que celle-ci pourrait être amenée à faire, et qui est imaginé par Diderot, aboutit à une nouvelle dissonance et permet de produire un effet sublime et monstrueux sur le spectateur. Le contraste entre l'expression du sourire qui est représentatif soit d'un état de paix intérieure, soit d'une cruauté, et la mort qui s'approche dangereusement de Cléopâtre à travers l'image du serpent, génère un effet sublime qui se révèle être des plus dissonants.

Enfin, pour Diderot, le style sublime est précisément celui du poète tragique, et permet l'expression des passions. Bien qu'il le confirmera plus tard, dans l'*Essai sur les règnes de Claude et de Néron* où il reprend la conception sénéquienne :

> Dans la 98e [lettre à Lucilius] il dévoile la frivolité des biens extérieurs ; et dans la 99e, il veut que le style de l'orateur soit énergique, celui du poète tragique sublime, et que le poète comique ait de la finesse. Le philosophe se soutiendra par la grandeur des choses.[578]

Cette idée est abordée dans les *Essais sur la peinture* :

> Les peintres de genre et les peintres d'histoire n'avouent pas nettement le mépris qu'ils se portent réciproquement ; mais on le devine. Ceux-ci regardent des premiers comme des têtes étroites, sans idées, sans poésie, sans grandeur, sans élévation, sans génie, qui vont se traînant servilement d'après la nature qu'ils n'osent perdre un moment de vue. Pauvres copistes qu'ils compareraient volontiers à notre artisan des Gobelins qui va choisissant ses brins de laine les uns après les autres, pour en former la vraie nuance du tableau de l'homme sublime qu'il a derrière le dos. […] Le peintre de genre de son côté regarde la peinture historique comme un genre romanesque, où il n'y a ni vraisemblance ni vérité, où tout est outré ; qui n'a rien de commun avec la nature ; où la fausseté se décèle et dans les caractères exagérés qui n'ont existé nulle part, et dans les incidents, qui sont tous d'imagination ; et dans le sujet entier que l'artiste n'a jamais vu hors de sa tête creuse ; et dans les détails qu'il a pris on ne sait où, et dans ce style qu'on appelle grand et sublime, et qui n'a point de modèle en nature, et dans les actions et les mouvements des figures, si loin des actions et des mouvements réels. […] La nature a diversifié les êtres en froids, immobiles, non vivants, non sentants, non pensants, et en êtres qui vivent, sentent et pensent. La ligne était tracée de toute éternité : il fallait appeler peintres de genre, les imitateurs de la nature brute et morte ; peintres d'histoire, les imitateurs de la nature sensible et vivante ; et la querelle était finie. Mais en laissant aux mots les

[577] Diderot, *Salon de 1761, op. cit*., p. 244.
[578] Diderot, *Essai sur les règnes de Claude et de Néron*, *op. cit.*, p. 305.

> acceptions reçues, je vois que la peinture de genre a presque toutes les difficultés de la peinture historique.[579]

Même si Diderot retrace les enjeux du débat propre au XVIII[e] siècle opposant les peintres d'histoire aux peintres de genre et même s'il ne s'engage pas pleinement dans le débat puisqu'il affirme : « en laissant aux mots les acceptions reçues, je vois que la peinture de genre a presque toutes les difficultés de la peinture historique », il renvoie dos à dos les deux camps afin de pouvoir reprendre les critiques que ces derniers formulent, et soulever ainsi une autre distinction, essentielle, celle de l'imitation et de l'expression. D'un côté, il restitue l'idée selon laquelle les peintres de genre s'appliquent davantage à imiter la nature, que cette nature soit celle des éléments naturels comme les forêts ou les montagnes, des animaux ou même de la nature morte. Par-là, il se situe dans la même optique que Watelet qui oppose imitation et expression et pour qui l'imitation est la représentation des formes et des couleurs, « [d]es formes des corps ». L'attention scrupuleuse que les peintres de genre accordent à la forme, à l'apparence, à l'aspect de ces éléments naturels reflète leur intention d'être vraisemblables, c'est pourquoi ils « n'osent perdre [la nature] un moment de vue ». L'imitation témoigne de la volonté qu'a le peintre d'être le plus précis et exact possible dans la représentation qu'il fait de la nature. Le peintre de genre étudie les caractéristiques matérielles de la nature et leur aspect figé. De l'autre côté, Diderot restitue l'idée selon laquelle la peinture historique se trouve du côté de l'expression. Les peintres d'histoire s'attachent à élaborer des éléments immatériels qui témoignent davantage d'une présence humaine, d'où les substantifs *caractères*, *figures*, *actions* et *mouvements*. Il ne s'agit plus d'imiter l'aspect figé, *strict* des objets, mais bien de produire, à partir des œuvres, des mouvements qui témoignent de la vie humaine. Une nouvelle fois, il partage la définition de Watelet : « Le mot *expression* s'applique aux actions & aux passions […] [et permet de] rendre des qualités incorporelles »[580]. La notion d'expression comme « âme du tableau », de Leon Battista Alberti[581] à Charles Le Brun[582], fait partie intégrante des débats esthétiques. Cette distinction trouve son point d'appui dans le dernier paragraphe de l'article de Watelet puisqu'il oppose, lui aussi, d'un côté l'âme et tout ce qui concerne les mouvements immatériels qui naissent en l'homme, et de l'autre côté le corps, les sens, tout ce qui concerne la matière. Concluant le débat en ces termes : « Il fallait appeler peintres de genre les imitateurs de la nature brute et morte ; peintres d'histoire, les imitateurs de la nature sensible et vivante »,

[579] Diderot, *Essais sur la peinture*, *op. cit.*, p. 397-399.
[580] Watelet, article « Expression », *art. cit.*, p. 319.
[581] Leon Battista Alberti, *De Pictura*, *op. cit.*
[582] Charles Le Brun, *L'expression des passions & autres conférences (1668)*, *op. cit.*

Diderot, à partir de la distinction implicite entre l'imitation et l'expression, figure bien la distinction entre l'attention que portent les peintres de genre à l'aspect matériel, à la forme des objets, et l'attention que portent les peintres d'histoire à l'expression des mouvements immatériels, ce qui nécessite une étude très précise de la vie humaine, ainsi que de l'observation des mœurs qui l'accompagnent. Pour Diderot, le style sublime ne se situe donc pas du côté de l'imitation puisqu'il attribue le style sublime au peintre d'histoire, celui qui n'a « point de modèle en nature ». Le sublime participe de la notion d'expression définie par Watelet comme « art de rendre des qualités incorporelles, telles que le mouvement & les affections de l'ame » ; *affection de l'âme* désignant littéralement « passion »[583]. En ancrant sa réflexion au sein des débats esthétiques du XVIII[e] siècle, il illustre grâce aux deux propositions subordonnées relatives adjectives « qu'on appelle grand et sublime » et « qui n'a point de modèle en nature », l'idée selon laquelle au style sublime propre au peintre d'histoire et au poète tragique, à ce style sublime « qui n'a point de modèle en nature », doit correspondre l'expression des passions. C'est pourquoi Diderot parle de l'importance d'exprimer la « nature sensible et vivante ». L'expression sublime permet de penser l'expérience du spectateur puisque l'effet sublime, en agissant sur les passions de ce dernier, crée un mouvement d'écho entre les passions des personnages exprimées sur les tableaux et les passions ressenties par le spectateur.

Si le style sublime est le style du poète tragique, parce qu'il permet l'expression des passions des personnages, Diderot s'appuie bien sur Sénèque pour penser le sublime du philosophe.

### 1.2.2. L'EFFET SUBLIME CHEZ DIDEROT D'APRES SENEQUE : THEORIE DES PASSIONS ET MOUVEMENT DIALECTIQUE

Bien qu'il faille se garder de dire que Diderot reprend de manière fidèle la théorie sénéquienne des passions, comme l'indique Colas Duflo :

> Diderot l'affirme à plusieurs reprises, « Sénèque était un sage » […] c'est précisément à partir de sa théorie des passions que Diderot considère le stoïcisme comme une doctrine inacceptable. Il aurait pu y avoir des points de recoupement […] Mais sur tout ce qui touche au passionnel, la rupture est complète. En premier lieu à cause du mépris de la sensibilité et de toutes les passions morales qui l'accompagnent, comme la pitié, qui semble à Diderot totalement inacceptable et dépourvue de sens […] L'homme est par nature un être passionnel, et ne peut pas faire autrement qu'être homme.[584]

[583] [d'Alembert], article « affection », *Encyclopédie*, t. I, p. 157.
[584] Colas Duflo, *Diderot philosophe*, *op. cit*., p. 498-499.

Diderot conçoit un sublime qui permet un nouveau dépassement des passions tragiques associées à la passion burkienne du terrible. C'est ce mouvement, ce dépassement, qu'il s'agit de relier à Sénèque plus que la conception stoïcienne des passions en elle-même. C'est dans cette mesure que Jacques Chouillet précise que « nous entrons dans la catégorie du sublime dont les effets ressentis sont la stupeur et la peur […] [la nature] cesse d'être un lieu de promenade, pour devenir un théâtre où les passions se libèrent »[585]. Avec Sénèque, Diderot peut penser la dissonance intrinsèque de l'idée et du style, mais aussi du monde et des passions. Il admet un possible retour à la consonance après les désordres passionnels. S'il témoigne des « idées accessoires » d'obscurité, de terreur, de naufrage qu'il met en scène à travers la description des passions tragiques des naufragés, il sait dépasser cette théorie burkienne en concevant également le sublime dans son versant clair, délicat et lumineux. Il ne s'y arrête pas. Il la dépasse dans un mouvement de retour à l'unité. Dans « La Promenade Vernet », immédiatement après le paragraphe dans lequel il décrit les passions tragiques des naufragés, s'ensuit la description

> [d'] Une scène plus douce et plus pathétique [qui] succéda à celle-là. Un vaisseau avait été battu d'une affreuse tempête […] Mais le spectacle qui m'arrêta, ce fut celui des passagers qui épars sur le rivage, frappés du péril auquel ils avaient échappé, pleuraient, s'embrassaient, levaient leurs mains au ciel, posaient leurs fronts à terre ; […] et au milieu de ce tumulte, un enfant qui sommeillait paisiblement dans son maillot.[586]

Au premier paragraphe qui propose une vision chaotique du naufrage puisque celui-ci débouche sur une scène tragique, s'oppose le paragraphe cité ci-dessus. Aux « mains suppliantes » des hommes qui implorent leurs compagnons de les sauver dans le premier paragraphe, répondent les mains levées au ciel des naufragés de ce deuxième paragraphe, témoignant ici d'une prière de gratitude d'avoir échappé à un tel malheur. Alors que les personnages de ces deux scènes sont frappés d'un même sort, celui d'un naufrage, les réactions diffèrent et accompagnent le développement d'une nouvelle conception du sublime chez Diderot. Dans l'extrait ci-dessus, la tempête ne provoque pas seulement le terrible, mais aussi le retour à l'ordre et à l'harmonie. Le contraste, le clair-obscur témoignent d'un dépassement du sublime burkien et permettent de concevoir un sublime plus clair, comme le théorise Du Bos. De même que les « images riantes du printemps » dont Diderot parle dans la *Réfutation d'Helvétius*[587], ici, le sublime permet, dans l'après-coup, l'harmonie, l'apaisement, le retour à des passions plus délicates, comme en

[585] Jacques Chouillet, « Commentaire : "La Promenade Vernet" », *art. cit.*, p. 154.
[586] Diderot, *Salon de 1767*, *op. cit*., p. 231.
[587] Dans la *Réfutation d'Helvétius*, lorsque Diderot parle de sublime, il témoigne tout autant du « mugissement du Vésuve » que des « images riantes du printemps » : Diderot, *Réfutation d'Helvétius*, *op. cit*., p. 568.

témoigne l'image de l'enfant qui dort *paisiblement*. Cette image introduit l'idée d'une renaissance, d'un renouveau, à l'instar des variations traditionnelles sur le thème de la saison printanière. Les passions tragiques résultant du terrible burkien, même si elles occultent une unité pourtant bien présente, ne sont pour Diderot qu'une étape dans sa conception du sublime. Elles peuvent laisser place à des passions plus douces.

Ce mouvement perpétuel entre obscurité et clarté accompagne la conception de la philosophie matérialiste ainsi que les enjeux éthiques qui occupent notre Philosophe à l'époque où il rédige sa critique d'art. Les images lumineuses succédant à celles qui sont obscures sont présentes dans la lettre 41 des *Lettres à Lucilius* de Sénèque, comme l'indique Alain Michel[588]. Diderot est bien conscient des « images sublimes » de la lettre 41 puisque c'est précisément un passage de cette lettre qu'il retranscrit dans l'*Essai sur les règnes de Claude et de Néron* :

> Voici un paragraphe de la *lettre* 41 […] « S'il s'offre à vos regards une vaste forêt, peuplée d'arbres antiques dont les cimes montent jusqu'aux nues et dont les rameaux entrelacés vous dérobent l'aspect du ciel ; cette hauteur démesurée, ce silence profond, ces masses d'ombres que la distance épaissit et rend continues, tant de signes ne vous *intiment*-ils pas la présence d'un dieu ? […] et lorsque vous rencontrerez un homme tranquille dans le péril, serein dans l'adversité, intrépide au sein des orages, qui placé sur la ligne des dieux, voit les faibles mortels sous les pieds, le respect n'inclinera pas votre front ?... Pour être descendu du ciel, le sage ne s'est pas expatrié. Les rayons du soleil qui se répandent sur la terre, tiennent au globe lumineux d'où ils sont élancés ; ainsi l'âme du grand homme, de l'homme vertueux, envoyée d'en haut pour nous montrer la divinité de plus près, séjourne à nos côtés, sans oublier le lieu de son origine. Elle le regarde, elle y aspire, elle y reste attachée » … Telles sont les pointes de Sénèque, lorsqu'il parle de Dieu, de la vertu et de l'homme vertueux.>[589]

L'obscurité, les orages et l'infini contrastent avec les « rayons de soleil ». Les « chaos rocheux », d'où naissent les passions terribles, ne sont pas les seuls éléments naturels à pouvoir témoigner du sublime. Tout au long de « La Promenade Vernet », la lumière alterne avec l'obscurité. Les cascades et torrents, le « tourbillon de poussière », les ombres, alternent avec des « eaux tranquilles et calmes » et la « première fraîcheur de l'air […] [le] premier chant des oiseaux […] [le] premier parfum des fleurs, des plantes et des arbres »[590]. Diderot témoigne du cycle de la nature. Le retour au calme prend le relais de l'ébranlement que provoquent les orages et la tempête. La marche du temps et le caractère d'une nature en mouvement témoignent d'une lumière qui peut apparaître derrière l'obscurité, d'un accord sublime derrière les effets dissonants. Diderot reprend le *topos* du *fiat lux* dans cet autre passage de « La Promenade Vernet » : « c'est [que l'artiste] dit que la lumière se fasse et la lumière est faite ; que la nuit

[588] « lorsque Kant veut décrire un paysage « sublime », c'est encore de Sénèque, de la *Lettre 41* et de ses chaos rocheux qu'il s'inspire… » : Alain Michel, « Rhétorique et poétique : la théorie du sublime de Platon aux Modernes », *Revue des études latines*, Vol. 54, 1976, p. 306.
[589] Diderot, *Essai sur les règnes de Claude et de Néron*, *op. cit.*, p. 250-251.
[590] Diderot, *Salon de 1767*, *op. cit*, p. 193-194.

succède au jour, et le jour aux ténèbres ; et il fait nuit, et il fait jour »[591], *topos* qui fonde, pour Baldine Saint-Girons, le principe même de la philosophie du sublime[592].

Si dans l'article « Le sublime et l'idée d'énergie : De la théologie au matérialisme »[593], Michel Delon relève une nouvelle fois la référence à Burke dans le passage de « La Promenade Vernet » pour justifier l'idée selon laquelle le sublime devient une énergie créatrice qui permet de penser le dépassement de la condition humaine, et que cette représentation de la terreur par l'artiste permet d'éviter l'immoralisme par la mise en scène de la violence, il s'agit, pour nous, d'observer comment, dans « La Promenade Vernet », le narrateur diderotien explique à l'abbé qui l'accompagne et le guide dans son parcours que le désordre du monde cache un véritable ordre :

> J'en étais là lorsqu'un vent d'ouest balayant la campagne nous enveloppa d'un épais tourbillon de poussière. L'abbé en demeura quelque temps aveuglé. Tandis qu'il se frottait les paupières, j'ajoutais, ce tourbillon qui ne vous semble qu'un chaos de molécules dispersées au hasard ; eh bien, cher abbé, ce tourbillon est tout aussi parfaitement ordonné que le monde.[594]

L'effet sublime est provoqué par un naufrage, un orage ou un « tourbillon de poussière ». Ces désordres ne témoignent pas d'une colère divine qui viendrait punir les hommes de leurs péchés et de leurs actes immoraux : « La nature est bonne et belle quand elle nous favorise. Elle est laide et méchante, quand elle nous afflige »[595]. C'est ainsi que le passage du désordre du monde à l'ordre du monde soutient la philosophie matérialiste de Diderot qui s'oppose à un certain manichéisme qui serait davantage l'attribut de l'abbé dans le texte. La présence de la nature et du sublime naturel permet de soulever l'idée selon laquelle derrière les images sombres provenant de Burke, ainsi que l'effet des passions tragiques, apparaît un autre sublime, lumineux, source de vertu et d'ordre moral, propre au Philosophe matérialiste. Diderot réinterprète le sublime sous le prisme de sa philosophie matérialiste qui vient faire écho, sous certains aspects, aux conceptions philosophiques de Sénèque. Derrière la dissonance, le désordre, l'expression de passions tragiques ou l'obscurité, se trouve un retour à la vertu et à la lumière. En s'appuyant sur la *Lettre 41* de Sénèque et l'existence des images délicates qui participent tout autant du sublime que celles des orages, il peut penser le caractère vertueux du sublime. C'est ainsi qu'à la fin de la citation de l'*Essai sur les règnes de Claude et de Néron* citée plus haut, il laisse entendre l'importante référence aux domaines moraux et religieux :

[591] Diderot, *Salon de 1767*, *op. cit*, p. 226.
[592] Baldine Saint-Girons, *Fiat lux : une philosophie du sublime*, *op. cit*.
[593] Michel Delon, « Le sublime et l'idée d'énergie : de la théologie au matérialisme », *art. cit.*, p. 62-70.
[594] Diderot, *Salon de 1767*, *op. cit*., p. 180-181.
[595] *ibid*., p. 187.

« Telles sont les pointes de Sénèque, lorsqu'il parle de Dieu, de la vertu et de l'homme vertueux ». La tension du sublime vers une unité divine ainsi que la dynamique d'élévation sont présentes dans ce texte, et s'associent au thème de la mission morale du philosophe que Diderot réinterprète à la lumière de sa philosophie matérialiste. Le sublime chez Diderot part de l'expression d'un sublime obscur des passions tragiques pour aller vers un sublime lumineux, reflet de l'*un* et de l'harmonie qu'il ne s'agit plus de contempler mais qui lui permettent d'envisager les principes d'un sublime moral, celui du Philosophe. Grâce à Sénèque, Diderot, tout en conservant les fondements de sa philosophie matérialiste, peut penser la dissonance intrinsèque des choses, du monde et des passions qui n'exclut en rien l'accord moral avec lequel il s'agit de renouer.

De plus, dans la critique d'art, Diderot témoigne du mouvement d'une dialectique. Le mouvement et la progression d'une pensée constituent un enjeu majeur de son écriture. En effet, pour Jacques Chouillet : « [dans « La Promenade Vernet »], [l]es dernières réflexions nous amènent à nous demander quelle est la place de ce que Diderot appelle « la raison philosophique » sur la route périlleuse qui mène du beau au sublime »[596]. Diderot ne s'attache pas seulement à conserver sa posture de critique d'art, à développer des considérations sur les techniques artistique et stylistique, à mettre en lumières les outils techniques qui concourent à créer un effet sublime. L'étude de l'effet sublime permet également de le consacrer en un spectateur-philosophe, spectateur parce qu'il se trouve devant les tableaux, au Louvre, et philosophe parce qu'il développe naturellement une pensée dialectique. C'est dans cette perspective qu'il faut approfondir les observations qu'il fait sur les ruines et sur l'art de l'esquisse à la fin du *Salon de 1765* et les interpréter comme des images mimétiques reflétant la forme, transposée en peinture, du style coupé[597], car si, pour Alain Michel, « lorsque Kant veut décrire un paysage « sublime », c'est encore de Sénèque, de la *Lettre 41* et de ses chaos rocheux qu'il s'inspire… »[598], plusieurs années avant Kant, Diderot a déjà bien pressenti ces analogies entre la notion de sublime, les « chaos rocheux », et les textes de Sénèque. Pour Caroline Jacot Grapa, les « chaos rocheux », ce sont les ruines[599], ruines que Diderot étudie

[596] Jacques Chouillet, « Commentaire : "La Promenade Vernet" », *art. cit.*, p. 155.
[597] Diderot témoigne, à la fin du *Salon de 1765*, des thèmes de l'esquisse et des ruines qui permettent de penser les principes de suggestion tragique déjà étudiés dans les *Entretiens sur Le Fils naturel* : « Les esquisses ont communément un feu que le tableau n'a pas […] Il en est à peu près de même de l'esquisse et du tableau : je vois dans le tableau une chose prononcée ; combien dans l'esquisse y supposai-je de choses qui sont à peine annoncées, […] Je ne sais quel effet cette courte et simple description d'une esquisse de tableau fera sur les autres ; pour moi, j'avoue que je ne l'ai point faite sans émotion. Cela est beau, très beau, sublime, tout, tout » : Diderot, *Salon de 1765*, *op. cit.*, p. 193-199.
[598] Alain Michel, « Rhétorique et poétique : la théorie du sublime de Platon aux Modernes », *art. cit.*, p. 306.
[599] Pour Caroline Jacot Grapa, dans une conférence qu'elle a donnée à l'Université de Lille 3, en mars 2022, la « poétique des ruines » est indissociable de la description des tableaux d'Hubert Robert : Caroline Jacot Grapa,

d'après la description du tableau d'Hubert Robert dans sa critique d'art, et qui met toujours, et inévitablement, au centre des enjeux la question de l'effet sur le spectateur, l'« étonnement » de ce dernier :

> Ô les belles, les sublimes ruines ! quelle fermeté, et en même temps quelle légèreté, sûreté, facilité de pinceau ! quel effet ! quelle grandeur ! quelle noblesse ! […] Avec quel étonnement, quelle surprise je regarde cette voûte brisée, les masses surimposées à cette voûte ! les peuples qui ont élevé ce moment, où sont-ils ? que sont-ils devenus ! dans quelle énorme profondeur obscure et muette, mon œil va-t-il s'égarer ? à quelle prodigieuse distance est renvoyée la portion du ciel que j'aperçois à travers cette ouverture ! l'étonnante dégradation de lumière ! comme elle s'affaiblit en descendant du haut de cette voûte, sur la longueur de ces colonnes ! comme les ténèbres sont pressées par le jour de l'entrée et le jour du fond. On ne se lasse point de regarder. Le temps s'arrête pour celui qui admire. Que j'ai peu vécu ! que ma jeunesse a peu duré !
>
> […] Vers le milieu de sa profondeur, la voûte s'est brisée, et montre au-dessus de sa fracture les débris d'un édifice surimposé. Cette longue et vaste fabrique reçoit encore la lumière, par son ouverture du fond. On voit à gauche en dehors une fontaine […] dans les entrecolonnes, une foule de petites figures, de petits groupes, de petites scènes très variées ; on puise de l'eau, on se repose, on se promène, on converse. Voilà bien du mouvement et du bruit […] [Monsieur Robert,] étudiez Vernet. […] Ne sentez-vous pas qu'il y a trop de figures ici, qu'il en faut effacer les trois quarts. Il n'en faut réserver que celles qui ajouteront à la solitude et au silence. Un seul homme qui aurait erré dans ces ténèbres, les bras croisés sur la poitrine et la tête penchée m'aurait affecté davantage. L'obscurité seule, la majesté de l'édifice, la grandeur de la fabrique, l'étendue, la tranquillité, le retentissement sourd de l'espace m'aurait fait frémir. Je n'aurais jamais pu me défendre d'aller rêver sous cette voûte, de m'asseoir entre ces colonnes, d'entrer dans votre tableau. […] vous ne savez pas encore pourquoi les ruines font tant de plaisir […] ; et je vais vous dire ce qui m'en viendra sur le champ.
>
> Les idées que les ruines réveillent en moi sont grandes. Tout s'anéantit, tout périt, tout passe. Il n'y a que le monde qui reste. Il n'y a que le temps qui dure […] Un torrent entraîne les nations les unes sur les autres, au fond d'un abîme commun ; moi, moi seul, je prétends m'arrêter sur le bord et fendre le flot qui coule à mes côtés ![600]

On peut observer comment, dans ce texte, Diderot se peint lui-même en spectateur-philosophe. Consacrant à la fois sa posture de spectateur de l'effet sublime et sa posture de philosophe, il arbore les deux angles de vue. Tout d'abord, dans le premier paragraphe, ses réflexions liminaires illustrent sa posture de spectateur. Lorsqu'il découvre le tableau d'Hubert Robert et qu'il y pose son regard, il livre des réflexions de manière spontanée et immédiate, ce qui a pour but de traduire son saisissement. Tel est le premier signe de l'effet d'une œuvre d'art. Diderot se consacre en spectateur des ruines. Il s'émerveille et témoigne bien, par le choix de ses mots, d'un effet sublime : « quel effet ! quelle grandeur ! quelle noblesse ». C'est bien l' « étonnement », la « surprise », qui définissent cet état premier devant le spectacle qui apparaît sous ses yeux. Le caractère oral et les exclamations soulignent la spontanéité de ses paroles, soutenus par la dimension visuelle qui entre en jeu grâce au substantif « mon œil ».

---

« « Il faut ruiner un palais pour le rendre intéressant », Diderot, *Salon de 1767* », dans le cadre du séminaire « Ruines ! Entre mémoire et oubli. Esthétique de la ruine et paysage », organisé par Nathalie Delbard et Sandrine Huber, à l'Université de Lille 3, le 11 mars 2022.

[600] Diderot, *Salon de 1767*, *op. cit*., p. 336-339.

Son œil se plonge dans le tableau qui n'apparaît plus vraiment comme un produit de l'art, mais comme un spectacle de la nature. Son œil est tout entier à « [l'] énorme profondeur obscure et muette » qui se trouve face à lui. En spectateur, Diderot médite sur son passé : « que j'ai peu vécu ! que ma jeunesse a peu duré ! » et il est bien question, ici, de l'idée de solitude que Caroline Jacot Grapa rattache à l'expérience de Jean-Jacques Rousseau, d'une « perception intime et solitaire du temps »[601]. Le temps, l'éphémère, la méditation sont des aspects centraux de l'expérience de Diderot, qui, en spectateur, est frappé par l'effet des ruines. Suspendu aux mouvements et aux jeux de lumière, il développe des réflexions d'ordre universel, que l'emploi d'aphorismes vient consacrer : « On ne se lasse point de regarder. Le temps s'arrête pour celui qui admire […] Tout s'anéantit, tout périt, tout passe ». Dans le deuxième paragraphe, il fait référence aux tableaux de Vernet afin de témoigner des causes de l'effet sublime, qui devient indissociable d'un certain dénuement. La multitude de « figures » produit l'effet contraire au sublime. Il faut pouvoir focaliser l'attention du spectateur sur un seul élément, et, de ce fait, éviter la dispersion, l'excès, le « mouvement et [le] bruit ». Ce n'est pas tant la présence humaine qu'il souhaite écarter, que l'éparpillement des éléments et la vitesse : « Un seul homme qui aurait erré dans ces ténèbres, les bras croisés sur la poitrine et la tête penchée m'aurait affecté davantage ». Cette phrase n'est pas sans faire écho à la figure de l'homme vertueux de la lettre 41 de Sénèque que nous avons citée plus haut : « un homme tranquille dans le péril, serein dans l'adversité, intrépide au sein des orages »[602]. Or, après la première phase d'observation, Diderot renoue avec l'aspect descriptif de l'écriture. Il décrit peu à peu le décor qui se construit sous ses yeux, et qui, immédiatement, s'effondre : « Vers le milieu de sa profondeur, la voûte s'est brisée, et montre au-dessus de sa fracture les débris ». Cette isotopie des ruines, des éléments « bris[és] », cassés, démolis permettent de produire tout autant des images que des idées. De même que, stylistiquement, le style coupé de Sénèque témoigne de cet espace laissé à l'imagination et à la contemplation de chaque spectateur, la description des ruines, grâce auxquelles le public prend conscience de ce qu'il reste du travail des générations passées, témoigne, de ce fait, de ce permanent va-et-vient entre construction et déconstruction, à l'instar du mouvement d'une pensée dialectique.

C'est pourquoi, au-delà de ce spectacle, il importe de comprendre comment le mouvement d'une pensée dialectique se met en place dans la pensée de Diderot. L'obscurité

[601] Caroline Jacot Grapa, « « Il faut ruiner un palais pour le rendre intéressant », Diderot, *Salon de 1767* », dans le cadre du séminaire « Ruines ! Entre mémoire et oubli. Esthétique de la ruine et paysage », organisé par Nathalie Delbard et Sandrine Huber, à l'Université de Lille 3, le 11 mars 2022.
[602] Diderot, *Essai sur les règnes de Claude et de Néron*, *op. cit.*, p. 250.

devient le symbole de l'ignorance. La clarté, celui de la connaissance. On retrouve ici l'idée de Burke selon laquelle le sublime, par le biais de la terreur, agit sur le public en faisant miroiter des éléments qui dépassent l'entendement humain. Ce que l'on ne peut pas connaître et qui nous dépasse se révèle d'autant plus *terrifiant*. De la même manière que le dépassement des passions permet de retrouver l'harmonie, selon le modèle proposé par Sénèque, il s'agit ici d'appréhender le dépassement des idées « obscur[es] » pour tendre vers la clarté de la connaissance. Ces thèmes de clair et d'obscur, ces jeux d'ombre et de lumière, illustrent l'idée de dépassement de la conception burkienne du sublime. Il s'agit d'accepter le surgissement de certaines parts obscures qui témoignent de nouvelles zones d'ignorance, même si elles adviennent après avoir atteint une vérité : « les ténèbres sont pressées par le jour de l'entrée ». C'est tout le mouvement du processus dialectique. Le sublime constitue cette possible élévation vers la vérité, qui n'est rendue possible que par la traversée de l'ombre et des zones d'ignorance. Les jeux d'optique et de lumières dans le domaine de l'art deviennent le support pour penser le passage de l'obscur à la clarté au cœur de la pensée stoïcienne. L'accès à la conscience, la révélation d'une idée et la progression d'une pensée doivent nécessairement provenir de premières interrogations, d'éléments obscurs à traverser, dans une tension sans fin vers la connaissance. L'étude de l'effet sublime se fait donc bien autour de la posture du philosophe ici, et du processus dialectique. Il n'est plus question d'un effet sublime qui, compris uniquement dans le domaine rhétorique, consiste à persuader. Il ne s'agit plus de ravir l'esprit du public mais de conduire l'esprit, de traverser les strates de la conscience. Au-delà du fait que le philosophe soit défini comme un homme vertueux et sage, il se définit ici par son aptitude à guider les hommes. Comme le dit Caroline Jacot Grapa, dans l'article « La vie en clair-obscur. Zones d'ombre au siècle des Lumières », l'important n'est pas l'obscurité mais bien les mouvements entre l'ombre et la lumière, les différentes tonalités : « L'intelligence des lumières n'est donc pas ici un art de l'*obscur*, c'est un art de la nuance, de la gradation, de l'agencement de perceptions complexes, qui puise dans la palette des demi-teintes »[603]. Diderot replace l'étude de l'effet sublime dans le cadre d'une pensée philosophique, que ce soit par rapport à la posture du philosophe que par rapport à la technique qu'il met en œuvre. Il renoue avec la conception du sublime telle qu'elle est présente chez Sénèque, en s'appuyant sur sa méthode. Dans cette obscurité et les difficultés que Diderot souligne, il existe toujours une « ouverture », un espace qui peut être dépassé. La « portion du ciel » devient un espace vers lequel il faut tendre. Enfin, dans les dernières lignes, Diderot adjoint à ses propres pensées, des réflexions

[603] Caroline Jacot Grapa, « La vie en clair-obscur. Zones d'ombre au siècle des Lumières », *Rue Descartes*, Paris, n°65, 2009, p. 58.

sur l'émergence et la fin naturelle des civilisations, réflexions qui surviennent au moment de sa contemplation. L'œuvre de Volney[604] devient une référence importante, puisque c'est ce dont il est question dans l'extrait cité plus haut lorsque Diderot dit : « les peuples qui ont élevé ce monument, où sont-ils ? que sont-ils devenus ! ». À ce titre, Michel Delon dans l'article « Profondeur de la ruine » associe cette notion de ruines à l'extinction des populations, au texte de Volney. Il s'agit bien de l'extinction des peuples à la fin de l'extrait, qui se reflète dans l'image du coucher de soleil, de cette lumière qui « s'affaiblit en descendant du haut de cette voûte ». L'emploi de la tournure gérondive « en descendant » permet de redonner du mouvement au texte, et de suggérer l'idée du temps qui s'écoule.

La technique méditative, et la démarche contemplative figurent dès lors une méthode philosophique.

### 1.2.3. De Seneque a Diderot : Renouer avec l'unite derriere la dissonance

Dans « La Promenade Vernet », Diderot relate un dialogue avec l'abbé qui l'accompagne et le guide :

> Cher abbé, il y a longtemps que nous conversons […] Croyez-vous avoir entendu autre chose que des mots … « Assurément »… Eh bien, vous vous trompez ; vous n'avez entendu que des mots, et rien que des mots. Il n'y a dans un discours que des expressions abstraites qui désignent des idées, des vues plus ou moins générales de l'esprit, et des expressions représentatives qui désignent des êtres physiques. Quoi, tandis que je parlais, vous vous occupiez de l'énumération des idées comprises sous les mots abstraits ; votre imagination travaillait à se peindre la suite des images enchaînées de mon discours ; vous n'y pensez pas, cher abbé ; j'aurais été à la fin de mon oraison, que vous en seriez encore au premier mot ; à la fin de ma description, que vous n'eussiez pas esquissé la première figure de mon tableau … « Ma foi, vous pourriez bien avoir raison » … Si je l'ai ? j'en appelle à votre expérience. Écoutez-moi.
>
> L'Enfer s'émeut au bruit de Neptune en furie.
> Pluton sort de son trône, il pâlit, il s'écrie.
> Il a peur que le dieu, dans cet affreux séjour
> D'un coup de son trident ne fasse entrer le jour ;
> Et par le centre ouvert de la terre ébranlée

[604] « La ruine offre un lieu de la réflexion sur ce qui demeure du passé et ce qui donne sens à la marche des hommes. Se met en place dans les *Salons* de Diderot le dispositif des *Ruines*, que Volney publie en 1791 : le voyageur devant le champ de colonnes brisées de Palmyre dialogue avec le Génie des tombeaux, il se fait historien. Telle est la position de Diderot qui interpelle le voyageur incapable de s'arrêter : où sera ta sépulture ? […] L'individu se doit à la véracité et à l'authenticité lorsqu'il se trouve devant la disproportion sublime d'une vie restreinte à une pierre funéraire ou d'une civilisation entière réduite à quelques pans de mur, à quelques tessons déterrés par hasard » : Michel Delon, « Profondeur de la ruine », dans Stéphane Lojkine, Adrien Paschoud et Barbara Selmeci Castioni (dir.), *Diderot et le temps*, *op. cit*., p. 270.

> Ne fasse voir du Styx la rive désolée,
> Ne découvre aux vivants cet empire odieux,
> Abhorré des mortels, et craint même des dieux.
>
> Dites-moi ; vous avez vu, tandis que je récitais, les enfers, le Styx, Neptune avec son trident, Pluton s'élançant d'effroi, le centre de la terre entr'ouvert, les mortels, les dieux ? Il n'en est rien.
>
> — Voilà un mystère bien surprenant ; car enfin, sans me rappeler d'idées, sans me peindre d'images, j'ai pourtant éprouvé toute l'impression de ce terrible et sublime morceau.
>
> […] — Si je puis. Nous avons été enfants, il y a malheureusement longtemps, cher abbé. Dans l'enfance on nous prononçait des mots ; ces mots se fixaient dans notre mémoire, et le sens dans notre entendement, ou par une idée, ou par une image ; et cette idée ou image était accompagnée d'aversion, de haine, de plaisir, de terreur, de désir, d'indignation, de mépris ; pendant un assez grand nombre d'années, à chaque mot prononcé, l'idée ou l'image nous revenait avec la sensation qui lui était propre ; mais à la longue nous en avons usé avec les mots, comme avec les pièces de monnaie : nous ne regardons plus à l'empreinte, à la légende, au cordon, pour en connaître la valeur ; nous les donnons et nous les recevons à la forme et au poids : ainsi des mots, vous dis-je. Nous avons laissé là de côté l'idée ou l'image, pour nous en tenir au son et à la sensation. Un discours prononcé n'est plus qu'une longue suite de sons et de sensations primitivement excitées. […] Et que fait le philosophe qui pèse, s'arrête, analyse, décompose ? il revient par le soupçon, le doute, à l'état de l'enfance.[605]

Au cœur de ce passage, se trouve une citation du chapitre « De la sublimité dans les pensées » du *Traité du Sublime* du Pseudo-Longin traduit par Boileau[606]. Il interroge l'abbé, d'ailleurs qualifié de *cicerone*[607], sur la distinction entre les mots et les choses : « Croyez-vous avoir entendu autre chose que des mots ? ». Pour répondre à cette question, il lui propose une expérience. Il lui récite, ou peut-être lui déclame-t-il, un extrait du *Traité du sublime* qui reprend un passage homérique[608], ce qui le pousse à examiner par la suite les origines de l'effet sublime sur le spectateur. L'abbé dit avoir ressenti « toute l'impression de ce terrible et sublime morceau », « sans [même] [s]e rappeler d'idées, sans [s]e peindre d'images », ce qui permet à Diderot d'aboutir à une nouvelle conception de l'effet sublime. L'effet ne serait dépendant que de la part formelle du discours : « Vous n'avez entendu que des mots et rien que des mots ». Cette part formelle, cette seule éloquence, viserait à éluder la part rationnelle contenue dans le discours, à détourner l'attention du public du sens véhiculé par les mots, à faire disparaître toute l'importance des idées que renferme le discours. Cette nouvelle conception résulte d'une véritable quête intérieure de la part de Diderot. Il se livre à une réflexion que l'on pourrait qualifier de *méditative* et reprend ainsi la méthode de Sénèque. En effet, pour Marc Fumaroli, la rhétorique du sublime de Sénèque se distingue de celle de Cicéron en ce qu'elle implique une nécessaire démarche d'introspection du sujet :

---

[605] Diderot, *Salon de 1767*, *op. cit*., p. 217-218.
[606] Pseudo-Longin, *Traité du Sublime*, *op. cit.*, p. 85.
[607] Le terme de *cicerone* est employé dans le texte car il désigne les guides touristiques qui s'étendent longuement sur un sujet, s'expriment avec de longues phrases, ce qui fait écho aux longues périodes cicéroniennes et à l'*ornatus* du discours cicéronien.
[608] Homère, *Iliade*, *op. cit.*, p. 443.

> À l'idée de l'Orateur, troublé par l'attraction des foules, a fait place l'Idée du Sage, qui appelle quelques rares exilés à retrouver son secret au plus sacré de la Nature et de leur âme. A l'Idée solaire de Beauté, dont la période cicéronienne imitait dans ses justes méandres l'harmonie cosmique, fait place un sublime moins immédiatement perceptible, diffracté par les arêtes d'un style coupé, et parsemé de « pointes » (*sententiae*, *acumina*). C'est que le sublime, chez Sénèque, n'est pas un *genus dicendi* au même titre que le *genus grande* cicéronien, il est une figure d'*allusion* éparse dans tout le discours […] C'est pourtant à la « pauvreté » du *genus humile*, mais comme vibrant sous les doigts d'un instrumentiste virtuose et inspiré tout ensemble, que Sénèque confie la tâche de faire entendre ce sublime de l'allusion. Car l'état mystique qu'il pressent et veut faire pressentir n'a plus besoin de discours. Dans le silence, accordé au divin, la grande âme du Sage *vit* le sublime.[609]

Il existe bien dans l'étude du sublime chez Diderot, d'un côté tout ce qui se rapporte à l'esthétique des tableaux, aux peintures et formes, à l'ornement du discours, et de l'autre tout ce qui se rapporte à la philosophie, aux idées. Le sujet sur lequel porte le dialogue qui s'établit entre la voix prise en charge par la figure de l'abbé et celle prise en charge par le Philosophe s'articule autour de la distinction entre les mots et les idées, que l'on retrouve dans le texte à travers une véritable dualité dans la manière d'écrire de Diderot. Il construit des parallélismes illustrant la dislocation entre les *idées* et les *images*. D'un côté se trouvent les « expressions abstraites qui désignent des idées », de l'autre, les « expressions représentatives ». Il n'en reste pas moins que cette dissonance se résout d'elle-même puisque, comme vu précédemment, l'importance des mots se substitue à celle des idées, les éclipse entièrement dans la mise en œuvre de l'effet sublime. Cette distinction entre les mots et les choses illustre la tension plus générale entre éloquence et philosophie puisque, d'un côté se trouve le philosophe moral, de l'autre, l'*enthousiaste*, ou le poète tragique, comme il en témoigne, peu avant l'extrait ci-dessus :

> Plus de verve chez les peuples barbares que chez les peuples policés […] Partout décadence de la verve et de la poésie, à mesure que l'esprit philosophique a fait des progrès […] Platon chasse les poètes de sa cité. L'esprit philosophique veut des comparaisons plus resserrées, plus strictes, plus rigoureuses […] L'esprit philosophique amène le style sentencieux et sec. Les expressions abstraites qui renferment un grand nombre de phénomènes se multiplient et prennent la place des expressions figurées. Les maximes de Seneque et de Tacite succédèrent partout aux descriptions animées, aux tableaux de Tite Live et de Cicéron […] Le philosophe raisonne. L'enthousiaste sent. Le philosophe est sobre. L'enthousiaste est ivre.[610]

Dans « La Promenade Vernet », et plus particulièrement dans l'extrait qui met en jeu le dialogue entre la figure du philosophe et celle de l'abbé, Diderot est-il philosophe ou poète tragique ? Il est tout d'abord persuasif puisqu'il utilise la rhétorique en tant que philosophe pour persuader l'abbé de la validité de sa thèse. Dans le cadre de ce dialogue, à travers des formules oratoires,

[609] Marc Fumaroli, *L'âge de l'éloquence*, *op. cit.*, p. 61.
[610] Diderot, *Salon de 1767*, *op. cit*., p. 214-215.

la dimension rhétorique est quelque peu présente par la volonté que Diderot a de vouloir convaincre l'abbé : « Eh bien, vous vous trompez », « Quoi, tandis que je parlais… », « vous n'y pensez pas, chez abbé », « Si je l'ai ? ». À la fin de l'extrait, Diderot affirme : « Et que fait le philosophe qui pèse, s'arrête, analyse, décompose ? ». Il se présente en tant que philosophe puisque, pour reprendre sa propre définition du style de philosophe : « L'esprit philosophie amène le style sentencieux et sec » et « le philosophe […] pèse, s'arrête, analyse, décompose, [et] revient par le soupçon, le doute, à l'état de l'enfance », il adopte dans le deuxième paragraphe un style sentencieux et sec, démonstratif. Au-delà de l'emploi de connecteurs logiques qui structurent sa démonstration : « Mais », « car enfin », il utilise des structures impersonnelles qui témoignent bien de maximes, de pensées irréfutables : « Il n'y a dans un discours que des expressions ». Le verbe *décomposer* participe de cette dissonance et de cette dislocation qui résonnent et aboutissent cependant toujours à une unité, celle d'un parcours intérieur. Derrière cette autonomie entre les mots et les idées, sa double posture de poète tragique éloquent et de philosophe *sentencieux*, il souhaite prouver à son interlocuteur qu'il n'existe, en ce qui concerne l'effet sublime, que la part formelle qui entre en jeu puisque, pour lui, les sensations éprouvées proviennent de l'expérience passée de celui qui écoute, et non de celui qui parle. Élise Pavy rappelle bien qu'« Au cœur du *Salon de 1767*, lors de « La promenade Vernet », le philosophe prouve que la conversation est un tissu étranger de signes inaptes à permettre un véritable échange »[611]. C'est ainsi que le sublime propose une nouvelle réponse à la tension problématique qui s'instaure entre les domaines de l'éloquence et de la philosophie.

La double posture de Sénèque qui est tout autant poète tragique que philosophe offre un véritable support pour étudier la conception du sublime chez Diderot dans cette deuxième partie de son œuvre puisqu'elle se distingue de celle de Cicéron et de son principe de convenance et qu'elle permet d'interroger la posture d'écrivain-philosophe de Diderot lui-même pour la résoudre. La posture de Sénèque lui permet d'abolir la distinction entre les mots et les choses ainsi que la tension entre éloquence et philosophie et surtout de la dépasser pour un retour à l'unité, car, si Marc Fumaroli parle d'un « état mystique » pour désigner la technique de Sénèque, Diderot, par le biais de ses convictions matérialistes, s'applique davantage à considérer l'expérience du rêve. Le dialogue entre l'abbé et le narrateur diderotien, se présentant au tout premier abord comme la confrontation de deux voix bien distinctes, n'est en

[611] Élise Pavy, *L'Image et la langue*, *op. cit.*, p. 88.

fait qu'illusion car, d'un point de vue macrostructural, il faut se souvenir que Diderot est en pleine rêverie. Il se trouve au Louvre, seul, face aux peintures et se projette dans le cadre des tableaux de Joseph Vernet. « La Promenade Vernet » n'est que rêverie de la part de Diderot. Il converse intérieurement avec lui-même et se construit personnellement ce dialogue en imaginant le discours que pourrait lui tenir le *cicerone*. Bien que quelques années plus tard, dans le deuxième tome de l'*Essai sur les règnes de Claude et de Néron*, il se trouve réticent à appliquer cette méthode stoïcienne : « Il y a dans le stoïcisme un esprit monacal qui me déplaît ; c'est cependant une philosophie à porter à la cour, près des Grands, dans l'exercice des fonctions publiques, ou c'est une voix perdue qui crie dans le désert »[612], dans la « Promenade Vernet », la pause méditative, aux accents rousseauistes, lui permet d'élaborer la forme d'écriture du rêve, comme dans le *Rêve de d'Alembert*, comme quête d'une vérité intérieure. La frontière entre le rêve et l'état éveillé parcourt tout l'extrait de « La Promenade Vernet ». Par exemple, durant cette pause méditative, il se décrit lui-même comme étant plongé dans un état de rêverie : « je rentre en moi-même, et je rêve ». Cette quête intérieure relève d'une même méthode philosophique que celle qu'utilise Sénèque, et presque du domaine psychanalytique. On l'a vu, Dominique Peyrache-Leborgne, dans son article « Sublime, sublimation et narcissisme chez Diderot », étudie le passage sous un angle psychanalytique[613]. Le discours que propose Diderot oppose deux voix, à la manière d'un conflit intérieur, et qui peut, à un niveau plus profond, trouver un accord. Ce débat est véritablement dissonant puisqu'au sein même de la réflexion de Diderot, se partagent deux convictions contraires, entre les deux parties d'un *même Diderot*. Il illustre une forme de conflit intérieur entre une partie de lui qui serait incarnée par l'abbé, le *cicerone*, et l'autre partie qui serait incarnée par le Philosophe, à laquelle évidemment Diderot s'identifie le plus. Malgré le débat sur la dissonance entre les mots et les choses dans cet extrait de « La Promenade Vernet », il développe son point de vue personnel sur l'effet sublime. Il résout une nouvelle dissonance. Au-delà de la dissonance, se trouve encore l'harmonie : celle d'un point de vue personnel et subjectif. Au plus profond de sa réflexion, au cœur de ce faux dialogue, de l'apparente dissonance de sa conversation intérieure, de l'apparent conflit entre ses propres facultés faisant écho au conflit entre les facultés humaines, qui, pour Kant, est le principe du *sublime mathématique*[614], Diderot aboutit à une conclusion : « vous n'avez entendu que des mots, et rien que des mots ». En traversant la dissonance pour retrouver l'harmonie sublime, il s'essaie à la méthode sénéquienne qui consiste

[612] Diderot, *Essai sur les règnes de Claude et de Néron*, *op. cit.*, p. 251.
[613] Dominique Peyrache-Leborgne, « Sublime, sublimation et narcissisme chez Diderot », *art. cit.*, p. 31-46.
[614] Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, *op. cit*., p. 191.

à se livrer à une forme d'introspection pour pouvoir préciser sa propre conception du sublime qu'il étudie une nouvelle fois à l'aune de la distinction entre les mots et les choses. La dislocation entre la poésie tragique et la philosophie, l'éloquence et la philosophie, se résout grâce à la double posture de Sénèque, posture qui admet une harmonie au-delà de la dissonance, comme en témoigne Marc Fumaroli :

> Aussi Sénèque peut-il dédaigner les « mots » et se réclamer d'une « simplicité » en apparence démentie par un style tissé de savantes figures. Pour lui, comme pour Philon d'Alexandrie et le Ps. Longin, c'est le moins que puisse une grande âme que d'avoir une maîtrise parfaite, apprise ou innée, de la rhétorique scolaire : à une certaine altitude, l'âme retrouve les conditions de la parole originelle, pour laquelle penser, sentir et parler n'étaient qu'un seul et même acteur. Si le plus grand philosophe est aussi le meilleur orateur, c'est comme par surcroît.[615]

dont il sera plus largement question dans le deuxième tome de l'*Essai sur les règnes de Claude et de Néron.*

Diderot utilise tous les outils qu'il a à sa disposition dans le cadre de sa propre *Recherche philosophique* sur l'effet sublime, à savoir les méthodes philosophiques de son époque, et plus particulièrement celles qui sont associées aux philosophies sensualistes et empiristes. Il les applique à la méthode philosophique de Sénèque, méditative, pour développer une conception tout à fait personnelle et subjective de l'effet sublime. Il construit sa propre méthode philosophique en s'appuyant sur celle de ses prédécesseurs et de ses contemporains. Il propose une expérience : « J'en appelle à votre expérience. Écoutez-moi ». Cette expérience, qui s'applique à mettre à l'épreuve le sens humain de l'ouïe – il s'agit en effet ici de donner à entendre un morceau sublime par la récitation d'un passage extrait du texte longinien – est une expérience proprement sensualiste. La dimension sensualiste est présente dans l'extrait à travers l'isotopie des sens : « vous n'avez entendu », « vous avez vu ». Les pronoms personnels « on » et « nous » permettent au narrateur de développer des considérations qui replacent l'homme au centre de l'analyse esthétique. Ces considérations philosophiques et esthétiques replacent le sujet et l'expérience subjective au centre. Elles en excluent toute l'attention portée à l'objet. En employant des termes tels que *mémoire*, *entendement* mais aussi à travers la phrase suivante : « Nous avons laissé là de côté l'idée et l'image, pour nous en tenir au son et à la sensation. Un discours prononcé n'est plus qu'une longue suite de sons et de sensations primitivement excitées », Diderot témoigne bien du sensualisme. Il renoue avec la dimension esthétique et sensualiste du sublime comme l'entendent les théoriciens de son époque car, si la démarche empirique fait écho aux techniques mêmes des philosophies empiriste et sensualiste sur

[615] Marc Fumaroli, *L'âge de l'éloquence*, *op. cit.*, p. 61.

lesquelles Diderot s'est déjà appuyée une dizaine d'années plus tôt dans la *Lettre sur les sourds et muets* ou dans la *Lettre sur les aveugles*, la méthode de *Recherche philosophique* est aussi celle d'Edmund Burke. Diderot, comme Burke, tente de comprendre, dans cet extrait, les principes, les causes et les conséquences d'une expérience du sublime et de l'effet sublime. « l'image nous revenait avec sensation » : les conceptions sensualistes et la dimension esthétique lui permettent d'en revenir à une unité : celle d'une « subjectivité totale »[616] qui participe, nous l'avons vu, pour Annie Becq, d'une redéfinition du terme d'*esthétique* et de son application au XVIII[e] siècle.

La quête intérieure à laquelle Diderot se livre, seul, dans cet extrait vient illustrer l'idée selon laquelle on possède tous une expérience subjective que l'effet sublime réussit à faire naître en nous en faisant appel à notre mémoire passée et à notre habitude. L'expression des personnages qui ravit le jugement du public permet un retour au sujet de l'expérience esthétique et offre un point d'appui pour penser le sublime vertueux comme « sublime d'un tel »[617], qui sera au cœur de l'étude du sublime dans ses dernières œuvres. De la tragédie à la référence au texte du Pseudo-Longin, l'expression des passions tragiques provient avant tout de l'expérience de celui qui voit et de celui qui écoute. Ainsi, Diderot, au plus profond de sa rêverie, de sa méditation stoïcienne qui s'apparente presqu'à une forme de maïeutique socratique, mais *individuelle*, une maïeutique qui se créerait entre soi et soi-même, propose une conception personnelle du sublime, d'un philosophe *éclectique* : l'effet sublime ne se crée qu'à partir de la subjectivité et de l'expérience de chacun. L'effet ne proviendrait donc pas de l'objet extérieur et des caractéristiques qui lui sont inhérentes, mais de ce qu'il éveille chez le spectateur, grâce à la réactivation de phénomènes qui font écho à sa mémoire passée : « Dans l'enfance on nous prononçait des mots ». C'est ainsi qu'il renoue avec une forme de subjectivisme qui va de pair avec la pensée généralement admise d'une redéfinition du domaine esthétique au XVIII[e] siècle, et que Kant reprendra[618]. Jacques Chouillet, dans *La formation des idées esthétiques de Diderot*, soulève ce problème qui revient tout au long de l'histoire de l'esthétique et distingue, à la suite d'Ernst Cassirer[619], l'école objective de l'école subjective, pour en conclure que « l'esprit indépendant de Shaftesbury est le premier, à l'orée du siècle, qui ait tenté d'échapper au double

[616] Annie Becq, *Genèse de l'esthétique française moderne, op. cit*. p. 5.
[617] Diderot, *Réfutation d'Helvétius*, *op. cit*., p. 570.
[618] Annie Becq qui, nous l'avons vu, indique que la naissance de l'esthétique moderne est dans le passage d'une connaissance des qualités objectives du beau par la raison, à une subjectivité totale, cite Kant : « le jugement de goût est esthétique et non logique […] « son principe déterminant ne peut être que subjectif » » : Annie Becq, *Genèse de l'esthétique française moderne*, *op. cit*., p. 5.
[619] Ernst Cassirer, *La philosophie des Lumières*, [*Die Philosophie der Aufklärung (1932)*], trad. Pierre Quillet, Paris, Fayard, [1966] 1970.

paradoxe du sujet et de l'objet »[620]. Diderot, grâce à un véritable parcours intérieur à la manière de Sénèque qui n'est pas exempt de dissonance, étudie l'effet rhétorique du sublime par le biais de considérations esthétiques pour concevoir l'idée selon laquelle l'effet sublime n'est qu'expérience subjective. Ce n'est que la part formelle du discours, le style sublime qui permet de ravir l'esprit du lecteur et de s'adresser uniquement à la subjectivité de ce dernier, à une expérience personnelle qui exclut dès lors toute discussion critique puisqu'elle s'impose d'elle-même. Le risque de l'aliénation n'est jamais bien loin puisque le problème moral de l'effet sublime n'est toujours pas résolu. Si l'effet se crée dans ce qui s'apparente aujourd'hui à l'inconscient du spectateur, à sa mémoire passée, si l'effet en appelle à l'expérience subjective et personnelle de tout individu, malgré l'existence du *delight* burkien proprement moral, alors il est toujours autant compliqué de prévenir des abus des fanatiques religieux qui, pour Diderot, recourent à un sublime du mal, à un sublime immoral. Dans ce passage de « La Promenade Vernet », l'effet sublime n'est dépendant pour Diderot que du style sublime, c'est-à-dire de la seule maîtrise de l'éloquence, de l'excellente maîtrise des mots, d'une virtuosité stylistique qui peut être acquise par l'étude. Il peut entraîner des dérives si celui qui l'emploie est intrinsèquement immoral. L'effet d'une éloquence sublime réveille les sensations personnelles et subjectives du spectateur mises en mouvement par la seule part formelle du discours. L'idée n'est donc plus au centre de cette expérience du sublime. Elle en est détachée et absente. C'est tout le problème du fanatisme religieux qui peut parvenir à produire un effet par la forme du discours, ravir le public, l'aliéner, sans même qu'une idée sublime, philosophique et morale ne soit convoquée dans le discours, et, surtout, sans même que le spectateur en soit conscient. Il faut donc, pour Diderot, s'en référer à l'exercice de la faculté rationnelle, et plus particulièrement au *logos* du Philosophe en ce qu'il permet de discerner le bon sublime, du mauvais, le bon, du mauvais, fanatisme.

Pour François de Dainville qui retrace l'évolution de l'enseignement de la rhétorique au début du siècle des Lumières, Le Jay s'applique toujours à « défendre la rhétorique cicéronienne »[621]. À ce dernier, il oppose l'influence du père Porée, que Diderot a eu comme professeur, et qui revient aux principes de Sénèque, et plus encore à la pratique philosophique de Sénèque puisque le père Porée s'applique à « faire profondément sentir à ses écoliers les nuances du sentiments » :

[620] Jacques Chouillet, *La formation des idées esthétiques de Diderot*, *op. cit*., p. 31.
[621] François de Dainville, « L'évolution de l'enseignement de la rhétorique au XVII^e siècle », *Revue XVII^e siècle*, n° 80-81, 1968, p. 34.

> L'enseignement de la rhétorique latine ne s'harmonisait pas seulement avec le goût du jour comme étude de la forme. Il se dégageait à peu près complètement de l'érudition, dont il ne gardait qu'une teinture, pour s'étendre sur l'étude des passions. Nulle part, on ne le perçoit mieux que dans le cours latin du P. Sanadon […] Il offre soixante pages sur l'art de persuader l'auditeur […] Son collègue, le P. Porée est bref dans ses préceptes, mais le témoignage de Diderot, qui fut son élève, montre qu'il excellait davantage encore par des comparaisons habiles à faire profondément sentir à ses écoliers les nuances du sentiment.[622]

Ainsi, Dainville montre qu'« en dépit de leur apparente fidélité au latin, les Jésuites ont profondément modifié, au cours de vingt premières années du XVIII[e] siècle, leur tradition de la formation littéraire pour l'accorder au goût du jour »[623], ce qui n'empêche pourtant pas, pour lui, que :

> [L'avènement de la nouvelle rhétorique] a préparé le Voltaire des épigrammes […] Les écrivains et les orateurs parvenus à leur maturité entre 1730 et 1740 n'ont pas en vain reçu l'enseignement des PP. Porée, Le Jay, Sanadon et de la Sante, fréquenté Buffier et Tournemine. Les chries, les amplifications, les vers où ils se sont essayés à imiter Sénèque ou Lucain, ont marqué l'éloquence des prédicateurs du siècle, les Segaud, les Pérussault, les Neuville, celle de ses avocats en vue, le théâtre de Voltaire : affectation et recherche de l'esprit, style brillant, éblouissant de figures et d'élégance un peu compassée, phrase brisée, coupée, rapide, abus de l'analogie et de l'antithèse, souvent du tour énigmatique et sentencieux, bref une éloquence académique, intellectuelle et imaginative, mais dénuée de sensibilité profonde, dont la belle forme voile à peine l'indigence de la pensée […] On ne s'étonnera pas que Voltaire ne soit pas cicéronien, bien qu'élève des jésuites.[624]

Si François de Dainville souligne que la référence à Sénèque est essentiellement celle dont se servent les jésuites, nous verrons que Diderot reprend de nombreuses autres références et ne se limite pas à celles du philosophe stoïcien. De Cicéron en passant par Sénèque, il prend aussi en compte la référence à Platon.

### 1.3. – « L'ANTRE DE PLATON », OU LE RECOURS AU *LOGOS* DU PHILOSOPHE POUR PREVENIR DES EXCES DU FANATISME RELIGIEUX

Diderot en revient aux Anciens, après avoir fait quelques références classiques, pour étudier l'effet sublime dans le cadre dramaturgique, et pour le distinguer de l'effet sublime des fanatiques religieux. Oserons-nous dire, en reprenant les termes de François de Dainville, que si « en dépit de leur apparente fidélité au latin, les Jésuites ont profondément modifié, au cours de vingt premières années du XVIII[e] siècle, leur tradition de la formation littéraire pour

[622] François de Dainville, « L'évolution de l'enseignement de la rhétorique au XVII[e] siècle », *art. cit.*, p. 37.
[623] *ibid*., p. 38-39.
[624] *ibid.*, p. 41.

l'accorder au goût du jour »[625], Diderot lui-même se « sert » de la tradition tragique du dionysiaque pour « l'accorder au goût du jour », c'est-à-dire pour y substituer la place du philosophe ? Dans le passage « L'Antre de Platon » du *Salon de 1765*, les fêtes dionysiaques lui permettent de penser un certain fanatisme religieux, païen, et de revendiquer la posture du philosophe, du sage, qui possède une forme de connaissance. Il s'agira d'interroger son *logos*.

Il commence l'analyse qu'il fait des peintures de Fragonard dans le *Salon de 1765* par une prétérition. Il débute par ces mots : « Il m'est impossible, mon ami, de vous entretenir de ce tableau »[626] pour s'attacher ensuite à décrire le tableau de Fragonard : *Le grand prêtre Corésus se sacrifie pour sauver Callirhoé*[627], sous la forme d'un rêve. En véritable polygraphe, il joue avec les différentes formes d'écriture puisqu'il construit ce passage en faisant varier commentaire d'art, formes dramaturgiques, dialogue platonicien par le biais du discours direct entre Grimm et lui-même. Dans ce chapitre qu'il intitule « L'Antre de Platon »[628], tout en réinterprétant cette peinture à la lumière du mythe platonicien de la caverne, il propose un commentaire de tableau qui s'organise autour de l'épisode mythique de Corésus et Callirhoé. Ce mythe, qui a pour origine plusieurs textes antiques, a été représenté par Fragonard sur une toile. Destouches[629] l'a également mis en musique au XVIII[e] siècle et l'a transposé afin qu'il puisse répondre aux exigences de l'opéra. L'effet sublime d'un spectacle tragique se trouve une nouvelle fois au cœur de ce chapitre :

> Cependant il était accouru dans le temple beaucoup d'autres personnes. Les hommes, nés compatissants, cherchent dans les spectacles cruels l'exercice de cette qualité […] De quelque côté qu'on portât les yeux, on rencontrait l'effroi […] Il était impossible de refuser son âme à une impression si répétée. C'était comme dans les émeutes populaires où la passion du grand nombre nous saisit avant même que le motif en soit connu. Mais outre la crainte qu'au premier signe de croix tous ces beaux simulacres ne disparussent, il y a des juges d'un goût sévère qui ont cru sentir dans toute la composition je ne sais quoi de théâtral qui leur a déplu. Quoi qu'ils en disent, croyez que vous avez fait un beau rêve et Fragonard un beau tableau. Il a toute la magie, toute l'intelligence et toute la machine pittoresque. La partie idéale est sublime dans cet artiste à qui il ne manque qu'une couleur plus vraie et une perfection technique que le temps et l'expérience peuvent lui donner.[630]

Comme il le fait avec les théories de Burke et celles de Sénèque, Diderot ne reprend pas de manière fidèle la philosophie de Platon puisque, là où Platon s'insurge contre le règne des

[625] François de Dainville, « L'évolution de l'enseignement de la rhétorique au XVII[e] siècle », *art. cit.*, p. 38-39.
[626] Diderot, *Salon de 1765*, *op. cit*., p. 253.
[627] Fragonard, *Le grand prêtre Corésus se sacrifie pour sauver Callirhoé,* 1765.
[628] Diderot, *Salon de 1765*, *op. cit*., p. 253-264.
[629] André-Cardinal Destouches, *Callirhoé*, *tragedie en musique par Monsieur Destouches […] représentée pour la premiere fois […] le vingt-septiéme Decembre 1712*, mus. impr., in-4° obl., 1712-1743.
[630] Diderot, *Salon de 1765*, *op. cit*., p. 260-264.

images et de l'illusion, Diderot les accepte. Il prend en compte et légitime l'importance des images et interroge en parallèle leur dimension morale. Il reste en accord avec ce qu'il a dit dans les *Entretiens sur Le Fils naturel*, c'est-à-dire à sa volonté de respecter les préceptes des Anciens tout en s'attachant à les dépasser. Ce qu'il emprunte à la philosophie platonicienne, c'est l'idée selon laquelle, par le biais de l'exercice de leur jugement critique et de leur *logos*, de leur faculté rationnelle, ce sont principalement les philosophes qui sont en capacité de distinguer les bons effets des simulacres, de leurs mauvais effets. La part logique, la part rationnelle du Philosophe, permettant de discerner le bon fanatisme du mauvais fanatisme, évitent de « se laisser séduire par les plus spécieuses apparences », expression que l'on retrouve dans la correspondance de Diderot et de Grimm en Février 1775[631].

Alors que dans « La Promenade Vernet », Diderot étudie l'expression sublime des passions des personnages lors d'un naufrage, ce qui lui offre l'occasion de convoquer les références au texte de Burke à partir du *topos* lucrétien du *suave mari magno* et de renouer avec une consonance morale, dans « L'Antre de Platon », il reprend le mythe de Callirhoé et Corésus à partir du tableau qu'en a fait Fragonard. À la lumière de la mise en musique du mythe par Destouches, dont les représentations s'étendent des années 1712 à 1743, Diderot s'appuie sur la dimension dramaturgique que recèle ce mythe pour penser les risques du fanatisme religieux. Le tableau de Fragonard accorde déjà une part importante à la dimension théâtrale du mythe puisqu'il organise une mise en scène et y place les personnages au centre. La scène centrale se situe entre deux colonnes qui délimitent bien le cadre de la représentation. La dimension théâtrale est très présente dans le commentaire de tableau qu'en fait Diderot, ce qui incite naturellement Grimm à faire mention du tableau de Fragonard : « C'est que le temple que vous venez de décrire est exactement le lieu de la scène du tableau de Fragonard »[632]. Afin de poursuivre cette analogie, Diderot emploie des termes propres au spectacle : « Voilà le théâtre d'une des plus terribles et des plus touchantes représentations qui se soient exécutées sur la toile de la caverne pendant ma vision »[633], ou encore : « C'est le même temple, la même ordonnance, les mêmes personnages, la même action, les mêmes caractères, le même intérêt général, les mêmes qualités, les mêmes défauts »[634]. Tous ces termes employés font partie intégrante du

[631] Diderot et Grimm, *Correspondance littéraire, philosophique et critique de Grimm et de Diderot depuis 1753 jusqu'en 1790*, t. VIII, Paris, Furne, 1829, p. 472. URL :https://books.google.fr/books?id=RWgVAAAAQAAJ&pg=PA472&lpg=PA472&dq=%22Il+est+difficile+de+ne+pas+se+laisser+séduire+aux+plus+spécieuses+apparences%22+diderot&source=bl&ots=XQf4UN1sPN&sig=ACfU3U12SlffIt1Z2uQ_xbGlcXsgySLtDA&hl=fr&sa=X&ved=2ahUKEwi3hMSk2KD7AhVF8BoKHRvFBZ0Q6AF6BAgHEAM#v=onepage&q=spécieuses&f=false

[632] Diderot, *Salon de 1765*, *op. cit*., p. 258.

[633] *idem.*

[634] *ibid*., p. 262.

lexique de la dramaturgie. Comme dans la *Lettre sur les sourds et muets*, la dimension dramaturgique est associée à l'esthétique du *tableau* que Pierre Frantz a théorisée[635] puisque, dans l'extrait, Grimm déclare : « je dis que voilà deux assez beaux tableaux, à peu près du même genre »[636]. Le recours à la dimension sensualiste que Diderot étudiait en 1751 à travers l'examen des « gestes sublimes », dans le cadre dramaturgique, se trouve ici tout au long de « L'Antre de Platon » avec des formes verbales telles que : « j'entends », « je vois », et le consacre désormais en véritable spectateur. De plus, dans l'édition des *Salons* proposée par Michel Delon, ce dernier soulève la description d'un véritable espace scénique[637] dans ce passage diderotien :

> Le pavé en était couvert d'un tapis rouge bordé d'une large frange d'or ; ce riche tapis et sa frange retombaient au-dessous d'une longue marche qui régnait tout le long de la façade. À droite […] de chaque côté de la partie du temple […] À droite, au pied de la colonne […] De l'autre côté de la même colonne, c'était un grand candélabre.[638]

Une fois encore, Diderot soulève l'importance du registre tragique dans sa propre conception du sublime. Ici, c'est par le biais du mythe de Callirhoé et Corésus qui met au centre de l'histoire la figure dionysiaque que Diderot soulève la dimension tragique. Dans la mythologie grecque, l'histoire de ces deux amants voit son origine, entre autres, dans le texte de Pausanias. Alors que Callirrhoé refuse l'amour de Corésus, lequel exerce la fonction de prêtre de Dionysos, ce dernier frappe la ville entière d'une folie mortelle, d'où la mention explicite de l'*oracle funeste* dans l'extrait de Diderot. L'oracle estime qu'il faut sacrifier Callirhoé pour contrer le sort. Corésus souhaite la tuer de ses propres mains, mais il finit par retourner le poignard contre lui, jusqu'au coup de théâtre final : c'est Callirhoé qui se tue elle-même. De nombreux éléments dans le texte de Diderot permettent d'ancrer cet extrait dans le cadre du registre tragique. Par exemple, dans la phrase suivante : « je vois ses yeux, je vois sa bouche, je le vois s'élancer, j'entends ses cris, ils me réveillent, la toile se replie et la caverne disparaît »[639]. Du cri au poignard, l'expression des passions des personnages à travers leur cri témoigne d'un effet sublime pour Diderot, comme dans les *Entretiens sur Le Fils naturel*. Là où, dans la *Lettre sur les sourds et muets*, le trait de la flèche d'Épaminondas est l'arme du suicide[640], là où, dans la « Promenade Vernet », le glaive provoque la mort d'innocents pour assurer la survie de certains

[635] Pierre Frantz, *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, *op. cit*.
[636] Diderot, *Salon de 1765*, *op. cit*., p. 256.
[637] « Cet espace scénique est celui qu'introduit Servandoni au théâtre, en ne montrant au spectateur que la partie basse de l'architecture » : Diderot, *Salons*, éd. établie par Michel Delon, *op. cit*., p. 534n.
[638] Diderot, *Salon de 1765*, *op. cit*., p. 257.
[639] *ibid*., p. 261.
[640] Diderot, *Lettre sur les sourds et muets*, *op. cit*., p. 144.

autres, dans « L'Antre de Platon », c'est le « poignard » qui figure l'arme tragique. La représentation de sacrifices sur les autels comme il en existe beaucoup dans les tragédies d'Euripide par exemple, permet de réexaminer les principes de bienséance, de même que les images sanglantes qui sont tout autant présentes dans l'extrait décrivant les naufragés de « La Promenade Vernet ». Mais c'est surtout par le biais de la figure dionysiaque, que Diderot convoque grâce à ce mythe, qu'il témoigne ici du sublime. La référence est centrale et capitale puisque Dionysos est le dieu de la tragédie, mais aussi du vin. Dans cet extrait du *Salon de 1765* que constitue « L'Antre de Platon », Diderot fait de nombreuses allusions aux fêtes dionysiaques :

> Il s'enivrait avec elles, elles s'enivraient avec lui, et quand ils étaient ivres, ils se levaient et se mettaient à courir les rues en poussant des cris mêlés de fureur et de joie. Les peuples frappés de ces cris se renfermaient dans leurs maisons et craignaient de se trouver sur leur passage […] c'était un spectacle de joie extravagante, de licence effrénée, d'une ivresse et d'une fureur inconcevable.[641]

Alors que dans ses premières œuvres, Diderot témoigne du phénomène sur la contagion de l'enthousiasme qui peut se révéler positif, entraînant les spectateurs, dans la critique d'art, l'ivresse des fêtes dionysiaques est un point d'appui pour penser le phénomène de certains enthousiasmes pouvant entraîner des excès. Dans l'extrait ci-dessus, il soulève le problème de l'enthousiasme du crime à partir du cadre spatio-temporel qui se construit autour de l'exaltation des fêtes dionysiaques. L'isotopie de la fureur et de l'ivresse parcourt l'extrait grâce à la présence de la figure de la divinité païenne, Dionysos. Le verbe « s'enivrer » que Diderot utilise rappelle l'ivresse qui caractérise l'atmosphère de ces fêtes. Le Philosophe note un premier enthousiasme, une première *fureur* qui provient du désordre, de l'ivresse, d'une certaine exaltation. Le thème de l'ivresse dionysiaque, contre l'harmonie apollinienne, est associé pour Diderot à la difficulté de penser et de théoriser le phénomène bien réel de l'enthousiasme du crime, qu'il rapproche des émeutes populaires. Si dès la première partie de ses œuvres, il pressent le problème de l'enthousiasme du crime, le sujet se trouve largement développé dans l'ensemble de la deuxième partie de son œuvre, dans un contexte social où Robert-François Damiens a voulu attenter à la vie de Louis XV. Condamné par la suite pour cause de régicide aux supplices les plus atroces, il aurait déclamé : « la journée sera rude ». Diderot interroge déjà l'effet que produit l'enthousiasme du crime dès Octobre 1760, lorsqu'il témoigne dans une lettre à Sophie Volland de l'« enthousiasme du crime » d'après les paroles de Robert-François Damiens :

[641] Diderot, *Salon de 1765*, *op. cit.*, p. 256-257.

> Donner des mœurs à un peuple, c'est augmenter son énergie pour le bien et pour le mal ; c'est l'encourager, s'il est permis de parler ainsi, aux grands crimes et aux grandes vertus […] qu'on lui ait lu cette sentence terrible, et qu'après l'avoir entendue, il ait dit froidement : « La journée sera rude » [...]. Quoi donc ! Le crime serait-il capable d'un enthousiasme que la vertu ne pourrait concevoir ![642]

Le fanatisme ainsi que les images de scènes de crimes sont bien présents à plusieurs reprises dans la critique d'art. L'étude du sublime dans le cadre du registre tragique permet de soulever les risques de l'enthousiasme du crime et de poursuivre la réflexion sur l'effet sublime sur le spectateur, ce qui occasionne des interrogations éthiques. Ce sont ces principales interrogations éthiques qui ont été étudiées par les travaux critiques. On l'a vu, Michel Delon s'est intéressé à ce problème moral dans son article : « La Beauté du crime »[643] dans lequel il explique que Diderot s'intéresse à l'énergie déployée par le vice. De même, pour Pascal Bastien[644], ou dans l'ouvrage dirigé par Pierre Rétat intitulé *L'Attentat de Damiens : Discours sur l'événement au XVIII^e siècle*[645], il existe l'idée selon laquelle l'énergie qui pousse le peuple à assister à l'écartèlement de Damiens s'explique par une forme d'énergie pré-révolutionnaire qui s'apparente déjà presqu'à une insurrection. Dans *L'invention de la liberté*, Jean Starobinski propose de développer, autour de cette fascination pour l'horreur et pour le *delight*, une réflexion sur l'« émancipation de la conscience ». Pour lui, « les représentants du plaisir noir » interrogent le rapport à l'autorité, à « la loi intérieure » qui devient ambivalent puisqu'il témoigne à la fois d'une volonté de s'émanciper, et le refus d'une émancipation totale puisqu'en « rêv[ant] [au] défi et [à] la faute », ils trouveraient « la preuve d'une Autorité dont ils ne peuvent se passer ».[646]

---

[642] Diderot, *Correspondance*, *op. cit*., p. 141-142.
[643] Michel Delon, « La Beauté du crime », *art. cit.*, p. 73-82.
[644] Pascal Bastien, *L'exécution publique à Paris au XVIII^e siècle : une histoire des rituels judiciaires*, *op. cit*.
[645] Pierre Rétat (dir.), *L'Attentat de Damiens : Discours sur l'événement au XVIII^e siècle*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1979.
[646] « La vision esthétisante substitue aux objets leur apparence et permet au voluptueux de se replier dans l'attitude de la souveraine magique du désir ; du même coup, l'horreur, la torture, la destruction se transmuent en spectacles mentaux, en tableaux offerts au plaisir (ou, selon Burke, au *delight*). Cette dramatisation imaginaire se donnera bientôt des allures sataniques ; l'individu séparé, captif de son rêve et incapable d'accéder au réel, s'attribue de l'importance en se drapant dans la pose du défi lancé à Dieu ; et pour s'en donner la preuve, il accumulera les pires forfaits, vécus dans l'imaginaire ou inventés dans la vie. Le violent appel d'énergie qui caractérise la seconde moitié du siècle trouvera à s'employer en cette direction, entraînant certaines existences dans une fiction cruelle et désordonnée, ou dans cette fiction seconde qu'est la représentation romanesque d'une existence vouée à l'imaginaire. Déploiement de liberté violente ? À vrai dire, dans ce premier romantisme, le recours aux déchaînements imaginaires apparaît moins comme la manifestation d'une véritable indépendance que comme le signe d'une crainte devant l'entrée dans la responsabilité adulte. Pour Kant, le sens de l'*Aufklärung* était l'issue hors de la minorité, l'émancipation de la conscience, qui ose enfin se soustraire au joug de l'autorité traditionnelle et penser librement. Chez les représentants du plaisir noir, ce ne serait pas une simple métaphore que de dire qu'ils s'effarouchent devant les lumières. Plutôt que de soutenir la difficile liberté selon laquelle tout doit être rapporté à la loi intérieure, ils préfèrent blasphémer la figure traditionnelle du Père. Ils se replient dans le rêve du défi et de la faute, pour susciter en fin de compte une punition où ils trouveront la preuve d'une Autorité dont ils ne peuvent

Dans la mesure où, dans l'*Encyclopédie*, le terme de *fanatisme* possède deux significations, théologique et médicale, dans « L'Antre de Platon », il faut bien voir que Diderot ne condamne pas fermement le fanatisme. Il distingue d'un côté un bon fanatisme qu'il va être possible de rapprocher d'un certain *furor* poétique ou de l'exaltation du Philosophe parfois tenté de recourir à la tentation de persuader le public, et d'un autre côté, un mauvais fanatisme. Il s'écarte de la théorie de Platon car il insiste davantage sur le caractère théâtral de l'extrait, et s'appuie sur ses connaissances en dramaturgie tragique pour penser le sublime. C'est ainsi qu'il peut se permettre de légitimer le recours aux images et à l'illusion qui sont nécessaires, à la dimension formelle que constitue le style sublime. Dans l'édition des *Salons* établie par Michel Delon, la place retenue par le critique pour insérer l'extrait de « L'Antre de Platon » dans le corpus des *Salons* sont significatifs de l'attention que Diderot accorde à la notion de sublime dans sa critique d'art. Michel Delon replace ce passage entre deux extraits cristallisant les rapports contigus qui s'établissent entre les notions de sublime, d'obscurité et de fanatisme puisqu'il le replace précisément entre le commentaire d'un tableau qui représente un *Commencement d'orage* peint par Loutherbourg :

> Celui qui n'a pas vu le ciel s'obscurcir à l'approche de l'orage, les bestiaux revenir des champs, les nuages s'assembler, une lumière rougeâtre et faible éclairer le haut des maisons ; celui qui n'a pas vu les volets des maisons se fermer de tout côté avec bruit ; celui qui n'a pas senti l'horreur, le silence et la solitude de cet instant s'établir subitement dans tout un hameau, n'entend rien au *Commencement d'orage* de Loutherbourg. […] c'est une imitation sublime de la nature ; plus je la regarde, moins je connais les limites de l'art.[647]

et l'extrait dans lequel Diderot étudie les conditions d'un fanatisme qui serait légitime :

> J'aime les fanatiques, non pas ceux qui vous présentent une formule absurde de croyance et qui vous portant le poignard à la gorge vous crient : Signe ou meurs ; mais bien ceux qui fortement épris de quelque goût particulier et innocent, ne voient plus rien qui lui soit comparable, le défendent de toute leur force, vont dans les maisons et dans les rues, non la lance, mais le syllogisme en arrêt, sommant et ceux qui passent et ceux qui sont arrêtés de convenir […] Quand par hasard ils ont rencontré la vérité, ils l'exposent avec une énergie qui brise et renverse tout. Dans le paradoxe, accumulant images sur images, appelant à leur secours toutes les puissances de l'éloquence, les expressions figurées, les comparaisons hardies, les tours, les mouvements, s'adressant au sentiment, à l'imagination, attaquant l'âme et sa sensibilité par toutes sortes d'endroits, le spectacle de leurs efforts est encore plus beau.[648]

C'est donc un extrait central puisque, du sublime obscur de l'orage au sublime des fanatiques, Diderot construit un mouvement dans sa réflexion, qui reflète de manière microstructurale toute

---

se passer » : Jean Starobinski, « Philosophie et mythologie du plaisir », dans *L'invention de la liberté 1700-1789* suivi de *1789 Les emblèmes de la Raison*, *op. cit*., p. 70.

[647] Diderot, *Salons*, éd. établie par Michel Delon, *op. cit*., p. 150-151.

[648] *ibid*., p. 162.

l'évolution de sa pensée sur le sublime, dans l'ensemble de son œuvre, de la *Lettre sur les sourds et muets* à la *Lettre apologétique à l'abbé Raynal à Monsieur Grimm*.

Dans le *Salon de 1765*, il commence par développer des considérations sur le sublime de la nature pour aboutir à un examen du phénomène fanatique, qui peut s'avérer bon ou mauvais, corroborant ainsi l'importance des différents enjeux que nous étudions depuis le début de notre étude, et qui s'articulent autour de l'effet sublime. En s'appuyant sur le mythe de la caverne platonicienne, il se livre à une critique des fanatiques religieux, comme « artisans d'illusions », qui deviennent acteurs d'un mauvais fanatisme, d'un fanatisme immoral. Ces derniers utilisent l'enthousiasme produit par l'effet sublime non dans un but vertueux, mais bien pour aliéner le public, asseoir leur pouvoir en lui ôtant toute possibilité d'exercer son jugement critique : « le jeune prêtre […] plongé dans une ivresse plus dangereuse que celle du vin »[649]. La phrase fait écho à l'extrait du *Salon de 1761*, dans lequel il déclare : « Il y a des passions bien difficiles à rendre. Presque jamais on ne les a vues dans la nature […] le fanatisme et son atrocité muette règnent sur tous les visages […] dans le saint dont les regards décèlent l'aliénation d'esprit »[650]. Pour Diderot, les risques ne se trouvent pas tant dans les idées que relaye le christianisme que dans la manière dont celles-ci sont réinterprétées dans le domaine de l'art. Les artistes, par le thème de l'ivresse du sang, s'appuient sur la charge émotionnelle que produisent les spectacles tragiques pour provoquer un effet sur le spectateur, et c'est ce qui est problématique pour Diderot. De fait, dans cette phrase de « L'Antre de Platon » : « Tandis que la malheureuse destinée des hommes et la cruauté des dieux ou de leurs ministres, car les dieux ne sont rien, m'occupaient et que j'essuyais quelques larmes qui s'étaient échappées de mes yeux »[651], il soulève le problème de l'autorité d'une divinité. La réinterprétation de ce mythe permettrait-elle à Diderot de développer implicitement l'idée selon laquelle, si Corésus a voulu poignarder Callirhoé, c'est avant tout parce qu'il a suivi aveuglément les arguments persuasifs élevés, *sublimes*, de l'oracle de Dionysos ? Diderot n'en loue pas moins ce qu'il juge être un « bon fanatisme », et qui lui permet de remobiliser en parallèle les risques de l'éloquence. Il en a conscience et il confesse que, parfois, son enthousiasme prend de l'ampleur. Pour autant, cet enthousiasme reste ancré dans un but esthétique. Le *furor* poétique ne lui permet pas d'agir sur le public à des fins immorales. Le *frémissement* observé par le public ne témoigne que de l'effet d'un texte poétique. Diderot étudie les risques du fanatisme. Il considère la notion comme amorale mais il la juge morale ou immorale selon l'usage qu'on en fait. Il

[649] Diderot, *Salon de 1765*, *op. cit*., p. 256.
[650] Diderot, *Salon de 1761*, *op. cit*., p. 236.
[651] Diderot, *Salon de 1765*, *op. cit*., p. 259.

estime que le fanatisme religieux, immoral, enferme l'homme, empêche l'exercice de son jugement critique. À l'opposé, il admet que le fanatisme peut être vertueux lorsqu'il consiste à croire en une idée de manière très forte et à la revendiquer haut et fort. Le bon fanatisme permet de défendre ses convictions. Il serait source de création et d'élan. Il remet en cause le fanatisme qui, grâce à une illusion, ravit l'âme du public, anéantit son esprit critique pour le forcer à faire des actes auxquels ce dernier n'aurait pas pensé de lui-même et qui sert la cause de celui qui use de l'effet sublime. Il ne faut donc pas en conclure trop rapidement à une critique radicale du *furor* et du fanatisme chez Diderot. Il distingue, de manière ambivalente, un bon fanatisme d'un mauvais fanatisme, un bon enthousiasme d'un mauvais enthousiasme, qui font écho à la distinction entre l'usage des bonnes ou des mauvaises passions telles que nous les avons observées dans les *Pensées philosophiques*[652].

C'est pourquoi Diderot s'appuie sur Platon et sa posture de Philosophe pour construire plusieurs points de vue, plusieurs strates interprétatives qui seront utiles afin de saisir toutes les ambiguïtés dont va faire preuve le personnage du Neveu dans *Le Neveu de Rameau*. Grâce à l'hypothèse selon laquelle les Philosophes ont la faculté d'exercer de manière autonome leur jugement critique, il peut renouer avec une consonance : celle de l'unité du *logos* platonicien. Le sens du terme grec λόγος est double. Le *logos* désigne à la fois la raison et la parole. L'enjeu du discours est de communiquer une vérité au public. Pour Platon dans *La République*, le Philosophe est le seul à pouvoir accéder au Vrai et à ne pas être influencé par les charmes de l'illusion, par les objets provenant du sensible. La posture du Philosophe est centrale et capitale pour Diderot, puisque le Philosophe doit mettre de côté le monde du sensible dans le but de développer idées et réflexions logiques, de mettre en œuvre l'usage de l'esprit critique : « Il y a dans la poésie toujours un peu de mensonge. L'esprit philosophique nous habitue à le discerner, et adieu l'illusion et l'effet »[653]. Le Philosophe est celui qui est en capacité de pouvoir discerner les intentions immorales et déceler le vice. Dans « L'Antre de Platon », Diderot réaffirme sa propre posture de Philosophe et sa tension vers l'unité du savoir. Grâce au texte platonicien, il appréhende l'idée selon laquelle, derrière les simulacres et les dissonances d'un monde parfois chaotique, les Philosophes sont les seuls qui seraient capables de pouvoir distinguer la vertu du vice. Cette faculté leur permet de distinguer un bon fanatisme d'un mauvais et ainsi de résoudre et prévenir les risques de l'enthousiasme du crime qui revient à

[652] « Cependant il n'y a que les passions, et les grandes passions, qui puissent élever l'âme aux grandes choses. Sans elles, plus de sublime, soit dans les mœurs, soit dans les ouvrages ; les beaux-arts retournent en enfance, et la vertu devient minutieuse » : Diderot, *Pensées philosophiques*, *op. cit*., p. 17.
[653] Diderot, *Salon de 1767*, *op. cit*., p. 222.

plusieurs reprises. C'est une nouvelle solution pour discerner l'effet sublime moral de l'effet sublime immoral. En réinterprétant le mythe antique de Callirhoé et Corésus sous le prisme de l'allégorie platonicienne de la caverne, il replace en son centre la posture du Philosophe. Derrière les risques de l'enthousiasme, seul le Philosophe est en capacité de discerner ce qui relève du bon et du mauvais enthousiasme, au-delà même des illusions qui ne sont pas forcément immorales. Dans l'extrait de « L'Antre de Platon », la référence au texte platonicien de l'allégorie de la caverne est évidente :

> Dans la caverne, vous n'avez vu que les simulacres des êtres, et Fragonard sur sa toile ne vous en aurait montré non plus que les simulacres […] Quand on perd son tableau de vue pour un moment, on craint toujours que sa toile ne se replie comme la vôtre, et que ces fantômes intéressants et sublimes ne se soient évanouis comme ceux de la nuit.[654]

De même, au début du passage, il reprend de manière explicite le mythe de la caverne lorsqu'il soulève l'importance du cadre du spectacle et de la dramaturgie, deux éléments déjà présents dans le texte de Platon. La présence de Diderot-Philosophe se retrouve dans l'extrait puisque dès le début, il prend en charge l'énonciation : « Il me sembla que j'étais renfermé dans le lieu qu'on appelle l'antre de ce philosophe »[655], sans compter le fait que l'ensemble de l'extrait se construit sous la forme du discours direct rapportant les paroles de Diderot et de Grimm. Diderot inscrit son nom dans le texte. Il se décrit comme un personnage, assis comme les autres, dans la caverne et se construit une posture de spectateur : « de l'endroit que j'occupais dans mon rêve et dans la caverne, je ne pouvais rien voir de plus »[656]. Si Diderot, au début de l'extrait, est un spectateur comme les autres et qu'il se place au milieu du public, il avoue avoir un *pressentiment*. Occupant les deux positions, celle de spectateur et celle de Philosophe, il développe l'idée selon laquelle les Philosophes sont les seuls à pouvoir avoir accès à la vérité, à posséder un savoir qui est tout d'abord en germe dans leur *inconscient* : « il y en avait dans la foule quelques-uns d'entre nous qui le soupçonnaient, qui secouaient de temps en temps leurs chaînes »[657]. D'une vérité personnelle à une vérité plus générale, le *topos* du rêve dans « L'Antre de Platon » fait écho à la technique de méditation stoïcienne que Diderot étudie en 1767 dans « La Promenade Vernet », et qui permet d'avoir accès au savoir et à la vérité. Le Philosophe se distingue des autres spectateurs : « Mais ce qui m'étonnait, c'est que la plupart buvaient, riaient, chantaient, sans paraître gênés de leurs chaines »[658]. C'est parce qu'il réussit

[654] Diderot, *Salon de 1765*, *op. cit*., p. 262.
[655] *ibid.*, p. 253.
[656] *ibid*., p. 260.
[657] *ibid.*, p. 255.
[658] *ibid*., p. 254.

à comprendre des vérités qui échappent au reste du public, qu'il devient la cible des figures d'autorité : « on regardait de mauvais œil ceux qui faisaient quelque effort pour recouvrer la liberté de leurs pieds »[659]. Diderot oriente dès lors sa description en invoquant la figure des « charlatans » :

> Ces charlatans, comme je le vis ensuite, placés entre nous et l'entrée de la caverne, avaient par derrière une grande lampe suspendue, à la lumière de laquelle ils exposaient leurs petites figures dont les ombres portées […] y former des scènes, mais des scènes si naturelles, si vraies, que nous les prenions pour réelles.[660]

En reconstruisant le mythe platonicien dans son texte autour d'une illusion, il peut ainsi poursuivre son étude du sublime dans le cadre du registre tragique à partir de l'expression des passions des personnages sur scène, des *topoï* tragiques, mais aussi une fois encore, de l'effet du sublime sur le public grâce à la fureur dionysiaque, qui présente des effets dissonants. En théâtralisant nettement l'extrait au sein de son dialogue avec Grimm, il mélange les genres d'écriture et compose un texte aux multiples références qui lui permettent de penser les risques de l'éloquence sublime dans le monde réel, et de s'inscrire en spectateur. Il s'appuie sur la conception platonicienne pour développer ses propres considérations, puisque, si pour Platon, le règne des images et des illusions comporte de très nombreux dangers, pour Diderot, ce ne sont pas tant les illusions qui concourent à un danger que l'usage que l'on peut en faire. Le problème est bien cet enthousiasme du crime qu'il faut savoir discerner et qu'il faut savoir mettre à distance. Si l'harmonie apparaît derrière la dislocation à partir de Burke et de Sénèque, Diderot étudie dans ce passage, à partir d'une théâtralisation tragique du tableau, les risques d'un enthousiasme qui peut être soit bon, soit mauvais. C'est pourquoi, grâce au mythe de la caverne de Platon, la réflexion se déplace de l'art à la réalité puisque le mythe est avant tout une allégorie du monde réel. La référence au sublime platonicien permet de catalyser les principales caractéristiques et enjeux de la conception du sublime chez Diderot puisque, pour Baldine Saint-Girons, il s'agit de soulever le problème persuasif du sublime du précepteur, et donc du Philosophe ici, sur son élève : « Comment éduquer, dans ces conditions, au sublime ? Le véritable maître est-il celui qui vient jeter le trouble dans l'âme de son disciple »[661], qu'elle étudie à la lumière de l'anabase et de la catabase platoniciennes :

> Si Platon s'efforce, cependant, de dépasser cette vision indirecte […] pour aller vers une vision de plus en plus nette, directe et claire, des Idées, reste que la double épreuve de la montée hors de la caverne et

[659] Diderot, *Salon de 1765*, *op. cit*., p. 254.
[660] *idem.*
[661] Baldine Saint-Girons, *Le Sublime, de l'Antiquité à nos jours*, *op. cit.*, p. 26.

> de la redescente dans ses ténèbres (l'anabase et la catabase) constituent une analyse inoubliable de la dynamique du sublime et de la manière dont il nous contraint à ciller sous la violence de son éclat.[662]

Du sublime naturel au sublime de l'art, le tragique permet à Diderot d'étayer sa propre réflexion sur le fanatisme religieux à son époque. Il ancre l'étude du sublime dans le cadre du registre tragique pour en soulever les effets dissonants. Il analyse le sublime obscur à partir du désordre, de la dissonance et prend ici appui sur le mythe de la caverne de Platon en le replaçant dans le cadre dramaturgique pour penser les simulacres, le désordre du monde, mais aussi les risques que peut engendrer l'éloquence lorsqu'elle est employée à mauvais escient par des figures d'autorité. La dislocation entre bon enthousiasme et mauvais enthousiasme, comme sa critique de la représentation de la religion chrétienne permet de consacrer toute l'antinomie entre l'éthique et l'esthétique dont témoignent les critiques d'aujourd'hui sur le sublime chez Diderot.

♦

Si dans une première partie de ses œuvres, Diderot convoque avant tout les principes dramaturgique et tragique pour penser l'effet sublime, il dépasse cette conception tragique, véhiculée par les textes de Burke et de Du Bos, pour concevoir un nouveau sublime du philosophe, d'après le modèle de Sénèque. La référence à Sénèque a ceci de fécond que ce dernier se définit par sa double posture de poète tragique et de philosophe. Cette référence permet à Diderot de dégager un nouvel angle d'étude et de substituer la posture de Sénèque à celle de Cicéron, et sa conception de la convenance. Cela lui permet surtout de revendiquer sa propre posture de philosophe selon laquelle, parmi les enthousiastes, seuls les philosophes possèdent une excellente faculté critique et rationnelle. Diderot pense le sublime en adoptant la double posture de spectateur et de philosophe dans sa critique d'art, dernière posture qu'il revendique de plus en plus, notamment grâce à « L'Antre de Platon ». C'est ainsi qu'Alain Michel rappelle que « L'écrivain sublime tend à la fois à la dépasser dans l'idéal mais aussi à reconnaître en elle la présence mystérieuse ou voilée de cet idéal : cela implique un double

[662] Baldine Saint-Girons, *Le Sublime, de l'Antiquité à nos jours*, *op. cit.*, p. 27.

mouvement de contemplation et de sympathie qui procède à la fois du Platonisme et du Stoïcisme »[663].

Tout d'abord, il nous a fallu voir comment Diderot dépasse les références burkiennes, qui témoignent avant tout d'une conception *terrible* et *obscure* du sublime, pour renouer avec la conception du sublime telle qu'elle s'esquisse chez Du Bos, mais surtout chez Sénèque, en particulier dans la lettre 41 des *Lettres à Lucilius*. Sénèque en effet, admet les qualités d'obscurité, de tragique, mais il les dépasse. Cette idée vient soutenir la conception philosophique selon laquelle l'étude des passions tragiques est nécessaire mais doit être dépassée, et tendre vers une harmonie. L'étude de l'effet sublime chez Diderot prend ainsi une tonalité beaucoup plus philosophique. Il dépasse ses premières *recherches philosophiques* sur le sublime tragique en renouant avec la posture du philosophe, et plus encore celle du philosophe stoïcien lui permettant d'admettre un sublime clair. C'est ainsi qu'avec « L'Antre de Platon », il s'immerge dans les fêtes dionysiaques pour témoigner du fait que seul un esprit philosophique a le privilège de la connaissance. Il revendique le sublime du philosophe en se distinguant une fois encore des fanatiques religieux.

Il ne s'agit donc en aucun cas, comme Jacques Chouillet l'avertit, d'en revenir dans cette deuxième partie des œuvres du Philosophe à la *contemplation de l'Un*, ou à l'*idéalisme*[664], car l'ambivalence provient du fait que Diderot possède « une double réaction d'enthousiasme et d'appréhension : enthousiasme devant l'« immensité des possibles », appréhension devant le chaos. C'est pourquoi il ne cesse, suivant un schéma déjà décrit, de chercher un principe unificateur […] cet « accord de la multiplicité avec l'unité » où Baumgarten voit le signe de la perfection »[665]. Dans sa critique d'art, l'étude du sublime chez Diderot ne participe plus de la convenance cicéronienne, mais bien plutôt d'une dissonance. Il accepte l'idée d'une dissonance pour penser le sublime, qu'il faut nécessairement traverser, à travers laquelle il faut nécessairement passer, car, avant d'en arriver à l'unité, à l'accord et à l'harmonie, il faut admettre la possible division de toutes choses. Grâce au détour qu'il fait par le chemin incontournable des références au texte de Burke dans « La Promenade Vernet » du *Salon de 1767*, il reprend l'effet du *delight* et s'appuie sur des considérations esthétiques pour poursuivre sa réflexion éthique sur l'effet sublime dans le cadre tragique. Le *delight* burkien est dissonant puisqu'il mêle plaisir et terreur, qu'il combine sensations agréables et effroi. L'effet occulte un temps une véritable consonance morale en chaque homme qu'il s'agit de retrouver : celle de la

[663] Alain Michel, « Rhétorique et poétique : la théorie du sublime de Platon aux Modernes », *art. cit.*, p. 288.
[664] Jacques Chouillet, *La formation des idées esthétiques de Diderot*, *op. cit.*, p. 23-24.
[665] *ibid*., p. 390.

compassion et de la sympathie. L'effet n'est pas exempt d'harmonie ni de vertu puisqu'il réactive les valeurs morales présentes en chaque individu. S'il faut traverser l'effet dissonant du *delight* pour retrouver l'unité, l'harmonie, l'accord, la consonance, il faut également traverser le désordre de ses propres passions. Sans pour autant reprendre fidèlement la philosophie et la pensée de Sénèque, il emprunte le chemin de la conception du style et de la philosophie propre au philosophe stoïcien et poète tragique. Il pense l'harmonie derrière la discordance grâce à Sénèque, par le biais de sa conception des mots et des choses, que sous-tend la tension entre éloquence et philosophie en lieu et place de la convenance cicéronienne. Pourtant, cette distinction entre le style sublime et l'idée sublime n'empêche pas le retour à une unité puisque Sénèque est un penseur de l'unité derrière la dissonance. Derrière la dislocation apparaît donc une unité, unité tout d'abord morale et intrinsèque aux hommes. Diderot témoigne d'une foi personnelle en l'homme, un accord moral et vertueux derrière le *delight*, unité ensuite du *logos*, de la faculté rationnelle qui permet de renouer avec l'harmonie grâce à la posture du Philosophe, posture qui s'organise autour des principales références à Burke, à Sénèque et à Platon. Avec Burke, Diderot observe l'unité morale présente en chaque homme, la compassion, mais aussi la sympathie, derrière le *delight* burkien. Avec Sénèque, Diderot observe l'unité de la méditation intérieure derrière la dislocation sémiotique entre les mots et les choses. La méthode de Sénèque, qui se révèle être méditative, lui permet d'aboutir à une réflexion très personnelle sur l'effet sublime : l'effet sublime ne serait dépendant que des mots, que de la part formelle du discours et de l'expression. L'effet est totalement dissocié des idées, ce qui peut entraîner des abus s'il est employé à mauvais escient. C'est pour cela que Diderot prend conscience que l'effet peut être utilisé par des personnes immorales qui n'utilisent l'illusion que pour ravir l'âme du public et créer une aliénation. C'est pourquoi, en 1765, dans « L'Antre de Platon », il propose, tout en s'appuyant sur le mythe de la caverne de Platon qu'il dépasse, nuance, et réinterprète, l'idée selon laquelle seuls les philosophes, grâce à l'exercice de leur *logos*, sont capables de faire la part entre intention vertueuse et intention immorale, derrière les illusions. L'exercice de la raison permet de pouvoir distinguer le bon fanatisme du mauvais, le bon enthousiasme du mauvais, le bon effet sublime du mauvais. Il croit en l'unité du *logos* du Philosophe pour discerner l'immoralité ou la vertu préexistantes aux effets dissonants d'un sublime obscur et tragique. Il existe bien un mauvais fanatisme, un mauvais sublime employé par les fanatiques religieux pour Diderot, et c'est le *logos* du Philosophe qui devient l'arme pour lutter contre les intentions de ceux qui utiliseraient consciemment les potentialités persuasives de l'effet sublime. Même si se créent phénomènes de dissonance et images de dislocation dans la deuxième partie de ses œuvres, Diderot n'oublie pas l'unité et la consonance

à l'œuvre dans la notion de sublime. Toujours est-il que, si derrière la dissonance apparaît l'unité du *logos*, le personnage du Neveu de Rameau, par le biais d'une maîtrise *étonnante* de l'éloquence sublime, va mettre en échec les facultés rationnelles du Philosophe.

# CHAPITRE II

## *LE NEVEU DE RAMEAU*, OU LA MISE A L'EPREUVE DU *LOGOS* DU PHILOSOPHE

> *Ce sont des dissonances dans l'harmonie sociale qu'il faut savoir placer, préparer et sauver. Rien de si plat qu'une suite d'accords parfaits.*
>
> Denis Diderot, *Le Neveu de Rameau*, 1761-1775.

Dans *Le Neveu de Rameau*, Diderot se livre à une véritable exploration du terme de sublime. Il l'emploie à plusieurs reprises et différemment tout au long de l'œuvre, illustrant toute l'ambiguïté de la notion. Chacun des emplois correspond à un sens bien précis qui fait tout autant appel à l'étymologie du terme qu'aux conceptions philosophique, esthétique, poétique, rhétorique qu'en font les principaux théoriciens, du Pseudo-Longin à Edmund Burke. Tout d'abord, il tend à s'approcher au plus près de l'étymologie. Les deux personnages du *Neveu de Rameau* l'utilisent en effet pour désigner la qualité *haute*, *relevée*, *extraordinaire*,

suprême, d'une personne ou d'un art, d'un penchant, poussée à son point de perfection. Leurs emplois relèvent également de la définition du *Dictionnaire de Trévoux* car, si le sublime y est défini dans le champ de la morale : « il n'a d'usage que dans les choses morales »[666], les considérations morales attachées à l'effet sublime ne sont désormais plus à prouver dans les œuvres de Diderot à l'époque où il écrit *Le Neveu de Rameau*. De manière explicite, le Philosophe attestera définitivement de la connotation amorale du terme, dans les années 1770, et notamment dans le *Plan d'une université* qu'il transmet à Catherine II de Russie : « [le] traité […] du sublime qui n'est que l'éclat du bien ou du mal, accompagné d'un frisson qui naît ou de la grandeur, ou du péril, ou de l'intérêt »[667].

Le *sublime* est connoté différemment selon qu'il est employé par le Neveu ou par le Philosophe. Sur les dix occurrences du terme dans l'œuvre, cinq se trouvent dans le discours du Neveu, cinq dans celui du Philosophe. Se répartissant en parfait miroir dans le discours des deux personnages, ces occurrences en viennent à qualifier tour à tour le bien puis le mal. Le Neveu l'emploie effectivement dans son versant obscur puisqu'il l'associe à une performance burlesque équivoque, notamment grâce à la mention qu'il fait des Petites-Maisons, institution qui était un asile au XVIII[e] siècle : « J'ai beau me tourmenter pour atteindre au sublime des petites maisons ; rien n'y fait. Rira-t-il ? ne rira-t-il pas [?] voilà ce que je suis forcé de me dire au milieu de mes contorsions »[668]. De plus, pour le personnage du Neveu qui teinte tout son discours de touches opaques, le sublime est marqué du sceau de la noirceur morale. Lorsque le Neveu dit : « Il y a de celui-ci des traits qui m'en donnent, à moi, oui à moi-même, la plus sublime idée »[669], il l'introduit en guise d'illustration de l'exemple de Bouret, tout en faisant écho à l'étymologie que suggère dans cet exemple l'usage de la valeur superlative : « la plus sublime idée ». Bouret joue des apparences et de l'illusion pour induire son chien en erreur et modifier ses habitudes. Enfin, c'est dans son discours *à Lui*, c'est-à-dire du Neveu, que se trouve l'idée selon laquelle il existe un sublime du mal : « S'il importe d'être sublime en quelque genre, c'est surtout en mal […] le sublime de sa méchanceté, c'est d'avoir été lui-même le délateur de son bon ami l'israélite »[670], et qui se construit autour de l'*exemplum* du renégat d'Avignon. L'histoire du renégat d'Avignon est celle d'un homme qui demeure chez une

[666] Rappelons ici la définition du *Dictionnaire de Trévoux* : « SUBLIME. adj. de t. g. Haut, relevé. *Sublimis*, *elatus*, *sublatus*. Il n'a d'usage que dans les choses morales, & qui regardent l'esprit […] aussi substantif, & signifie ce qu'il y a de grand, d'extraordinaire, du merveilleux dans les sentiments ou dans le style, qui élève, ravit & transporte l'ame » : article « Sublime », *Dictionnaire de Trévoux*, *art. cit.*, p. 866.
[667] Diderot, *Plan d'une université*, *op. cit.*, p. 461.
[668] Diderot, *Le Neveu de Rameau*, *op. cit.*, p. 122.
[669] *ibid*., p. 126-127.
[670] *ibid*., p. 151-156.

personne de confession juive. Le renégat endort peu à peu la vigilance et l'exercice du jugement critique de ce dernier. Il élabore un plan, le met à exécution, dérobe la fortune de l'israélite et le livre aux autorités. Il réussit en excitant diverses passions, ce qui souligne l'effet de l'éloquence sublime sur le public : « Il en avait surpris d'abord la commisération, ensuite la bienveillance, enfin la confiance la plus entière […] Nous sommes perdus, perdus sans ressource. Est-ce que vous ne sentez pas l'affectation de ces perdus répétés »[671]. Le renégat, pour voler l'ensemble de la fortune de l'israélite, élabore un plan diabolique. Il le persuade que les agents de l'Inquisition ont découvert leurs convictions religieuses respectives. Il lui détaille alors son plan : partir avec la fortune, prendre la mer et s'enfuir. Le renégat s'empare ainsi de la fortune de l'homme juif, mais surtout le dénonce aux autorités qui finissent par le tuer : « dont la sainte inquisition s'empara à son réveil […] Et ce fut ainsi que le renégat devint tranquille possesseur de la fortune de ce descendant maudit de ceux qui ont crucifié notre Seigneur »[672]. Le sublime de la méchanceté est ici celui de la noirceur morale portée à son point le plus haut.

En revanche, dans la bouche du Philosophe, le sublime correspond à la perfection morale, au point le plus élevé de la vertu. La première occurrence dans le discours du Philosophe : « Vous êtes difficile ; et je vois que vous ne faites grâce qu'aux hommes sublimes »[673] reprend l'étymologie indiquée dans le *Dictionnaire de Trévoux*. L'adjectif épithète *sublime* désigne bien des personnes réelles mentionnées par le Philosophe. Les « hommes sublimes », que ce soit Philidor, le maître d'échecs, Mademoiselle Clairon, l'actrice sublime, ou encore l'oncle Jean-François Rameau lui-même[674], excellent dans leur domaine. Ces personnes ont atteint le *climax* dans l'exercice de leur art. Leur talent est à un point de perfection tel, qu'ils s'opposent aux personnes *médiocres* ; l'adjectif est dans le texte. Fait plus intéressant, dans le deuxième emploi du terme par le Philosophe, Diderot pousse à son maximum l'étymologie de *sublime* pour pouvoir développer, autour de la construction de ce terme, des réflexions associées à la vertu, et non plus des réflexions associées aux thèmes du mal comme l'entend le Neveu. Lorsque le Philosophe déclare « C'est un sublime ouvrage que *Mahomet* ; j'aimerais mieux avoir réhabilité la mémoire des Calas »[675], Diderot s'exprime à

[671] Diderot, *Le Neveu de Rameau*, *op. cit.*, p. 153-155.
[672] *ibid*., p. 156.
[673] *ibid*., p. 75.
[674] Pour Jean-Goldzink, « Rameau, c'est un fait inéluctable, une donnée irréversible de « l'ordre général », n'a pas le talent musical de son parent […] Or le Neveu édicte l'illégimité radicale de tout exercice esthétique non sublime […] Vue étroite, manque de profondeur, de perspective philosophique, paradoxe superficiel, bavardage et « ramage » de salon, d'autant plus vain qu'il se trompe du tout au tout sur la sublimité de son oncle » : Jean Goldzink, *L'énigme du* Neveu de Rameau*, Réflexions sur l'entendement esthétique savant*, Paris, éd. Le Manuscrit, p. 81-82.
[675] *ibid*., p. 117.

propos du sublime dans les mêmes termes qu'il le fera dans l'*Essai sur les règnes de Claude et de Néron* lorsqu'il dira : « parce que j'aimerais mieux avoir fait une belle action qu'une belle page, parce que c'est la défense des Calas et non la tragédie de *Mahomet* que j'envierais à Voltaire »[676], constituant ainsi un réseau de sens similaire, et nous autorisant, plus tard, dans l'étude d'une troisième partie de son œuvre, à examiner de plus près l'idée selon laquelle le sublime dans le domaine rhétorique participe de la défense de la vertu et de la mission morale par le Philosophe grâce à l'usage du style véhément[677]. Seul ce nouvel emploi du *Neveu de Rameau*, dans sa valeur adjectivale, employé par le Philosophe, demeure problématique : « N'en déplaise au ministre sublime que vous m'avez cité »[678]. Dans cette phrase, le « ministre sublime » en question est le duc de Choiseul. Dans un mouvement de renversement, le duc de Choiseul est dans le discours du Neveu associé au sublime du bien : « J'étais un jour à la table d'un ministre du roi de France qui a de l'esprit comme quatre »[679], mais la référence pour Diderot est ambiguë puisqu'il ne dénonce pas fermement les actions de Choiseul. L'emploi est antiphrastique. Le terme *sublime* porte donc déjà en son sein le germe de l'ambiguïté morale qui organise toutes les occurrences associées soit au personnage du Neveu, soit au personnage du Philosophe. Il ne nous reste finalement plus qu'à citer l'une des dernières occurrences du terme par le Philosophe lorsque ce dernier déclare au Neveu, s'adressant directement à lui : « Quelque sublime que vous soyez, un autre peut vous remplacer »[680]. L'importance de la discussion dans l'œuvre sur le sujet des grands hommes, de la morale et du génie revient à de nombreuses reprises, et comme l'évoque Marie-Hélène Chabut dans son ouvrage *Denis Diderot Extravagance et génialité*, où elle affirme toute l'importance du sublime[681] dans *Le Neveu de Rameau*, « tous les modèles invoqués de l'homme sublime ou de génie, qu'ils soient ou non *mauvais*, qu'ils incarnent une préoccupation sociale et philosophique – Diogène – ou totalement

[676] Diderot, *Essai sur les règnes de Claude et de Néron*, *op. cit.*, p. 319.
[677] On l'a vu, la référence à Calas et à *Mahomet* est un *topos* du sublime chez Diderot. Dans l'*Essai sur les règnes de Claude et de Néron*, bien qu'il prenne le parti de Sénèque, Diderot remet en cause le caractère méditatif des pensées de Sénèque avant de déclarer qu'il préférerait avoir fait une « belle action » plutôt qu'une « belle page ». L'action devient alors le but premier du philosophe puisqu'elle permet d'ancrer l'utilité du philosophe dans la société et d'agir de manière vertueuse. En ce sens, le recours au style sublime, efficace, possède une action sur le public. L'effet puissant du sublime sur le public doit pouvoir l'exhorter à la vertu ou, comme dans le cas de l'affaire Calas, doit pouvoir défendre. Diderot soulève la nécessité pour le philosophe d'avoir recours à une certaine forme de rhétorique, à travers la figure de l'orateur.
[678] Diderot, *Le Neveu de Rameau*, *op. cit*., p. 78.
[679] *ibid*., p. 77.
[680] *ibid*., p. 90.
[681] « Les deux autres modèles du sublime du Neveu sont donc ses contemporains et apparaissent plus longuement dans le texte par le biais des récits secondaires. Or, les deux personnages admirés par *Lui* se caractérisent tout d'abord par leur absence de sens moral et l'utilisation de leur génie à des fins intéressées […] Plus central à mon propos est ce qui justifie ici la qualification de sublime pour le Neveu » : Marie-Hélène Chabut, *Denis Diderot Extravagance et génialité*, Amsterdam, Rodopi, 1998, p. 138.

individuelle – Phryné, Bouret, le renégat d'Avignon – ont en commun leur caractère de rareté et d'ambigüité, de différence d'avec les autres et eux-mêmes »[682]. Pour Marie-Hélène Chabut, la notion de dissonance qu'elle rattache à la création et au génie est indissociable de la question de l'individualité, de l'altérité. Ces « hommes sublimes » semblent tout autant radicalement différents des autres qu'étrangers à eux-mêmes, et c'est ce qui engendre, dans *Le Neveu de Rameau* des développements sur la notion de caractère.

Faut-il en déduire que les usages qu'en font successivement le personnage du Neveu et le personnage du Philosophe, deviennent le reflet de leur essence morale ? De la même manière que dans la *Lettre sur les sourds et muets* dans laquelle Diderot déclare :

> pour un philosophe, ou plutôt pour bien des philosophes qui se sont accoutumés à regarder les substantifs abstraits comme des êtres réels, ces substantifs marchent les premiers dans l'ordre scientifique, étant, selon leur façon de parler, le support ou le soutien des adjectifs.[683]

le *sublime* est, dans *Le Neveu de Rameau*, employé tout autant dans sa forme adjectivale que dans sa forme substantivale. Diderot tend à illustrer toutes les ambiguïtés du sublime en le mettant en pratique grâce à la construction d'un personnage, d'un *être réel*. C'est une manière d'aborder la Philosophie et la connaissance d'un concept qui passe par l'appréhension des emplois du terme que les personnages en font. Des *substantifs abstraits* à un *être réel*, Diderot se livre à l'entreprise définitionnelle du terme *sublime* en l'expérimentant à travers l'emploi qu'en font les deux personnages pour ensuite l'appliquer à la construction même du caractère du Neveu. C'est tout l'enjeu de ces quelques lignes :

> Lui. 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.
>
> Moi. Mais cette estimable unité de caractère, vous ne l'avez pas encore. 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 ; et si l'étude vous a porté aussi loin qu'il est possible.[684]

Condensé en six lignes, c'est un nombre important de références explicites et implicites sur la conception du sublime dans l'œuvre de Diderot. En générant un faisceau de sens, l'adjectif attribut *sublime* est ici introduit de manière explicite par le personnage du Neveu, qu'il associe au mal. Que ce soit par l'emploi du verbe *étonner* comme par celui de *frémir*, la référence à la conception du sublime burkien est une nouvelle fois convoquée car, pour Burke, les deux

[682] Marie-Hélène Chabut, *Denis Diderot Extravagance et génialité*, *op. cit*., p. 139.
[683] Diderot, *Lettre sur les sourds et muets*, *op. cit*., p. 137.
[684] Diderot, *Le Neveu de Rameau*, *op. cit*., p. 151-152.

principales conséquences de l'effet du sublime sur le public sont l'étonnement, l'*astonishment*, et le *delight* causé par le terrible. De manière implicite, le personnage du Philosophe en reprend lui aussi les principales caractéristiques. Lorsqu'il affirme « il est incertain, si vous tenez votre méchanceté de la nature, ou de l'étude », il soulève le rapport entre la nature et l'art qui est au centre de la réflexion du Pseudo-Longin et que développera Kant[685]. C'est une fois encore l'étymologie du terme qui est convoquée lorsqu'il emploie cette proposition subordonnée circonstancielle comparative : « aussi loin qu'il est possible » pour illustrer, d'après l'exemple des « hommes sublimes », une perfection, une maîtrise de l'art, comme en témoignent le jeu de Mademoiselle Clairon ou l'excellence du jeu d'échecs de Philidor, mentionné plus haut.

Ces quelques lignes, qui précèdent, en même temps qu'elles introduisent, l'*exemplum* du sublime de la méchanceté du renégat d'Avignon, constituent le noyau de la réflexion de Diderot sur le sublime dans *Le Neveu de Rameau*. Elles en constituent l'occurrence la plus importante qui permet de comprendre les ressorts même de la réflexion du Philosophe sur l'éloquence sublime. Bien qu'immédiatement, dans *le feu de l'action*, le Philosophe refuse au Neveu le privilège d'incarner le sublime du mal, ne le replaçant qu'au rang de *comédien médiocre*, la suite de l'exemple n'en demeure pas moins ambiguë. En effet, apparaît une forme de mise en abyme qui ferait du Neveu, dans l'œuvre de Diderot, la figure d'un nouveau renégat d'Avignon et du Philosophe, au moment même du discours, le personnage de l'israélite dupé par le renégat d'Avignon. Lorsque le Neveu *essaye*, met à l'essai, la faculté critique du Philosophe en introduisant son point de vue dans le cadre de l'*exemplum*, il s'associe lui-même au renégat et il associe le Philosophe à l'homme juif, dupé : « Bon vous n'y êtes pas. Lorsqu'on me raconta cette histoire, moi, je devinai ce que je vous ai tu, pour essayer votre sagacité »[686]. Il met ici à l'épreuve la faculté du *logos* du Philosophe. Quelques pages plus loin, l'effet sublime de cet *exemplum* dans la bouche du Neveu ne manque pas de se faire ressentir sur le Philosophe : « Je ne sais lequel des deux me fait le plus d'horreur ou de la scélératesse de votre renégat, ou du ton dont vous en parlez »[687], l'*horreur* provient de la manière dont le Neveu relate l'histoire du renégat d'Avignon et de l'israélite, du *ton* qu'il utilise. Pris dans un plan plus large, on voit combien le Neveu peut posséder un caractère *un*. Il pourrait à certains égards incarner le *sublime du mal*. Son enthousiasme est parfois ambigu et son « unité de caractère » éclate finalement dans cette fin retentissante, venant prouver l'unité intrinsèque du personnage du Neveu : « Lui. N'est-il pas vrai que je suis toujours le même. Moi. Hélas oui, malheureusement. Lui. […] Rira

[685] Emmanuel Kant, « Analytique du sublime », dans *Critique de la faculté de juger*, *op. cit.*
[686] Diderot, *Le Neveu de Rameau*, *op. cit*., p. 155.
[687] *ibid*., p. 156.

bien qui rira le dernier »[688]. Plus important donc, le sublime est une nouvelle fois mis en perspective par le rapport étroit qu'il entretient avec l'unité. Alors que dans une première partie de l'œuvre de Diderot, les principes de clarté, de transparence et de convenance cicéronienne lui permettaient d'étudier l'expression des passions tragiques dans le cadre dramaturgique comme témoignant d'un effet moral des personnages sur le public, d'un effet illustrant le sublime du bien, dans *Le Neveu de Rameau*, il emploie de manière explicite la notion de *sublime du mal*. Si l'enjeu moral est convoqué dans la définition ci-dessus du *Dictionnaire de Trévoux*, Diderot interprète désormais le sublime par rapport à l'immoralité. Il le fait par le biais de la construction d'un caractère fictif qui s'appuie sur une personne bien réelle. L'œuvre est teintée d'ambiguïté, de *dissonance*, comme le souligne Jacques Chouillet pour qui le *Neveu de Rameau* « porte la trace de cette dissonance fondamentale dont il est né. C'est un texte qui grince »[689]. Cette phrase résume la difficulté que connait l'ensemble des critiques à s'accorder sur une interprétation univoque du texte. Le dialogue entre Lui et Moi permet à Diderot de faire miroiter des jeux d'oppositions entre le sublime du bien et le sublime du mal. Cette dissonance, cette discordance, ou plus encore cette dislocation qui se retrouve parfois même jusque dans les pantomimes du Neveu :

> Et tout en disant cela ; de la main droite, il s'était saisi les doigts et le poignet de la main gauche ; et il les renversait en dessus, en dessous ; l'extrémité des doigts touchait au bras ; les jointures en craquaient ; je craignais que les os n'en demeurassent disloqués.[690]

font-elles du personnage du Neveu un être essentiellement dissonant ou, à l'instar de Diderot dans la critique d'art, cherche-t-il son unité derrière la dissonance ? Quels rapports ce personnage entretient-il avec les principes de convenance cicéronienne ? Faut-il en conclure si rapidement que, si le Neveu utilise l'expression de *sublime du mal*, le personnage se voit dès lors relégué à être un personnage essentiellement immoral ? L'important recours au registre dramaturgique permet d'interroger l'essence du personnage du Neveu en comédien.

Toute l'ambiguïté réside dans le fait qu'il existe plusieurs strates, plusieurs points de vue dans cette œuvre, mais que le public n'a pas accès à tous ces points de vue. Il manque un point de vue interne, et non pas des moindres : celui du Neveu. Le lecteur, comme Diderot lui-même au moment où il s'entretient avec le Neveu, n'a pas accès à la focalisation interne de ce dernier. Le lecteur a accès au point de vue du Philosophe, que ce point de vue soit celui du

[688] Diderot, *Le Neveu de Rameau*, *op. cit*., p. 196.
[689] Jacques Chouillet, *Diderot*, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1977, p. 195.
[690] Diderot, *Le Neveu de Rameau*, *op. cit*., p. 97.

Philosophe lorsqu'il se trouve devant le Neveu, ou celui de Diderot-écrivain lorsqu'il relate l'histoire, au moment de la rédaction de l'œuvre. C'est pourquoi, en prenant appui sur deux autres œuvres de Diderot qui mettent au centre de leur réflexion les ambiguïtés et les richesses de l'illusion théâtrale, à savoir le *Paradoxe sur le comédien*[691] et le conte moral *Mystification*[692], il s'agira ici d'étudier l'éloquence sublime dans le *Neveu de Rameau* à partir de l'idée selon laquelle, si le Neveu semble *jouer d'âme* – c'est l'interprétation de Pierre Chartier dans l'édition qu'il a donnée du *Neveu de Rameau*[693] – à la manière d'un *comédien médiocre* selon la définition qu'en fait Diderot dans le *Paradoxe sur le comédien*, l'inconstance dans son jeu ne serait qu'illusion et dissimulerait, de fait, un *acteur sublime*. La troisième strate, le troisième point de vue serait celui de Diderot-Philosophe à l'instant même où il rédige le texte du *Neveu de Rameau*, dans l'après-coup de son dialogue avec le Neveu qui a réellement eu lieu, en 1761, selon Arthur Wilson : « Diderot, comme il l'a indiqué, n'a pu avoir qu'un seul entretien avec [le neveu de Rameau], en avril 1761, celui qu'on lit dans *Le Neveu de Rameau* »[694]. Ce texte lui offre l'occasion de mettre à l'essai tous les risques de l'éloquence sublime puisque, durant tout le dialogue, le Neveu tient en échec le *logos* du Philosophe. Diderot, grâce au point de vue le plus surplombant qu'il soit de cette œuvre, est un Philosophe qui tente de comprendre les rouages et les fils que tisse le Neveu tout au long de ce dialogue. Il envisage l'idée selon laquelle il a peut-être été dupé par le Neveu, aliéné par son éloquence sublime, son jeu.

C'est ici que la structure du conte *Mystification* paru en 1768 entre en jeu pour nous aider à comprendre toute l'importance que Diderot accorde aux différents points de vue, points de vue qui deviennent des outils dramaturgiques pour constituer les ressorts d'une entreprise mystificatrice. Dans *Mystification*, le personnage de Mademoiselle Dornet est au centre d'une duperie. Elle ne se doute évidemment pas que le personnage de Desbrosses est un faux médecin et que Diderot lui-même participe de la duperie avec Desbrosses. Dans ce conte, le personnage de Diderot incarne plusieurs figures : il est à la fois celui qui va incarner le rôle du *vrai* philosophe devant Mademoiselle Dornet, et celui qui joue, qui dupe, pour aider son ami Galitzine à récupérer ses tableaux. Toutes ces figures et ces points de vue permettent de construire une vaste duperie dans laquelle Mademoiselle Dornet est bien évidemment loin d'être consciente de tout ce qu'il se passe. Elle est loin de comprendre qu'elle est la victime

[691] Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, DPV, t. XX, p. 43-132
[692] Diderot, *Mystification*, DPV, t. XII.
[693] « Ici, le Neveu « torturé » fait partie des interprètes « qui jouent d'âme » et exposent leurs émotions sur la scène » : Diderot, *Le Neveu de Rameau*, éd. établie par Pierre Chartier, Paris, Librairie générale française, 2001, p. 71n.
[694] Arthur Wilson, *Diderot Sa vie et son œuvre*, *op. cit*., p. 347.

d'une illusion et d'une entreprise mystificatrice. Pour autant, nous, lecteurs, comprenons les rouages du texte, grâce au point de vue de Diderot, dramaturge, acteur et philosophe, qui présente l'ensemble des ressorts cachés de la situation, ce qui n'est pas le cas dans *Le Neveu de Rameau.*

Ainsi, il existerait plusieurs strates interprétatives. La première strate serait celle d'un Diderot en spectateur du Neveu au moment du discours, le Neveu jouant le rôle d'un personnage vacillant pour mieux le duper, le tromper. Diderot-spectateur serait dans la même position que Mademoiselle Dornet, mais aussi que le personnage de l'israëlite dupé par le renégat d'Avignon. Il ne comprend pas, mais il pressent la dissonance. La deuxième strate serait celle du point de vue du Neveu qui nous est donné à analyser et qui, selon un véritable *decorum*, sait s'adapter au Philosophe. Enfin, la dernière strate interprétative serait celle du Diderot-écrivain et Philosophe, dans l'après-coup du discours, lequel soulève les risques des fanatiques et de leur éloquence qui sont ici remis en perspective par le biais de la construction du personnage du Neveu.

### 2.1. – SUR LE MODELE DU *PARADOXE SUR LE COMEDIEN*…

Il faut avant tout se reporter au *Paradoxe sur le comédien* pour comprendre la distinction que Diderot propose entre les caractéristiques du comédien médiocre, qui peut s'élever à des *moments sublimes*, et le comédien sublime. Le parallèle se justifie d'autant plus que les deux œuvres s'articulent autour des mêmes enjeux dramaturgiques, et qu'elles ont été rédigées durant les mêmes années. Elles témoignent donc à juste titre des mêmes préoccupations de la part de Diderot à une même période, à plus forte raison parce qu'il révise régulièrement ses œuvres et qu'il en écrit plusieurs en parallèle. En effet, pour Arthur Wilson, dans la biographie qu'il a faite de Diderot : *Diderot Sa vie et son œuvre*, les dates de rédaction du *Paradoxe sur le comédien* sont comprises entre 1769 et 1773[695], et celles du *Neveu de Rameau* entre 1761 et 1775[696].

[695] « Diderot avait déjà noté les idées que l'on retrouve dans le *Paradoxe sur le comédien* en 1769 […] il reprit toutes ces idées lorsque, au cours de l'été 1773, il donna à l'ouvrage une forme dialoguée » : Arthur Wilson, *Diderot Sa vie et son œuvre*, *op. cit*., p. 516.
[696] « Diderot, comme il l'a indiqué, n'a pu avoir qu'un seul entretien avec [le neveu de Rameau], en avril 1761, celui qu'on lit dans *Le Neveu de Rameau* […] On sait aujourd'hui que *Le Neveu*, composé pour l'essentiel pendant

Dans le *Paradoxe sur le comédien*, Diderot théorise trois conceptions de l'acteur :

> J'insiste donc, et je dis : 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.[697]

Le comédien médiocre est caractérisé par sa sensibilité exacerbée. Il ne freine pas le mouvement de ses émotions naturelles lorsqu'il joue. En les laissant s'exprimer sans retenue devant le public, il révèle une certaine inconstance dans son jeu. Ses émotions ne sont pas maîtrisées, elles ne forment pas un système cohérent. Ses émotions étant intenses, il passe subitement d'une très grande exaltation à une monotonie, substantifs que qualifient respectivement les adjectifs épithètes *chaud* et *froid* :

> Ce qui me confirme dans mon opinion, c'est l'inégalité des acteurs qui jouent d'âme. Ne vous attendez de leur part à aucune unité ; leur jeu est alternativement fort et faible, chaud et froid, plat et sublime.[698]

L'adjectif *plat* s'oppose à celui de *sublime.* Pour autant, le comédien médiocre peut tout de même connaître certains moments sublimes. Il n'y est pas totalement étranger. Le fait qu'un moment sublime puisse surgir spontanément dans son jeu souligne l'importance de la dimension temporelle, du *kairos*. Il s'agit d'un « instant fugitif <de la nature> »[699]. Ces moments sublimes sont des traces de sublime naturel, et non de sublime artistique. Leur irruption brutale dans le jeu d'un comédien médiocre le dessert puisqu'ils contrastent nettement avec les autres moments bien improductifs de son jeu. Les imperfections de son jeu deviennent beaucoup plus ostensibles et ne proviennent pas d'une absence totale de sublime, mais du fait que ces moments sublimes peuvent se dissiper et laisser place à un jeu *plat*. Le comédien médiocre est inconstant dans son jeu puisqu'il déverse, sans aucune maîtrise, ses émotions. Il a des instants excellents, mais il est inconstant, il est plat puis sublime.

*A contrario*, le jeu de l'acteur sublime est constant. Tandis que le sublime naturel de l'acteur médiocre est subit et furtif, que son jeu se définit par l'irruption de « moments sublimes de pure nature », le jeu de l'acteur sublime se maintient du début à la fin de son rôle, il ne varie pas dans la durée :

---

l'été 1761, a été révisé en plusieurs occasions, principalement en 1762, mais aussi en 1766, 1767 et 1775 » : Arthur Wilson, *Diderot Sa vie et son œuvre*, *op. cit*., p. 347.

[697] Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, *op. cit*., p. 57.

[698] *ibid*., p. 49.

[699] *ibid*., p. 64.

> Ce n'est pas que la pure nature n'ait ses moments sublimes ; mais je pense que s'il est quelqu'un sûr de saisir et de conserver leur sublimité, c'est celui qui les aura pressentis <d'imagination ou de génie>, et qui les rendra de sang-froid.[700]

Pour Diderot, le jeu de l'acteur sublime demande une préparation et nécessite d'en passer par plusieurs étapes au préalable, afin de préparer l'exécution du jeu final. L'acteur sublime doit concevoir le sublime d'après sa sensibilité première, puis l'analyser tout en s'en distanciant et en tempérant sa sensibilité, pour enfin pouvoir le figer, jouer et rejouer son rôle de sang-froid. Le sublime artistique se construit, se prépare, au prix de plusieurs étapes. Tout le *paradoxe sur le comédien* réside en cela que c'est en figeant et en déployant toute son énergie dans la maîtrise du jeu que l'acteur sublime peut donner l'illusion d'un certain naturel. Il faut faire disparaître toute trace de sensibilité dans son jeu pour mieux éprouver la sensibilité des spectateurs et mieux soulever leurs passions.

Le critère distinctif entre les attributs de l'acteur médiocre et ceux de l'acteur sublime est l'unité. L'acteur sublime se révèle par l'unité de son jeu, la maîtrise de son rôle et de son personnage. Il possède un jeu parfait, du début à la fin. Son jeu est *un* et cohérent :

> le comédien qui jouera de réflexion, d'étude de la nature […] sera un, le même à toutes les représentations, toujours également parfait. Tout a été mesuré, combiné, appris, ordonné dans sa tête ; <il n'y a dans sa déclamation ni monotonie, ni dissonance.>[701]

Il conserve tout au long de son jeu la même excellence dans son rôle puisqu'il doit fixer, figer le caractère subit d'un instant de *pure nature* qu'il aura reconstitué grâce à son talent et à ses facultés pour le rendre sans aucune variation. Il doit être constant pour maintenir le caractère sublime tout au long du rôle.

### 2.2. – … Le Neveu, acteur mediocre aux « instants » sublimes ?

Même si c'est dans le discours de *Lui*, c'est-à-dire du Neveu, qu'apparait pour la première fois dans l'œuvre de Diderot, formulée de manière explicite, l'idée qu'il puisse exister un sublime du mal, ce personnage, dans une toute première strate interprétative, ne semble pas être sublime :

---

[700] Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, *op. cit*., p. 62.
[701] *ibid*., p. 49.

> Lui. 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.
>
> Moi. Mais cette estimable unité de caractère, vous ne l'avez pas encore. 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 ; et si l'étude vous a porté aussi loin qu'il est possible.[702]

Au sein de ce dialogue entre le Neveu et le Philosophe, ancré dans un cadre spatio-temporel bien délimité, qui ne représente seulement quelques secondes de discours, le Philosophe ne considère pas le Neveu comme un personnage sublime puisqu'il ne le juge pas *encore* un. Tout en insinuant le fait que le Neveu puisse se targuer de son caractère prodigieusement immoral, de manière presqu'ironique le Philosophe lui refuse le privilège d'incarner, d'une manière ou d'une autre, un quelconque sublime. Dans la mesure où les deux personnages s'accordent sur le fait que l'un des principes du sublime est l'unité, le Neveu n'est pas sublime car il semble *vacillant*, ce qui n'est évidemment pas sans rappeler l'ambiguïté dont il fait preuve tout au long du dialogue.

Lorsqu'en début d'œuvre, le Philosophe se voit abordé par le Neveu, il fait son portrait, tout autant physique que moral. Il décrit un personnage à l'identité relativement floue : « Rien ne dissemble plus de lui que lui-même »[703]. De même que dans l'épigraphe de l'œuvre dans laquelle Diderot fait une mention au dieu de la métamorphose, Vertumne, le personnage du Neveu se révèle être versatile, ce qui interroge le principe même de son identité. *Être ou ne pas être*, être quelqu'un ou n'être personne, ce dilemme soulève l'équivocité de son identité, et participe de son ambiguïté. L'ambiguïté d'un tel individu crée une méfiance chez le Philosophe qui connaît déjà la réputation du Neveu. Même s'il le connaît depuis longtemps, il éprouve des difficultés à saisir l'essence d'un tel personnage. Il ne sait pas qui se trouve réellement en face de lui. Sa méfiance se trouve renforcée par le fait que le Neveu déclare ne pas se connaître lui-même : « Que le diable m'emporte si je sais au fond ce que je suis »[704]. Son personnage est opaque et son caractère va même confiner jusqu'à une forme de folie dont il est question tout au long de l'œuvre. Pourtant, alors qu'il serait possible d'admettre une forme de vacuité du personnage, c'est-à-dire à un personnage poreux, versatile, totalement disparate, qui, à l'instar d'un acteur vierge de tout rôle se laisserait traverser par les différents rôles qui lui ont été proposés, il est finalement plus juste d'envisager le Neveu comme un personnage scindé en deux. Il se construit autour d'une véritable ambivalence. L'emploi du terme *dissembler* par le

[702] Diderot, *Le Neveu de Rameau*, *op. cit*., p. 151-152.
[703] *ibid*., p. 71.
[704] *ibid*., p. 132.

Philosophe est assez significatif de cette dualité intrinsèque au personnage. La toute première prosopographie que le Philosophe fait du Neveu en témoigne : « Quelquefois, il est maigre et hâve […] Le mois suivant, il est gras et replet »[705]. Les adjectifs antonymes *maigre* et *gras*, *hâve* et *replet*, indiquent un renversement complet dans la description du Neveu. Il ne se métamorphose pas de manière incohérente et confuse. Il est ou l'un ou l'autre, tout ou son contraire. Il n'existe pas, chez lui, de juste milieu. Au-delà des caractéristiques excessives qui font de lui un personnage totalement antagoniste dans sa manière d'être, dans sa manière de s'apprêter, de s'habiller, de se comporter, l'aspect chimérique du Neveu ne se retrouve pas seulement dans sa description physique, mais également dans sa duplicité morale. Bien plus qu'une instabilité, l'éthopée que le Philosophe propose du Neveu se caractérise par une dualité : « C'est un composé de hauteur et de bassesse, de bon sens et de déraison »[706]. Il est comme tendu entre deux extrêmes. Bien plus qu'une vacuité ou un vacillement, le neveu passe d'un extrême à l'autre : « tantôt avec une voix de basse-taille, il descendait jusqu'aux enfers ; tantôt s'égosillant, et contrefaisant le fausset, il déchirait le haut des airs »[707]. De l'enfer au paradis, le Neveu passe d'une idée extrême à une autre, d'un principe moral extrême à un autre. Une fois encore apparaît la dualité intrinsèque au Neveu qui n'est pas sans interroger sa duplicité morale. La construction de ce personnage s'organise selon une dichotomie, un antagonisme, qui crée précisément une dissonance, ce qu'indiquent les propos de Jacques Chouillet[708]. Il joue sur deux tableaux. La construction du personnage est organisée puisque le Neveu ne reflète pas le désordre. De la même manière que dans l'exemple des molécules du chaos tourbillonnant de « La Promenade Vernet » du *Salon de 1767*[709] où le Philosophe prouve que les images de désordre cachent toujours un ordre, ici, l'apparent désordre du personnage cache une structure. Cette structure est binaire car, que ce soit par les attributs du personnage, que ce soit par son physique ou par son *ethos*, tout au long de son jeu, la dichotomie du Neveu figure presqu'un renversement de valeurs *carnavalesque* – dans l'acception proposée par Mikhaïl Bakhtine[710].

L'importance des passions est introduite dans l'œuvre. Tout au long du dialogue, il alterne subitement entre le *chaud* et le *froid* de certaines émotions, dans un mouvement d'élévation ou d'effondrement. Le Neveu s'élève puis retombe, dans un mouvement dynamique, il passe du *plat* au *sublime*. De la même manière que dans la description du

[705] Diderot, *Le Neveu de Rameau*, *op. cit*., p. 71.
[706] *ibid*., p. 70.
[707] *ibid*., p. 165.
[708] Jacques Chouillet, *Diderot*, *op. cit*., p. 195.
[709] Diderot, *Salon de 1767*, *op. cit*., p. 180-181.
[710] Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, [*Problemy poètiki Dostoevskogo,* Léningrad, *Прибой*, 1929], trad. Isabelle Kolitcheff, Paris, Seuil, [1970] 1998.

caractère physique et moral du personnage, l'expression de ses passions est une nouvelle fois caractérisée par une dualité : « Triste ou gai selon les circonstances »[711]. Le personnage du Neveu se définit par une évolution dans l'expression de ses passions : « les passions se succédaient sur son visage »[712]. Comme un personnage sur scène, mais aussi comme l'acteur Garrick qui constitue une référence centrale pour comprendre la genèse du *Paradoxe sur le comédien*[713], le Neveu change de masque. Il n'est pour autant pas un acteur sublime car l'« unité de caractère » lui fait défaut. Dans l'exemple ci-dessus, les deux personnages formulent un concept dont les termes résonnent avec ceux de toute une tradition dramaturgique. L'unité de caractère, qui a d'ailleurs fait l'objet d'un article de Roland Mortier[714] et dont les termes font écho à la tradition dramaturgique classique et aristotélicienne, est ici conceptualisée par le Neveu et reprise par le Philosophe. Comme dans les *Entretiens sur Le Fils naturel*, Diderot s'appuie sur les préceptes des Anciens et ceux de la dramaturgie classique, pour pouvoir les dépasser, s'en affranchir et penser de nouveaux principes[715]. En effet, si la règle classique des trois unités se partage entre l'unité de temps, de lieu et d'action, l'unité de caractère est, en tant que telle, une règle conçue par le Neveu et reprise par le Philosophe. L'importance du caractère sous-tend déjà la définition de l'action dans *La Poétique* d'Aristote :

> [l'action] est faite par des personnages agissants ayant obligatoirement tel genre de caractère et de pensée (car c'est par référence à ceux-ci, également, que nous émettons un jugement sur les actions – les actions ont deux causes naturelles, le caractère et la pensée –, et à propos de ces actions que tous connaissent échec ou succès, et que l'histoire est la représentation de l'action.[716]

Pour Aristote, dans le cadre du registre tragique, l'action d'un personnage est directement reliée à la construction du caractère de ce dernier par le dramaturge. Les deux principes sont étroitement liés puisque ce sont « la pensée » et le « caractère moral » d'un personnage qui conditionnent ses actes. De même, l'article de l'*Encyclopédie* reprend la définition aristotélicienne :

---

[711] Diderot, *Le Neveu de Rameau*, *op. cit*., p. 71.
[712] *ibid*., p. 99.
[713] La mention de Garrick, acteur anglais qui a joué dans *Macbeth* de Shakespeare en 1751 dans les salons parisiens, s'explique par le fait que Diderot a également écrit les *Observations sur Garrick* qui deviendront l'ébauche de son œuvre le *Paradoxe sur le comédien*. Le titre du premier texte formera par la suite, dans ses grandes lignes, *le Paradoxe sur le comédien* : Diderot, « Observations sur une brochure intitulée : Garrick, ou les acteurs anglais », dans *Paradoxe sur le comédien*, DPV, *op. cit*., p. 27-42.
[714] Roland Mortier, « L'unité de caractère dans les romans et les contes de Diderot », *Revue d'histoire littéraire de la France*, Vol. 3, 2003, p. 669-682.
[715] Diderot, *Entretiens sur Le Fils naturel*, *op. cit*., p. 87.
[716] Aristote, *La Poétique*, *op. cit.*, p. 43.

> [le] Caractere *dans les personnages*, qu'un poëte dramatique introduit sur la scene, est l'inclination ou la passion dominante qui éclate dans toutes les démarches & les discours de ces personnages, qui est le principe & le premier mobile de toutes leurs actions […] Les *caracteres* en général sont les inclinations des hommes considérés par rapport à leurs passions.[717]

Les passions deviennent un des enjeux déterminants de la définition de *caractère* au XVIII[e] siècle qui n'était pas pensée comme telle dans l'extrait de *La Poétique*. Le Neveu atteint parfois au jeu sublime par le biais de son enthousiasme. Il est possible de le rapprocher du comédien sensible, et donc du comédien médiocre, selon la conception qu'en fait Diderot dans le *Paradoxe sur le comédien*. Les mouvements de renversement dans ses passions, les revirements d'un état extrême à l'autre, ne l'empêchent pas de connaître des *moments sublimes*. Alors que l'acteur sublime est caractérisé par son unité, ici, le Philosophe estime que le Neveu n'est pas *encore* un puisqu'il possède un enthousiasme qui n'est pas tout à fait maîtrisé, à l'exemple de la Dumesnil, qui est une comédienne, dans le *Paradoxe sur le comédien* : « la moitié du temps elle ne sait ce qu'elle dit, mais il vient un moment sublime […] [il vient] un « instant fugitif de la nature » »[718]. Le Neveu semble *jouer d'âme* comme l'indique Pierre Chartier : « Ici, le Neveu « torturé » fait partie des interprètes « qui jouent d'âme » et exposent leurs émotions sur la scène »[719]. Lorsque le Philosophe dit du Neveu : « Puis il recommençait à secouer sa tête et à se frapper le front de plus belle, et il disait, Ou il n'y a personne, ou l'on ne veut pas répondre […] Serviteur. Bonsoir. Le dieu est absent »[720], le thème de l'enthousiasme créateur chez le Neveu est remis en cause puisque le *furor* semble ici, lui faire défaut. Son enthousiasme est inconstant. Alors qu'au début de la rencontre entre les deux personnages, l'enthousiasme du neveu, hésitant, s'interrompt :

> Le voilà donc assis au clavecin […] Sa voix allait comme le vent, et ses doigts voltigeaient sur les touches ; tantôt laissant le dessus, pour prendre la basse ; tantôt quittant la partie d'accompagnement, pour revenir au-dessus. Les passions se succédaient sur son visage. On y distinguait la tendresse, la colère, le plaisir, la douleur. On sentait les piano, les forte […] Mais ce qu'il y avait de bizarre ; c'est que de temps en temps, il tâtonnait ; se reprenait, comme s'il eût manqué et se dépitait de n'avoir plus la pièce dans les doigts.[721]

il connaît des moments sublimes, remarquables, notamment lors de l'exemple ci-dessous de la pantomime qui précède celle du « grand branle de la terre ». Il entre en passion et produit un effet sublime sur le public :

---

[717] [D'Alembert], article « Caractère », *Encyclopédie*, t. II, p. 667.
[718] Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, *op. cit*., p. 52-64.
[719] Diderot, *Le Neveu de Rameau*, éd. Pierre Chartier, *op. cit*., p. 71n.
[720] Diderot, *Le Neveu de Rameau*, DPV, p. 181.
[721] *ibid*., p. 99.

> Il commençait à entrer en passion, et à chanter tout bas. Il élevait le ton, à mesure qu'il se passionnait davantage ; vinrent ensuite, les gestes, les grimaces du visage et les contorsions du corps […] Il entassait et brouillait ensemble trente airs, italiens, français, tragiques, comiques, de toutes sortes de caractères ; tantôt avec une voix de basse-taille, il descendait jusqu'aux enfers ; tantôt s'égosillant, et contrefaisant le fausset, il déchirait le haut des airs […] Il s'apaise, il se désole, il se plaint, il rit ; jamais hors de ton, de mesure, du sens des paroles et du caractère de l'air. Tous les pousse-bois avaient quitté leurs échiquiers et s'étaient rassemblés autour de lui. Les fenêtres du café étaient occupées, en dehors, par les passants qui s'étaient arrêtés au bruit. On faisait des éclats de rire à entrouvrir le plafond. Lui n'apercevait rien ; il continuait, saisi d'une aliénation d'esprit, d'un enthousiasme si voisin de la folie qu'il est incertain qu'il en revienne ; s'il ne faudra pas le jeter dans un fiacre, et le mener droit en petites maisons, en chantant un lambeau des *Lamentations* d'Ioumelli. Il répétait avec une précision, une vérité et une chaleur incroyable, les plus beaux endroits de chaque morceau ; ce beau récitatif obligé où le prophète peint la désolation de Jerusalem, il l'arrosa d'un torrent de larmes qui en arrachèrent de tous les yeux. Tout y était, et la délicatesse du chant, et la force de l'expression ; et la douleur. […] s'emparant de nos âmes, et les tenant suspendues dans la situation la plus singulière que j'aie jamais éprouvée…[722]

Si parfois le Neveu peine à *entrer en fureur*, si son enthousiasme a parfois du mal à se mettre en place, il lui arrive d'autres fois de connaître de véritables moments sublimes. Tout au long de l'œuvre, il se prépare, il s'échauffe, il s'essaie à plusieurs pantomimes. Son enthousiasme s'élève, retombe, comme dans l'exemple ci-dessus, jusqu'à atteindre son sommet lors de la grande pantomime finale, celle du « grand branle de la terre ». L'enthousiasme se prépare, s'amorce petit à petit, il prend de l'ampleur, il est mouvant et irrégulier. Il va *crescendo*, c'est pourquoi il peut s'élever subitement tout autant que retomber tout aussi rapidement. Cette inconstance illustre le fait qu'il se laisse emporter par ses passions, ses émotions, bien plus qu'il ne les maîtrise. Lorsque l'enthousiasme s'évanouit brusquement, le Philosophe décrit le Neveu comme exténué, presque comme s'il était aliéné par une force supérieure : « Sa tête était tout à fait perdue. Épuisé de fatigue ; tel qu'un homme qui sort d'un profond sommeil ou d'une longue distraction ; il resta immobile, stupide, étonné »[723]. L'adjectif *étonné* participe de la référence au sublime burkien, mais concerne ici le Neveu lui-même et non pas son public. Plongé dans un état second, l'ardeur de son enthousiasme est si intense qu'elle épuise toute son énergie, une énergie qui s'avère être vitale. C'est ainsi que l'analogie avec la figure de Prométhée peut être suggérée car, à la manière de Prométhée, l'enthousiasme du Neveu va jusqu'à le dévorer mais lui permet de créer autour de lui. L'analogie avec Prométhée est déjà latente dans la description de Dorval au début du second entretien des *Entretiens sur Le Fils naturel*[724]. L'effet que produit le jeu du Neveu sur le public est sublime. Dans l'extrait ci-dessus, il suspend le jugement du

[722] Diderot, *Le Neveu de Rameau*, *op. cit*., p. 164-166.
[723] *ibid*., p. 167.
[724] « Le poète sent le moment de l'enthousiasme. C'est après qu'il a médité. Il s'annonce en lui par un frémissement qui part de sa poitrine, et qui passe d'une manière délicieuse et rapide jusqu'aux extrémités de son corps. Bientôt ce n'est plus un frémissement. C'est une chaleur forte et permanente qui l'embrase, qui le fait haleter, qui le consume, qui le tue ; mais qui donne l'âme, la vie à tout ce qu'il touche » : Diderot, *Entretiens sur Le Fils naturel*, *op. cit*., p. 99.

public à la manière de la définition que le Pseudo-Longin fait de l'effet sublime, « ravissant »[725] son âme : « s'emparant de nos âmes, et les tenant suspendues dans la situation la plus singulière que j'aie jamais éprouvée ». L'effet est si intense qu'il est ici possible de le considérer comme étant sublime. Le paroxysme de l'effet est suggéré par l'emploi du superlatif : « la situation la plus singulière que j'aie jamais éprouvée ». De plus, il n'est pas seulement question de la suspension de l'esprit critique du public, de son ravissement, mais également de la contagion des passions : « il l'arrosa d'un torrent de larmes qui en arrachèrent de tous les yeux », contagion que l'on retrouvait alors connotée positivement dans la *Lettre* à Mademoiselle… . Les émotions du Neveu se transmettent, comme un phénomène de contagion, au public. Lorsque son enthousiasme, tout à fait irrégulier, éclate réellement, au prix de plusieurs efforts, lorsqu'il entre en passion, l'effet devient sublime.

Il nous reste à affirmer, à la suite de l'analyse de cette première strate interprétative, que le jeu du Neveu est celui d'un comédien médiocre, qui n'est en aucun cas totalement étranger au sublime. Face à l'acteur sublime, dont Mademoiselle Clairon figure le parfait exemple pour Diderot dans le *Paradoxe sur le comédien* comme dans le discours de *Moi* dans *Le Neveu de Rameau*[726], pour le Philosophe, dans le cadre d'un premier point de vue, le personnage du Neveu semble ici être un acteur médiocre qui *joue d'âme*, complètement dominé par ses passions et ses émotions qui semblent, à première vue, être totalement naturelles. Plus que le manque d'unité dans son caractère, il passe d'un extrême à l'autre. Totalement antagoniste, bon ou mauvais, il cherche, en tentant quelque fois un jeu plat et d'autres fois, un jeu sublime. Sur le modèle du comédien médiocre qui connaît certains moments sublimes, il est inconstant, tandis que le comédien sublime possède une constance, il fixe son rôle. Son jeu est irrégulier, lui permettant de connaître parfois des moments de sublime naturel lors desquels il réussit à soulever l'attention du spectateur. Comme il pourrait l'être sur une scène de théâtre, il alterne entre des moments sublimes et d'autres insipides. Il a donc parfois le privilège de connaître des moments sublimes lorsqu'il est enflammé d'un très grand enthousiasme, mais ce n'est pas ce qui fait l'essence du personnage puisque cette instabilité se résout parfois en un véritable effondrement.

[725] Rappelons que le sublime « ne persuade pas proprement, mais il ravit, il transporte […] Il donne au discours une certaine vigueur noble, une force invincible qui enlève l'âme de quiconque nous écoute […] il renverse tout comme un foudre » : Pseudo-Longin, *Traité du Sublime*, *op. cit*., p. 74.
[726] Dans *Le Neveu de Rameau*, il est question à plusieurs reprises de Mademoiselle Clairon. L'actrice est considérée comme sublime pour le Philosophe et fait l'objet de critiques par le Neveu.

Pourtant, à l'instar de l'ambiguïté qui règne tout au long de l'œuvre, le doute s'installe. Serait-il hors de propos de dire que le Neveu puisse contrefaire comédien médiocre ? Si dans l'exemple ci-dessous,

> Épuisé de fatigue ; tel qu'un homme qui sort d'un profond sommeil ou d'une longue distraction ; il resta immobile, stupide, étonné. Il tournait ses regards autour de lui, comme un homme égaré qui cherche à reconnaître le lieu où il se trouve. Il attendait le retour de ses forces et de ses esprits ; il essuyait machinalement son visage.[727]

le Philosophe le décrit comme un homme accablé, ayant perdu ses repères, en proie à d'intenses émotions naturelles, serait-ce si difficile pour le Neveu de feindre un enthousiasme qui s'évanouit brutalement ? de feindre un personnage qui reprend ses esprits ? de feindre des émotions naturelles qui retombent brusquement, alors qu'il est possible qu'il puisse se maîtriser totalement ? Ne pourrait-on pas le considérer comme un acteur sublime, qui joue *machinalement*, comme Mademoiselle Clairon qui, comme en témoigne Diderot dans le *Paradoxe sur le comédien*, « <lorsqu'elle s'est une fois élevée à la hauteur de son fantôme,> elle se possède, elle se répète sans émotion »[728]. Le personnage du Neveu se serait-il élevé, en acteur sublime, à la hauteur du rôle de comédien médiocre ?

### 2.3. – LAISSER PLACE A L'INTERPRETATION DU POINT DE VUE INTERNE DU NEVEU

Dans une deuxième strate interprétative, il s'agit de prendre du recul et d'étudier dans quelle mesure le personnage du Neveu peut précisément, en tant qu'acteur sublime, jouer un rôle : celui de comédien médiocre. Il s'agit ici de proposer une hypothèse de lecture qui vise à combler la lacune laissée par l'absence de focalisation interne du Neveu dans le texte, que sous-tend l'hermétisme de son point de vue. Il paraît tout à fait possible que ce dernier puisse se cacher derrière un rôle, derrière une certaine forme d'inconstance, et se révéler être, en fait, beaucoup plus *un* qu'au premier abord. Cette maîtrise du jeu participe de la définition de l'acteur sublime. S'il joue le rôle d'un individu insensé, inconstant, instable, c'est peut-être pour mieux cacher son jeu, son unité de caractère, de la même manière que Mademoiselle

[727] Diderot, *Le Neveu de Rameau*, *op. cit*., p. 167.
[728] Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, *op. cit*., p. 51.

Clairon qui exécute son rôle à la perfection, car un seul élément n'est jamais démenti dans l'œuvre : l'immoralité du personnage du Neveu.

Déjà, il se présente comme un véritable acteur tout au long de l'œuvre. Il joue des pantomimes et semble davantage contrefaire les passions plutôt que les exprimer de manière authentique. Dans la *Lettre sur les sourds et muets*, Diderot distingue d'un côté l'art de la pantomime qui permet à l'acteur de « rendre une action » et d'un autre côté, les gestes qui deviennent la transposition d'un discours verbal : « rendre un discours par des gestes »[729]. Dès le début du *Neveu de Rameau*, le Philosophe explique que le Neveu se met en scène sous ses yeux et reproduit en acte ses propres propos : « Ce qu'il y a de plaisant, c'est que, tandis que je lui tenais ce discours, il en exécutait la pantomime »[730]. De la pantomime de la *petite Hus* à celle du « grand branle de la terre », le Neveu est maître dans l'art de contrefaire. Il expose dans tous les détails la manière avec laquelle il réussit à duper toutes les personnes qui l'entourent et comment il s'adapte à eux pour mieux les induire en erreur. Le terme « contrefaire » est bien présent à la fin de l'œuvre pour témoigner de l'art du Neveu, ce qui remet en question la dimension naturelle que le Philosophe pouvait attribuer dans un premier temps aux passions de l'acteur qui se trouve en face de lui, dans les quelques minutes qui précèdent le début du dialogue entre les deux personnages : « il montre ce que la nature lui a donné de bonnes qualités, sans ostentation, et ce qu'il en a reçu de mauvaises, sans pudeur »[731]. Pourtant, sont-elles vraiment naturelles ? L'extrait ci-dessous laisse à penser que le personnage du Neveu peut aisément contrefaire les passions :

> J'aimerais autant avoir à musiquer les *Maximes de La Rochefoucaut*, ou les *Pensées de Pascal*. C'est au cri animal de la passion, à dicter la ligne qui nous convient[.] Il faut que ses expressions soient pressées les unes sur les autres ; il faut que la phrase soit courte ; que le sens en soit coupé, suspendu ; que le musicien puisse disposer du tout et de chacune de ses parties ; en omettre un mot, ou le répéter ; y en ajouter un qui lui manque ; la tourner et retourner, comme un polype […] Il faut que les passions soient fortes ; la tendresse du musicien et du poète lyrique doit être extrême. L'air est presque toujours la péroraison de la scène. Il nous faut des exclamations, des interjections, des suspensions, des interruptions, des affirmations, des négations […] Le cri animal ou de l'homme passionné leur en donne.[732]

Exprimer les passions par le biais du cri, les retranscrire en discours verbal : tel est le sujet sur lequel porte ces quelques phrases du Neveu. Le groupe nominal « cri animal de la passion » fait

[729] « Il ne faut pas que vous confondiez l'exercice que je vous propose ici avec la pantomime ordinaire. Rendre une action, ou rendre un discours par des gestes, ce sont deux versions fort différentes […] on parviendrait à substituer aux gestes à peu près leur équivalent en mots » : Diderot, *Lettre sur les sourds et muets*, *op. cit*., p. 139-142.
[730] Diderot, *Le Neveu de Rameau*, *op. cit*., p. 90.
[731] *ibid*., p. 70.
[732] *ibid*., p. 169-170.

écho à la mention des *cris* dans les *Entretiens sur Le Fils Naturel*, que ce soit le cri laconique de Philoctète, d'Oreste ou de Clytemnestre dont Diderot dit qu'ils « arrachent les entrailles du spectateur ». Ils témoignent des « vraies voix des passions » que Diderot oppose aux tirades[733]. Pour le Neveu, le cri permet l'expression des passions. Il développe des propos d'ordre stylistique, à la manière d'un art poétique. Il propose des préceptes à suivre, grâce à la répétition des structures impersonnelles « il faut … il faut… il faut… ». Pour rendre au mieux le cri des passions, il explique que l'expression verbale de l'acteur doit s'approcher au plus près de l'expression des passions naturelles. Il s'inclut dans le public d'acteurs auquel il s'adresse, grâce au pronom personnel « nous ». Le substantif « péroraison » qui désigne la dernière partie d'un discours oratoire témoigne évidemment de la dimension rhétorique que comporte l'expression sublime des passions dans les paroles du Neveu. Le terme « polype » permet d'étudier d'une nouvelle manière la dislocation et la dissonance dans l'expression du sublime dans la deuxième partie des œuvres de Diderot, puisque le terme fait écho au style *coupé* de Sénèque. May Spangler, dans l'article « Science, philosophie et littérature : le polype de Diderot », après avoir rappelé que « les philosophes ne tardèrent pas à tirer parti des implications matérialistes du polype […] cet être limitrophe entre deux règnes permet[tant] de prouver la continuité entre les règnes, […] le monisme de la matière […] reste la même et ne fait que changer de forme »[734] témoigne effectivement, à partir de la notion de polype, de l' « analogie » que nous avons pu remarquer entre la dimension du corps et de l'âme d'un côté et la dimension du texte et des idées :

> nous avons vu que la régénération du polype à partir d'un morceau de lui-même mettait en lumière l'activité autonome de la matière, qui même sous sa forme la plus petite comme un morceau de polype, est douée de son propre pouvoir vital […] Comparer le syllogisme au polype, c'est établir une analogie entre le corps vivant et le texte qu'on pourrait exprimer en ces termes : « L'idée est au texte ce que l'âme est au corps. » Ceci indique l'impossibilité de séparer les idées du texte, comme il est impossible de séparer l'âme du corps.[735]

Le Neveu semble bien s'y connaître dans le domaine de l'art de contrefaire les passions. Le lexique rhétorique et stylistique dont il use, le fait qu'il soit capable d'en parler avec beaucoup de recul, nous laisse donc un doute quant à l'expression des passions naturelles qui semblait évidente dans une première lecture du texte. De la même manière, lorsqu'il déclare « c'est le ridicule et la folie qui font rire, il faut donc que je sois ridicule et fou ; et quand la nature ne

[733] « Un ramage opposé à ces vraies voix de la passion, c'est ce que nous appelons des *tirades*. Rien n'est plus applaudi, et de plus mauvais goût » : Diderot, *Entretiens sur Le Fils naturel*, *op. cit*., p. 103.
[734] May Spangler, « Science, philosophie et littérature : le polype de Diderot », *RDE*, n° 23, 1997, p. 90.
[735] *ibid*., p. 97.

m'aurait pas fait tel, le plus court serait de le paraître »[736], il est une nouvelle fois légitime de se poser la question suivante : Est-il réellement dominé par ses émotions, ou ne fait-il que le paraître ? Il est possible de douter de la convenance du Neveu entre son expression corporelle et les passions qu'il éprouve réellement puisqu'il s'oppose par exemple à l'entrée en *furor* du personnage de Dorval au début du second entretien des *Entretiens sur Le Fils naturel*, qui se retrouve totalement absorbé par la nature qui l'environne[737].

Ce qui *étonne* d'autant plus le lecteur dans les extraits ci-dessus, c'est la manière dont le Neveu possède de grandes connaissances sur le sujet. Il est bien conscient de son talent. Comme l'affirme Diderot dans le *Paradoxe sur le comédien*, l'acteur sublime doit réussir à se distancier de lui-même, à se « distraire de lui-même »[738]. C'est à travers l'analyse du travail de la « petite Clairon », actrice sublime, que Diderot témoigne de ce processus. Après avoir senti et observé, le comédien essentiellement sublime doit posséder la faculté de pouvoir prendre du recul sur lui-même et d'expérimenter le meilleur jeu pour pouvoir ensuite le figer et le reproduire mécaniquement. Il éprouve, durant cet échauffement, durant cette tâche préparatoire au jeu sublime, un véritable processus de distanciation envers lui-même et peut ainsi fixer, figer le sublime qu'il recompose, pour ensuite répéter son rôle, ses gestes et son comportement de manière très maîtrisée :

> Nonchalamment étendue sur une chaise longue, <les bras croisés,> les yeux fermés, <immobile,> elle peut, en suivant son rêve de mémoire, s'entendre, se voir, se juger et juger les impressions qu'elle excitera. <Dans ce moment, elle est double : la petite Clairon et la grande Agrippine.[739]

Si le personnage du Neveu semblait, à première vue, jouer le rôle du comédien médiocre, vacillant, il possède en fait une très bonne maîtrise de son jeu. Il est conscient de ce qu'il fait, il sait se distancier de son propre jeu et théoriser son art. Il est bien au fait des différentes étapes de son art :

> il faut savoir préparer et placer ces tons majeurs et péremptoires, saisir l'occasion et le moment […] il faut être placé à l'écart, dans l'angle de l'appartement le plus éloigné du champ de bataille, avoir préparé son explosion par un long silence, et tomber subitement comme une comminge, au milieu des contendants. Personne n'a cet art comme moi. Mais où je suis surprenant, c'est dans l'opposé ; j'ai des petits tons que j'accompagne d'un sourire […] Je ne sais si vous saisissez bien toute l'énergie de cette dernière attitude-là. Je ne l'ai point inventée ; mais personne ne m'a surpassé dans l'exécution. Voyez. Voyez.[740]

---

[736] Diderot, *Le Neveu de Rameau*, *op. cit*., p. 119.
[737] « [Dorval] s'était abandonné au spectacle de la nature » : Diderot, *Entretiens sur Le Fils naturel*, *op. cit*., p. 98.
[738] Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, *op. cit*., p. 109.
[739] *ibid*., p. 51.
[740] Diderot, *Le Neveu de Rameau*, *op. cit*., p. 125-126.

En acteur sublime, il sait mettre en œuvre l'exercice de sa raison. Il n'est pas assujetti à ses propres passions comme il semblait l'être à la lumière d'une première strate interprétative. Il est conscient des théories dramaturgiques sur le jeu de l'acteur, qu'il applique précisément à son propre jeu.

De plus, il possède un effet sur son principal spectateur, le Philosophe, effet qui s'avère, à certains égards, sublime, dans la mesure où le Neveu s'adapte à son public. Dans l'extrait ci-dessous lors duquel il poursuit ses théories sur l'art du comédien, toujours selon la manière d'un théoricien, puisqu'il s'appuie sur des œuvres de référence issues du théâtre classique, il explique :

> Garde des vices qui te sont utiles ; mais n'en aie ni le ton ni les apparences qui te rendraient ridicule. Pour se garantir de ce ton, de ces apparences, il faut les connaître ; or ces auteurs en ont fait des peintures excellentes. Je suis moi et je reste ce que je suis ; mais j'agis et je parle comme il convient.[741]

Il aborde ici de manière explicite les principes de convenance cicéronienne qu'il replace dans le cadre du jeu de l'acteur. Les principales définitions qu'André Desmouliez[742] propose de la convenance cicéronienne, à savoir la transparence entre les mots et les choses, la transparence entre l'expression corporelle et les passions de l'acteur, ainsi que l'adaptation de l'orateur à son auditoire, jouent ici un rôle important. Dans l'exemple ci-dessus, le Neveu témoigne de la convenance cicéronienne dans une première acception du terme, c'est-à-dire celle de la transparence entre les mots et les choses, les passions et l'expression corporelle. Il distingue d'un côté les *vices*, les passions immorales, et de l'autre le *ton* et les *apparences*, les *peintures*. La dernière phrase se présente comme un décasyllabe avec une césure à l'hémistiche. Les deux hémistiches illustrent une véritable dualité, nouvel argument en faveur de la dislocation entre le fond, c'est-à-dire entre l'identité du Neveu, ce qu'il est, et la forme, c'est-à-dire ce qu'il laisse paraître, ce qu'il exprime. Cette dislocation entre les deux s'oppose ici à la convenance cicéronienne et rappelle le chiasme des *Essais sur la peinture* : « Il lui a plu de nous faire bons, et de nous donner le visage du méchant ; ou de nous faire méchants et de nous donner le visage de la bonté »[743]. De même, on trouve l'idée de distinction entre « le caractère d'un homme » et l'action dans la conclusion de *Ceci n'est pas un conte*[744]. Enfin, dans cette autre proposition du

[741] Diderot, *Le Neveu de Rameau*, *op. cit*., p. 138.
[742] André Desmouliez, *Cicéron et son goût*, *op. cit*., p. 266-316.
[743] Diderot, *Essais sur la peinture*, *op. cit.*, p. 373.
[744] « Mais on me dira peut-être que c'est aller trop vite que de prononcer définitivement sur le caractère d'un homme d'après une seule action ; qu'une règle aussi sévère réduirait le nombre des gens de bien au point d'en laisser moins sur la terre que l'Évangile du chrétien n'admet d'élus dans le ciel ; qu'on peut être inconstant en amour, se piquer même de peu de religion avec les femmes, sans être dépourvu d'honneur et de probité ; qu'on n'est le maître ni d'arrêter une passion qui s'allume, ni d'en prolonger une qui s'éteint ; qu'il y a déjà assez

*Neveu de Rameau* : « ce que je conçois clairement à tout cet entortillage »[745], le Philosophe soulève le principe de convenance comme transparence entre les mots et les choses puisqu'il reprend les mêmes termes de la célèbre phrase de Boileau du Chant I de son *Art poétique* : « ce que l'on conçoit bien s'énonce clairement », nous l'avons vu. Le personnage du Neveu produit un discours *entortillé*, il ne fait en aucun cas preuve d'une transparence entre l'idée et le style, ce qui présuppose une nouvelle fois sa duplicité, l'hypocrisie dont il fait preuve tout au long de l'œuvre, *hypocrisie* entendue dans le sens d'*hupokrites*, « acteur ». Il ne respecte pas la convenance cicéronienne car son expression corporelle ne traduit pas son identité et sa valeur morale, et qu'il en joue. Il fait preuve d'une véritable contradiction et cela peut donc s'expliquer par le fait qu'au fond, il fait preuve d'une véritable unité, il est un acteur sublime. Il est bien conscient de l'effet qu'il possède sur le public. Il a bien conscience de son art, ce qu'il met ici en exergue par l'emploi des verbes de connaissance, de réflexion, d'observation : « pour se garantir de ce ton […] il faut les connaître ». Là où le moraliste classique observe les mœurs, le Neveu observe « [l]es apparences » des mœurs pour pouvoir contrefaire n'importe quel personnage.

Pour autant, s'il ne respecte pas les principes de la convenance cicéronienne dans une première acception du terme, c'est-à-dire celle de la transparence entre les mots et les choses, entre les passions et l'expression corporelle d'un personnage sur scène, le Neveu ne s'applique-t-il pas à respecter le principe de convenance dans une deuxième acception du terme, celle de l'« adaptation des paroles à l'auditoire » ? Ne feindrait-t-il pas le vacillement dans ses propres principes afin de s'adapter au public qu'est le Philosophe pour mieux l'*entortiller* ? Il semble jouer l'acteur médiocre pour s'adapter à son principal spectateur. Face à ce dernier, le Neveu adopte l'art du dialogue, là où, avec les autres personnes avec lesquelles il s'entretient et avec lesquelles il a affaire, il présente d'autres intérêts. C'est un personnage qui sait se conformer à son public. Avec le Philosophe, il se met donc à s'entretenir sur des sujets aussi divers que la musique, la peinture, la philosophie, la société, et surtout la morale. En écho à la phrase du Philosophe en début de texte : « J'abandonne mon esprit à tout son libertinage »[746], le Neveu se met à aborder des thèmes variés qui intéressent le Philosophe et virevolte de l'un à l'autre, sans enchaînement logique. La posture du Philosophe pour le Neveu est celle d'un homme qui aime à discuter de concepts, à débattre sur différentes questions ontologiques, éthiques ou

d'hommes dans les maisons et les rues qui méritent à juste titre le nom de coquins, sans inventer des crimes imaginaires qui les multiplieraient à l'infini » : Diderot, *Ceci n'est pas un conte*, *op. cit*., p. 546.

[745] Diderot, *Le Neveu de Rameau*, *op. cit*., p. 110.

[746] *ibid*., p. 69.

sociales, à proposer des théories. Le Philosophe aime la conversation et le Neveu, ici, s'y conforme. Il est convaincu qu'il faut savoir s'adapter à son public pour pouvoir produire un effet sur lui, c'est pourquoi il use des formes du dialogue et qu'il s'essaie à une apparente réflexion critique, qui, pour Diderot est la caractéristique première de l'esprit philosophique. Le Neveu s'applique à converser, à débattre et déclare :

> Au reste, souvenez-vous que dans un sujet aussi variable que les mœurs, il n'y a d'absolument, d'essentiellement, de généralement vrai ou faux, sinon qu'il faut être ce que l'intérêt veut qu'on soit ; bon ou mauvais ; sage ou fou ; décent ou ridicule ; honnête ou vicieux […] Quand je dis vicieux, c'est pour parler votre langue.[747]

Ici, il avoue s'appliquer à « parler la langue » du Philosophe, c'est-à-dire à emprunter ses expressions, à imiter la manière dont s'expriment généralement les Philosophes. Le Neveu parle à loisir de ce « sujet aussi variable que [celui des] mœurs », et introduit là des considérations philosophiques et éthiques. Dans la mesure où Diderot pense dans ses œuvres le concept d'amoralité, par le biais de sa philosophie matérialiste, l'adjectif « variable » employé par le Neveu s'accorde ici avec la philosophie de Diderot. De plus, si la pensée et le style[748] de Diderot-Philosophe évoluent au fil de l'ensemble de son œuvre, pouvons-nous dire que le Neveu, en prenant pour point d'appui la figure de Vertumne, joue la versatilité pour peut-être mieux correspondre à la méthode de pensée de notre Philosophe ? Le Neveu n'est pourtant pas en capacité de pouvoir développer une philosophie, de pouvoir rivaliser avec le Philosophe, car pour ce dernier, l'exercice du dialogue philosophique requiert l'apprentissage de concepts. Il faut pouvoir suivre des règles, admettre des principes et s'exercer régulièrement. Il ne s'agit pas de pouvoir tout dire ou tout remettre en question, sans quoi il n'y a plus aucune tension vers une quelconque vérité, qu'elle soit générale ou personnelle. Le Neveu converse mais ne s'essaie pas à un dialogue philosophique. C'est pourquoi, parce que son raisonnement n'avance pas de manière logique « O fou, archifou, m'écriai-je, comment se fait-il que dans ta mauvaise tête, il se trouve des idées si justes, pêle-mêle, avec tant d'extravagances ? »[749], les thèmes s'enchaînent grâce aux véritables prouesses verbales du Neveu. Ce dernier ne réussit pourtant pas à aller jusqu'au bout d'un raisonnement. L'œuvre qu'est *Le Neveu de Rameau* n'est pas un dialogue philosophique, c'est bien plutôt l'exemple d'un *être réel*, le Neveu, acteur sublime qui

[747] Diderot, *Le Neveu de Rameau*, *op. cit*., p. 139.
[748] « Si Diderot est à la fois un merveilleux improvisateur et un virtuose du style, n'est-on pas fondé à conclure, comme du reste le suggère l'expression « désordre apparent » qu'emploie Sainte-Beuve lui-même, que l'improvisation est le masque sous lequel l'écrivain dissimule volontairement ou involontairement sa maîtrise de la forme littéraire » : Georges Daniel, *Le style de Diderot*, *op. cit*., p. 7.
[749] Diderot, *Le Neveu de Rameau*, *op. cit*., p. 104.

manie à la perfection l'éloquence. Ne retrouverait-on pas ici une nouvelle fois la définition de l'effet sublime par Diderot comme maîtrise de la simple part formelle du discours ?

L'effet sublime, comme dans « La Promenade Vernet »[750], est dépendant du charme que les mots ou le style du discours viennent à éveiller dans la mémoire du spectateur et qui produit une expérience subjective. Il n'est pas impossible que le Neveu puisse copier le discours, copier des phrases ou des formules philosophiques qu'il a déjà entendues. Il fait d'ailleurs preuve d'une grande polyphonie dans son discours. Il se sert de toutes ses qualités pour illustrer une maîtrise de l'éloquence afin de produire un effet sur le Philosophe, et s'adapter à ce dernier. Il veut produire un effet et il contrefait le changement, l'évolution, le mouvement du monde pour peut-être mieux s'accorder avec le Philosophe, jusqu'à contrefaire l'univers en entier, des éléments naturels aux êtres vivants, des objets matériels jusqu'aux bruits inarticulés :

> Que ne lui vis-je pas faire ? […] c'était un malheureux livré à tout son désespoir ; un temple qui s'élève ; des oiseaux qui se taisent au soleil couchant ; des eaux ou qui murmurent dans un lieu solitaire et frais, ou qui descendent en torrent du haut des montagnes ; un orage ; une tempête, la plainte de ceux qui vont périr, mêlée au sifflement des vents, au fracas du tonnerre ; c'était la nuit, avec ses ténèbres ; c'était l'ombre et le silence ; car le silence même se peint par des sons.[751]

Du *fiat lux* : « le temple qui s'élève », au sublime de l'Apocalypse : « la plainte de ceux qui vont périr », le Neveu dans toute son ambition souhaite contrefaire la totalité du *cosmos*, de l'origine du monde, à sa fin. L'éclatement spatio-temporel ainsi que l'écho au sublime de Sénèque, que l'on retrouve avec les images de sublime clair tout autant qu'obscur, génèrent un mélange d'éléments qui s'entrechoquent dans cette pantomime qui produit un effet sublime sur le spectateur.

Le personnage du Philosophe dans l'œuvre accorde à quelques reprises au Neveu le bénéfice du doute quant à son essence morale. Si le Philosophe possède une tolérance et une largeur d'esprit qui lui permettent de laisser toute sa place aux réflexions de son interlocuteur, de les entendre et d'en admettre certaines, même difficilement, ce dernier ne semble-t-il pas se jouer de cela ? Le concept de maïeutique se déploie tout au long de l'œuvre. N'est-elle pas consciemment recréée par le Neveu lui-même pour donner l'illusion qu'il s'interroge sur lui-même ? Cette maïeutique à laquelle le Philosophe et nous, lecteurs, sommes tentés de croire. Ce personnage vacillant peut avoir été préparé en amont par le Neveu pour s'adapter au mieux aux théories de Diderot et mettre en échec le *logos* du Philosophe, car lorsque le Neveu parle

[750] Diderot, *Salon de 1767*, *op. cit*., p. 174-237.
[751] Diderot, *Le Neveu de Rameau*, *op. cit*., p. 166-167.

en ces termes : « je suis moi et je reste ce que je suis », il fait écho aux paroles de Dieu à Moïse dans la Bible « je suis qui je suis »[752] et il insiste sur l'unité de son identité, de son caractère, ce qui vient s'opposer à la première interprétation du Philosophe qui remettait en question son « unité de caractère ». Il estime qu'il a toute la conscience de son unité de caractère et peut être considéré comme un acteur sublime. Ce caractère *un* sera reconnu par le Philosophe lui-même à l'issue du dialogue, dans les toutes dernières phrases de l'œuvre puisqu'il confesse l'échec du processus de la maïeutique qu'il a voulue exercer sur le Neveu tout au long du dialogue :

> Lui. […] N'est-il pas vrai que je suis toujours le même.
> Moi. Hélas oui, malheureusement.
> Lui. […] - rira bien qui rira le dernier.[753]

La dernière phrase du Neveu place le rire au centre du dénouement de ce dialogue : « Rira bien qui rira le dernier ». L'hypothèse selon laquelle il semble avoir voulu duper le Philosophe se trouve validée ici. Le rire reflète la figure du diable. Dans les textes bibliques, le Christ ne rit pas. De plus, le rire correspond à une forme de conscience, de faculté rationnelle du Neveu, faculté rationnelle que met en œuvre l'actrice sublime qu'est Mademoiselle Clairon dans le *Paradoxe sur le comédien*. Le Neveu se délecte de sa victoire qu'il est certain d'avoir remportée, consciemment. Il est un acteur sublime qui joue, devant le Philosophe, le rôle d'un acteur médiocre à l'inconstance affichée, mais il dissimule une véritable unité et une structure de son caractère, une maîtrise du jeu et de l'éloquence qui n'ont pour but que de produire un effet sublime sur le spectateur. Il joue le vacillement et témoigne d'une ambiguïté pour s'adapter au Philosophe, qui se trouve d'ailleurs, à plusieurs reprises, fasciné. L'unité de son caractère est consacrée à la fin de l'œuvre, ce qui, comme en témoigne l'exemple, dérange le Philosophe : « hélas oui, malheureusement ». À cet égard, Marian Hobson observe le regard surplombant de l'acteur sublime qu'elle explique par la maîtrise des facultés rationnelles dont celui-ci fait preuve. Elle note toute l'importance du rire et de la douleur dans le travail de l'acteur sublime :

> Si l'homme sensible se décompose dans son aliénation, l'acteur ou l'artiste s'y constitue. Il se cache derrière un objet imaginaire, son rôle, son *mannequin*, comme il est dit dans le *Paradoxe*, et il le manœuvre. Il regarde à la fois son mannequin pour l'imiter, le travailler, et le spectateur pour doser ses effets. Et même pendant la préparation de son rôle, l'acteur est hors de lui, dans l'aliénation de la maîtrise ; il n'est que regard partagé entre son travail et son modèle […] Si le spectateur regarde l'acteur, l'acteur « se fait écran », il se cache derrière son rôle ; il est absent de son pantin pour observer les spectateurs

[752] Livre de l'Exode, 3, 14.
[753] Diderot, *Le Neveu de Rameau*, *op. cit*., p. 196.

> ironiquement. Apparemment donné en pâture au spectateur, il renverse la relation – il rit de l'émoi qu'il provoque, de la « douleur grimaçante » qui est son œuvre.[754]

Les facultés rationnelles de l'acteur sublime viennent faire pendant à celles du Philosophe : là où le *logos* du Philosophe lui permet de comprendre et d'exercer la faculté critique du public, celui de l'acteur sublime doit lui permettre de tout mettre en œuvre pour soulever les passions, sans véhiculer d'idées puisqu'il s'agit simplement d' « observer les spectateurs » et les conséquences de son propre effet sublime. Si le personnage du Neveu est un acteur sublime immoral, est-il pour autant l'incarnation du *sublime du mal* ? Puisque le Philosophe occupe la position de spectateur et que le Neveu peut s'apparenter à un acteur sublime qui joue le rôle du comédien médiocre afin de mieux duper le Philosophe, ne peut-on pas tenter de relire l'ensemble de l'œuvre dans un mouvement de mise en abyme du sublime du mal développé dans le texte à partir de l'*exemplum* du renégat d'Avignon ? Le Neveu ne serait-t-il pas lui-même le mystificateur du Philosophe ? L'intention du Neveu serait-elle de jouer le rôle du comédien médiocre pour d'autant plus fasciner le Philosophe et le lecteur ?

Le Neveu est un acteur sublime qui s'adapte au Philosophe, mais il laisse supposer l'idée selon laquelle il pourrait incarner le *sublime du mal*. L'hypothèse doit en effet être envisagée. Le texte invite à prendre en compte cette éventualité. Lorsque le Neveu développe ses considérations sur le sublime « du mal » et « de la méchanceté », il s'appuie sur l'*exemplum* du renégat d'Avignon. Cet épisode soulève les différents enjeux du sublime, qui se trouvent tout d'abord par l'emploi des deux termes burkiens, *étonnant* et *terreur* : « ce doit être un homme bien étonnant […] tu joues la terreur »[755], mais aussi par l'effet que le renégat commence à mettre en œuvre sur l'homme qu'il est en train de leurrer : « quand il crut son juif bien touché, bien captivé »[756]. La manière dont il relate l'épisode assure une certaine proximité entre le personnage du Neveu et celui du renégat :

> Le sublime de sa méchanceté ; c'est d'avoir été lui-même le délateur de son bon ami l'israélite, dont la sainte Inquisition s'empara à son réveil, et dont, quelques jours après, on fit un beau feu de joie. Et ce fut ainsi que le renégat devint tranquille possesseur de la fortune de ce descendant maudit de ceux qui ont crucifié notre Seigneur.[757]

À la fin de cet extrait, apparaît un brouillage énonciatif puisque, alors que le Neveu commence par commenter les actions du renégat par le biais du déterminant possessif « son », il formule

[754] Marian Hobson, « Sensibilité et spectacle : le contexte médical du « Paradoxe sur le comédien » de Diderot », *Revue de Métaphysique et de Morale*, Vol. 82 n° 2, 1977, p. 162-164.
[755] Diderot, *Le Neveu de Rameau*, *op. cit*., p. 153-155.
[756] *ibid*., p. 153.
[757] *ibid*., p. 156.

ensuite des propos qui deviennent plus ambigus : « le renégat devint tranquille possesseur de la fortune de ce descendant maudit de ceux qui ont crucifié notre Seigneur ». En caractérisant lui-même l'homme dupé de « descendant maudit » ou en jouant sur la forme du discours direct libre pour rapporter les paroles dudit renégat, il provoque le doute et invite le public à s'interroger : à qui attribuer la responsabilité des paroles de cette dernière proposition qui fait preuve d'une grande discrimination et qui, de plus, légitime le crime pour raisons religieuses ? L'emploi du pronom possessif « notre » renforce cette ambiguïté et cette proximité. Le Neveu n'opère aucune distanciation avec les propos du renégat. La manière dont il raconte l'histoire ne nous permet pas de dissocier ses propres paroles d'avec celles du renégat. Serait-il possible qu'il puisse partager l'avis du renégat ? En s'identifiant aux pensées de ce dernier et en laissant planer le doute, il ne prend pas en charge la responsabilité de son discours, tout en ne désavouant pas complètement ses propres pensées. Il y a, dans l'*exemplum*, un brouillage temporel entre discours passé et présent, ce qui a pour effet d'assurer une proximité entre les deux situations :

> J'irai louer ou je ferai louer un bâtiment par un tiers ; oui, par un tiers, ce sera le mieux. Nous y déposerons votre fortune […] Le point important dans la circonstance périlleuse où nous nous trouvons, est de ne point faire d'imprudence. Fait et dit. Le bâtiment est loué et pourvu de vivres et de matelots. La fortune du juif est à bord. Demain, à la pointe du jour, ils mettent à la voile. […] Pendant la nuit, le renégat se lève, dépouille le juif de son portefeuille […] vous avez bien fait d'être un honnête homme ; vous n'auriez été qu'un friponneau. Jusqu'ici le renégat n'est que cela.[758]

Il ne cache pas son admiration envers le renégat. L'analogie qu'il fait est explicite lorsqu'il dit mettre à l'épreuve l'exercice du jugement critique du Philosophe. Apparaît ici un renversement des valeurs philosophiques puisqu'il s'agit désormais d'essayer son esprit critique, non plus à débattre sur des problèmes moraux, mais bien à tenter d'imaginer la délation qu'a mise en œuvre le renégat d'Avignon. Le Neveu fait ici preuve d'un esprit cynique, beaucoup plus perspicace que le Philosophe, beaucoup plus aiguisé. Il montre dans quelle mesure le renégat d'Avignon se joue de la bonté de l'homme juif. Ses propos témoignent d'une tendance immorale : soit il légitime le crime dont se trouve responsable le renégat d'Avignon, soit il évite de proposer au public un autre point de vue, qui soit davantage critique, sur l'action de ce dernier. Il n'invite pas le public à exercer son jugement critique. Il semble évident que le Neveu s'identifie au renégat puisqu'il se targue de cette possibilité de pouvoir incarner un *sublime du mal*, de pouvoir fasciner par le biais d'une éloquence sublime qui se révèle être dangereuse pour le Philosophe, mais qui se révèle aussi, pour Stéphane Pujol dans son ouvrage *Le philosophe et*

[758] Diderot, *Le Neveu de Rameau*, *op. cit*., p. 155.

*l'original : étude du* Neveu de Rameau, un modèle pour penser l'expression du philosophe, avec tous les « risque[s] de […] caricature et [de] détournement » que cela comporte :

> l'épisode du renégat d'Avignon montre s'il était besoin (mais Diderot en a toujours eu conscience) qu'il existe une différence de nature entre la forme expérimentale ou ésotérique de la philosophie et son expression publique ou exotérique – laquelle court immanquablement le risque de la caricature et du détournement.[759]

Stéphane Pujol propose de rattacher la « théorie du sublime » chez Diderot à « la notion de génie méchant »[760] et de « lire à partir de là l'histoire du renégat d'Avignon »[761]. Si « en apparence, cet épisode colle parfaitement avec sa théorie du sublime »[762], Stéphane Pujol voit, dans cet épisode, la « parodie » de ce que serait un exemple d'action sublime :

> son idée du sublime dans le mal n'est que la parodie d'une théorie où le crime peut effectivement apparaître comme l'expression des grandes passions […] Pour bien saisir le lien que l'épisode du renégat d'Avignon entretient avec la pensée de l'auteur du *Neveu de Rameau*, il faut considérer le fait que ce personnage n'est pas exactement du même bois que celui des grands criminels chez Diderot. Le renégat d'Avignon est un misérable, c'est un « filou » […] l'apologie des passions fortes et du grand criminel, aspect saillant et terriblement audacieux de la réflexion esthétique de Diderot, devient à travers l'épisode du renégat d'Avignon la caricature d'une esthétique originale du sublime.[763]

Nous envisagerons de notre côté l'hypothèse selon laquelle les propos éloquents du Neveu peuvent produire un effet terrifiant sur le public : « Je ne sais lequel des deux me fait le plus d'horreur ou de la scélératesse de votre renégat, ou du ton dont vous en parlez »[764] dit Moi. L'effet du Neveu s'approche de l'effet que pourrait avoir le discours d'un homme incarnant le *sublime du mal*, mais aussi de celui qu'exercent les fanatiques religieux pour Diderot. Par leur ton, ils font éprouver au public la passion du terrible. Cela fait écho aux propos de Suzanne dans *La Religieuse* : « *Requiescat in pace*. Il faut entendre la langue des couvents pour connaître

---

[759] Stéphane Pujol, *Le philosophe et l'original : étude du* Neveu de Rameau, Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2016, p. 167.
[760] *ibid*., p. 161. En convoquant les termes de la réflexion de Dominique Peyrache-Leborgne, Stéphane Pujol rattache la notion de sublime à la mise en scène de « volontés fortes plutôt que [de] belles âmes », (*ibid*., p. 160). Il reprend l'opposition entre l'esthétique et l'éthique qui a été l'objet des principaux articles critiques sur la notion de sublime et précise bien que Diderot s'est inspiré de Plutarque, de Corneille qui considèrent tous deux que « l'art est dans un rapport de relative indépendance à l'égard de la moralité », (*idem.*) et que « chez le philosophe, l'apologie des passions fortes n'est possible qu'à deux conditions. Soit le crime évoqué prend place dans le cadre d'une représentation artistique ; dans ce cas, la *mimesis* ne porte pas sur le crime lui-même mais sur sa représentation […] Soit il s'agit bien d'un crime véritable comme ceux de Néron ou de Cromwell), et dans ce cas, cette anthropologie des passions fortes n'est pas séparable d'une politique et du rapport que celle-ci entretient avec les mœurs », (*ibid*., p. 165).
[761] *ibid*., p. 162.
[762] *idem.*
[763] *ibid*., p. 162-166.
[764] *ibid*., p. 156.

l'espèce de menace contenue dans ces derniers mots »[765]. Pourtant, là où dans les *Salons*, le *delight* burkien peut être vertueux, l'effet du Neveu ici est éprouvant :

> Je l'écoutais ; et à mesure qu'il faisait la scène du proxénète et de la jeune fille qu'il séduisait ; 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. J'étais confondu de tant de sagacité, et de tant de bassesse ; d'idées si justes et alternativement si fausses ; d'une perversité si générale de sentiments, d'une turpitude si complète, et d'une franchise si peu commune. Il s'aperçut du conflit qui se passait en moi ; Qu'avez-vous ? me dit-il. Moi. Rien.[766]

Si en effet Moi rit, ce qui confirme l'hypothèse de Stéphane Pujol, l'effet que le Neveu procure au Philosophe entraîne également de la « colère ». L'idée du « conflit » interne, de deux passions qui se livrent bataille est exprimée. C'est en cela qu'il est légitime de s'interroger sur la possibilité que le Neveu puisse mettre en œuvre un sublime du mal, à la manière des fanatiques religieux. Dans cet exemple, le Philosophe se trouve dans un état de tension intérieure face au discours de son interlocuteur, ce qui provoque en lui une souffrance. La souffrance provient du fait que la colère et l'indignation ne se manifestent pas, elles ne s'expriment pas de manière franche au principal intéressé, le Neveu. Elles sont retenues, comme en témoigne cette phrase : « 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 ». Dans la mesure où cette phrase est construite de manière duelle, le lecteur pourrait s'attendre à un renversement, à un croisement, à un chiasme que la structure laisse entendre, et qui pourrait s'organiser en ces termes : « vingt fois un éclat de rire empêcha ma colère d'éclater ; vingt fois la colère empêcha un éclat de rire d'éclater ». Il n'en est rien car, en relisant de près les propos du Philosophe, il répète à deux reprises la même idée. Dans les deux situations, l'éclat de rire l'emporte et la colère est retenue, une colère dont l'intensité est évidente, comme l'indiquent les verbes *éclater* et *élever*. De plus le rire, qui devient l'attribut du Neveu à la fin de l'œuvre, empêche la colère d'éclater. Le rire aliène ici. D'un point de vue stylistique, cette phrase est caractéristique de la souffrance et de la sensation d'enfermement, d'oppression, d'aliénation dans laquelle se trouve le Philosophe face au discours du Neveu. Enfin, entraîné par l'éloquence de ce dernier, le Philosophe n'est pas en mesure immédiatement d'exercer son esprit critique et ne peut dès lors expliquer ce qu'il ressent au Neveu. Obligé de mentir à la question du Neveu : « Qu'avez-vous ? », le Philosophe répond : « Rien. ». Le personnage du Neveu produit un effet négatif sur le public en maîtrisant sa propre éloquence. Le frémissement que connaît le Philosophe, qui

[765] Diderot, *La Religieuse*, *op. cit*., p. 159.
[766] Diderot, *Le Neveu de Rameau*, *op. cit*., p. 95.

illustre un conflit qu'il n'arrive pas à extérioriser, fait soupçonner la noirceur morale de celui qui se trouve en face de lui. Le Philosophe parfois *frémit* et ne « sait » même pas s'il doit « [s'abandonner] à l'envie de rire, ou au transport de l'indignation ». Ce tiraillement entre le plaisir et le terrible du *delight* burkien qui voilait une consonance d'ordre moral laisse sa place à la souffrance du spectateur, souffrance provoquée par l'effet sublime de l'art du Neveu. Le personnage du Philosophe est enfermé dans une colère qui lui fait mal, et c'est peut-être précisément ce que Diderot reproche au fanatisme religieux. Le Philosophe semble presque dans le texte *pressentir* le danger de l'effet d'un tel personnage sans pouvoir l'expliquer, de la même manière que les philosophes enfermés dans la caverne de Platon, que reprend Diderot dans « L'Antre de Platon », pressentent les risques des simulacres. À plusieurs reprises, l'effet du Neveu sur le personnage du Philosophe est trouble et inquiétant. Les ressentis du Philosophe sont désagréables dans une très grande majorité des cas, malgré une fascination. Alors que dans le cadre de l'expression des passions tragiques sur une scène de théâtre, l'effet reste ancré dans le cadre du spectacle et de la fiction, ici, le Neveu joue dangereusement avec le réel et provoque une vraie souffrance sur le public. L'effet n'est plus analogue au *delight* burkien puisque le Neveu verse désormais dans l'horreur la plus totale lorsque le Philosophe affirme : « [il est] quelquefois profond dans sa dépravation. Je tremblais de ce que son enfant deviendrait sous un pareil maître »[767], ou encore : « Je ne savais, moi, si je devais rester ou fuir […] Je commençais à supporter avec peine la présence d'un homme qui discutait une action horrible, un exécrable forfait, comme un connaisseur […] héroïque »[768]. Le Philosophe est effrayé du ton avec lequel son interlocuteur relate l'histoire du juif et de la manière dont il peut réussir à persuader et à aliéner un public qui n'est pas en capacité d'exercer tout son jugement critique. Il est effrayé, non plus dans le sens *burkien* du terme puisqu'il n'y a plus aucun *plaisir*, mais bien dans un sens négatif. Le personnage du Philosophe se voit ravi de son esprit critique et souffre : serait-ce l'élément distinctif qui permet d'en conclure à la valeur morale ou immorale des effets sublimes ?

Bien que dans une première strate interprétative, il a été possible d'étudier le Neveu comme un comédien médiocre exalté par une trop grande sensibilité, et plaçant son spectateur principal, c'est-à-dire le Philosophe, dans une situation où ce dernier éprouve de la *sympathie* pour lui et lui accorde le bénéfice du doute, dans une deuxième strate interprétative, le Neveu

[767] Diderot, *Le Neveu de Rameau*, *op. cit*., p. 176.
[768] *ibid*., p. 156.

se révèle être un véritable acteur sublime. Il sait précisément ce qu'il fait, il incarne froidement le rôle d'un comédien médiocre pour se jouer, du début à la fin, du personnage du Philosophe grâce à son talent sublime. Il maintient son rôle tout au long du jeu, de la même manière que le fait Mademoiselle Clairon dans le *Paradoxe sur le comédien.* Le personnage du Neveu est *un*, beaucoup plus que ce que l'on ne peut imaginer lors d'une première lecture du texte. Il possède des caractéristiques qui le consacrent en acteur sublime. Son unité de caractère se révèle cachée, mais bien présente. Sous une apparente illusion qui en fait, au premier abord, un personnage agité, inconstant, vacillant, il est pourtant toujours *un* et toujours immoral. C'est un acteur sublime qui ne prend que l'apparence de la versatilité et adopte un comportement condescendant envers le Philosophe et l'exercice de l'esprit philosophique. L'immoralité du Neveu est indiscutable dans l'œuvre. Elle est avouée par le Neveu lui-même : « Quand on nous prend, ne nous connaît-on pas pour ce que nous sommes, pour des âmes intéressées, viles et perfides ? »[769]. L'immoralité du personnage est à plusieurs reprises avouée de manière explicite dans l'œuvre. Reconnue par le Neveu lui-même, « impertinent raisonneur », le Philosophe révèle le caractère vicieux du personnage qui se trouve face à lui, ce qui ne l'empêche pas de lui concéder le développement de bonnes idées. Ces idées ont peut-être été minutieusement choisies par le Neveu lui-même afin de s'adapter au Philosophe selon le principe de convenance. Il a pu travailler en amont son style, ces bonnes idées n'étant peut-être qu'imposture. Apparaissant comme un personnage immoral, il éprouve un certain manque de respect envers toutes les personnes qu'il rencontre et dont il se joue, jusqu'au Philosophe lui-même dont il se moque. Il ne respecte pas l'*ethos* du Philosophe et il affiche un certain mépris face au domaine philosophique. La figure de Philosophe et l'exercice de la philosophie vont d'ailleurs être totalement discrédités, que ce soit par le Neveu lui-même, ou par le Philosophe qui, aliéné par le Neveu, se discrédite tout seul. En grande difficulté, dupé, déstabilisé par l'éloquence du Neveu, il sape son autorité de lui-même en voulant défendre l'importance de la philosophie en ces termes : « Moi. défendre sa patrie ? Lui. Vanité. […] Moi. Servir ses amis ? Lui. Vanité […] Moi. Veiller à l'éducation de ses enfants ? Lui. Vanité »[770]. Il apparaît comme un adversaire peu crédible, ne réussissant pas à défendre l'utilité de l'esprit philosophique. Le Neveu s'adapte à son public, le Philosophe, et met en échec son *logos* et sa faculté de raisonnement. Le Philosophe ne comprend plus, il est comme aliéné et exalté par l'éloquence du Neveu. En spectateur, il vit des passions douloureuses qui sont bien réelles. De fait, il n'est pas inconsidéré d'admettre l'hypothèse selon laquelle le Neveu, en acteur sublime, puisse

[769] Diderot, *Le Neveu de Rameau*, *op. cit*., p. 146.
[770] *ibid*., p. 114-115.

incarner le *sublime du mal* dans un mouvement de mise en abyme de l'*exemplum* du renégat d'Avignon. Le texte laisse entendre cette possibilité et invite le lecteur à envisager cette option quoiqu'il soit plus raisonnable d'en rester ici à l'interprétation d'une fascination de la part du Neveu pour le renégat d'Avignon car, si le texte ne désavoue pas totalement le fait que le Neveu puisse incarner le sublime du mal, il est plus juste d'observer plus en détail l'idée selon laquelle Diderot soulève les risques de l'éloquence sublime.

Le personnage du Philosophe dans l'œuvre peut être interprété comme un personnage dupé pendant tout le temps qu'a duré l'entretien, à la manière de Mademoiselle Dornet dans *Mystification.* En effet, tout au long de ce conte moral paru en 1768, le personnage de Mademoiselle Dornet qui est au centre d'une duperie n'a pas accès aux points de vue des personnages qui se jouent d'elle : c'est le principe même de l'entreprise mystificatrice. Dans *Mystification* pourtant, la duperie est organisée et structurée par Diderot lui-même. Le lecteur a, dans ce conte, accès à tous les points de vue, ce qui ne laisse aucun doute sur les intentions de chaque personnage, et qui permet d'écarter toute équivocité quant à l'interprétation de l'épisode. Diderot y livre tous les ressorts cachés de la situation et expose toute la construction des fils dramaturgiques. Or, lorsqu'il manque un point de vue, comme dans *Le Neveu de Rameau*, l'ambiguïté peut s'installer. Le Philosophe lui-même n'a accès ni au savoir ni au point de vue de son interlocuteur. Ce dernier est éloquent et hermétique, ce qui justifie l'hypothèse d'une duperie de la part du Neveu. En tentant ainsi de réinstaurer les différentes strates qui peuvent permettre de démêler l'ambiguïté du texte, on comprend que c'est l'éclatement des points de vue qui crée de la confusion. Diderot exprime parfaitement l'idée selon laquelle il ne faut pas se laisser enfermer ici à comprendre le discours du Neveu, mais aussi une très grande tentation. « Mes pensées, ce sont mes catins »[771] : cette proposition révèle-t-elle le talon d'Achille du philosophe à vouloir trop exercer sa raison et à ne pas suivre son premier *pressentiment* ? L'idée selon laquelle le Philosophe doit donc prendre du recul, examiner, décomposer, faire fonctionner son esprit critique, ne mène parfois à rien devant un tel personnage qu'est le Neveu qui réussit quand même à créer de l'illusion, en s'adaptant au Philosophe. Il s'en sert contre et retourne son coup contre lui. Toujours est-il qu'au moment du discours, le Neveu s'adapte au Philosophe et que le Philosophe semble être exalté et enclin à exercer son esprit critique, ce qui l'enferme dans le piège du Neveu. Il faut donc prendre encore plus de recul pour comprendre tout l'effet sublime qu'a exercé le Neveu.

[771] Diderot, *Le Neveu de Rameau*, *op. cit*., p. 70.

Si, à partir de ce système, il est possible d'appliquer ce schéma pour comprendre *Le Neveu de Rameau*, il n'en reste pas moins qu'à l'instant où le Philosophe se trouve face à son interlocuteur, il semble totalement dupé puisqu'il se trouve face à un acteur sublime. L'essence même de l'acteur sublime est de faire en sorte que le spectateur ne puisse pas réussir à démêler totalement les fils qu'il tisse, ce qui justifie l'ambiguïté inhérente à l'œuvre qui persiste au sein des travaux critiques. Si le Philosophe a été victime de l'éloquence sublime du Neveu de Rameau tout au long du texte, il reste à combler le point de vue le plus surplombant qu'il soit, celui de Diderot au moment où il écrit son texte : quelles sont ses intentions ? S'agirait-il, pour lui, de prendre un certain recul afin d'exercer son esprit critique, pour, dans l'après-coup de son entretien, discerner les véritables intentions du Neveu, et, selon les propos de Diderot lui-même dans « La Promenade Vernet », exercer sa faculté rationnelle, exercer « l'esprit philosophique [qui] nous habitue à [discerner le mensonge], et adieu l'illusion et l'effet »[772] ?

## 2.4. – ILLUSTRER LES RISQUES DE L'EFFET SUBLIME GRACE A LA CONSTRUCTION FICTIVE D'UN *ETRE REEL*

Dans une troisième strate interprétative, il faut désormais envisager le point de vue le plus surplombant qu'il soit de ce texte, c'est-à-dire celui du *vrai* Denis Diderot, l'auteur en somme, Philosophe et écrivain, à l'instant où il rédige son texte. Il est possible que Diderot, au moment même où il écrit son ouvrage, expérimente l'idée selon laquelle le Philosophe, -c'est-à-dire une figure plus ou moins reconstruite de Diderot lorsqu'il s'est entretenu avec le Neveu de Jean-François Rameau en 1761-, ait pu être dupé et ravi par l'effet sublime de l'éloquence du Neveu, éloquence que ce dernier met en œuvre sous les yeux du public par le biais d'un jeu d'acteur magistral. Cette troisième strate interprétative, celle de Diderot Philosophe-écrivain au moment où il écrit l'œuvre, au moment où il se pose la question de savoir s'il a été dupé et pris au piège par l'éloquence sublime du Neveu, correspond presqu'à une forme de révélation, un moment où tout peut faire sens, où tout peut enfin s'organiser selon une logique. Si le Philosophe prend conscience que le Neveu est un acteur sublime qui a peut-être pu jouer un rôle, il semble donc en proie à une forme de prise de conscience, de *deus ex machina*, un *fiat*

[772] Diderot, *Salon de 1767*, *op. cit*., p. 222.

*lux* sublime où il comprend, *a posteriori* qu'il a peut-être été dupé et que la raison a pu en être l'existence d'une certaine intention consciente de la part du Neveu. Dans le texte, il existe de nombreuses références religieuses, comme par exemple celle au fruit défendu dans la Genèse qui mène à la chute d'Adam. C'est parce qu'Adam croque dans le fruit de l'arbre de la connaissance qu'il a accès au savoir. C'est ainsi que, plutôt que d'en conclure à l'hypothèse qui admettrait l'idée selon laquelle le Neveu est un acteur sublime suborneur, que le texte ne désavoue pas complètement, l'étude de ce dernier point de vue, c'est-à-dire le point de vue surplombant de Diderot en personne, lui permet de présenter les risques de l'éloquence sublime, de les mettre à l'essai dans un cadre fictionnel, puisque l'outil du philosophe reste le texte littéraire, là où le Neveu ne construit jamais de limites entre la fiction et la réalité dans son discours et dans son jeu. À partir de l'examen des différents types d'enthousiasme dans le texte et de leur effet sublime, Diderot illustre par le biais d'un *être réel* les risques du sublime qui se cristallisent autour des frontières poreuses entre cadre fictif et réalité, entre dramaturgie et rhétorique, car « l'orateur […] est un comédien qui s'exerce » selon la définition dans l'*Encyclopédie*[773], nous l'avons vu. Au cœur du dialogue entre le Neveu et le Philosophe, il s'avère que le Neveu met en échec le *logos* du Philosophe, et plus encore, celui de n'importe quel lecteur. Il semble que Diderot expérimente l'effet sublime grâce à la construction d'un personnage éloquent et ambigu moralement. C'est ce que soutient également Stéphane Pujol : en mettant en place un « *effet dialectique* »,

> Le dialogue du *Neveu de Rameau* accomplit son patient travail d'expérimentation et de mise à l'épreuve de la philosophie, sans qu'on puisse en déduire qu'il renonce à elle et encore moins qu'on puisse proclamer sa défaite. La dialectique, si elle existe, n'est pas dans le texte ; elle est au cœur de la réflexion éthique de Diderot qui court d'un texte et d'un contexte à l'autre. Lui n'est donc pas seulement le contradicteur de Moi, il est aussi celui qui « secoue » et qui « agite » la pensée de Diderot.[774]

En construisant ce personnage, le Philosophe met à l'essai l'ensemble des risques que comporte l'effet sublime. Diderot construit deux personnages qui n'en restent pas moins ancrés ici dans le cadre fictif, dans un univers qui se construit dans le cadre bien délimité d'un texte littéraire. Presque de manière expérimentale, comme si le texte devenait une entité vivante, Diderot construit deux personnages, leur distribue deux rôles, leur attribue deux discours, et donne au Neveu l'art de développer des propos éloquents. Il laisse ensuite à la magie du texte la fonction de faire surgir toutes les ambiguïtés, les paradoxes, la subversion du discours philosophique, que produit l'éloquence sublime dont le Neveu fait preuve du début à la fin. Le Neveu,

[773] article « déclamation », *art. cit.*, p. 680.
[774] Stéphane Pujol, *Le philosophe et l'original : étude du* Neveu de Rameau, *op. cit*., p. 166.

personnage qui excelle dans l'usage de l'éloquence sublime, -que ce soit par un sublime naturel dans une première strate interprétative qui consacre le rôle du Neveu en comédien médiocre, ou que ce soit par un sublime artistique dans une deuxième strate interprétative-, produit naturellement un effet sur le public. L'éloquence du Neveu se peint et s'illustre d'elle-même, et provoque d'elle-même un effet sublime sur le Philosophe, *a posteriori*. Le personnage du Philosophe perd au moment du discours l'exercice de sa raison critique, comme s'il se voyait contaminé par l'enthousiasme du Neveu. L'étude d'un troisième point de vue surplombant permet de réintroduire une faculté critique de la part du Philosophe, un *logos*, dans l'après-coup, et de comprendre que c'est précisément l'effet sublime du Neveu, dont il en est l'auteur, qui crée ainsi des doutes sur l'interprétation qu'on peut faire du personnage. Le fait de pouvoir interpréter le Philosophe comme un personnage dupé interroge et met en œuvre tous les risques de l'éloquence sublime du Neveu.

Que ce soit dans *Le Neveu de Rameau*, dans « L'Antre de Platon » du *Salon de 1765*, où Diderot distingue le bon enthousiasme du mauvais enthousiasme, ou encore dans le *Paradoxe sur le comédien*, où il avertit d'un enthousiasme qui se verrait non tempéré par l'exercice de la raison :

> Ce n'est pas dans la fureur du premier jet que les traits caractéristiques se présentent, c'est dans des moments tranquilles et froids, dans des moments tout à fait inattendus. <On ne sait d'où ces traits viennent ; ils tiennent de l'inspiration.> C'est lorsque suspendus entre la nature et leur ébauche, ces génies portent alternativement un œil attentif sur l'une et l'autre ; les beautés d'inspiration, les traits fortuits qu'ils répandent dans leurs ouvrages et dont l'apparition subite les étonne eux-mêmes, sont d'un effet et d'un succès bien autrement assurés que ce qu'ils y ont jeté de boutade. <C'est au sang-froid à tempérer le délire de l'enthousiasme.> Ce n'est pas l'homme violent qui est hors de lui-même qui dispose de nous ; c'est un avantage réservé à l'homme qui se possède. Les grands poètes, dramatiques surtout, sont spectateurs assidus de ce qui se passe autour d'eux <dans le monde physique et dans le monde moral.[775]

L'enthousiasme, de la même manière que les passions, on l'a vu, peut être illustré dans le domaine esthétique, comme dans le domaine religieux. Pour Jacques Chouillet dans *La formation des idées esthétiques de Diderot*[776], mais aussi pour Yvon Belaval dans *L'Esthétique sans paradoxe de Diderot*[777], l'enthousiasme est créateur et esthétique. Pour Diderot, l'enthousiasme sublime est utile et créateur lorsqu'il est ancré dans le cadre artistique, l'enthousiasme religieux est immoral et nuisible lorsque les fanatiques et, par exemple, les convulsionnaires, le font passer pour *vrai* et s'en servent dans un cadre réel. De même, comme

[775] Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, *op. cit*., p. 52-53.
[776] Jacques Chouillet, *La formation des idées esthétiques de Diderot*, *op. cit*.
[777] « la création, surtout la création qui se fait dans l'enthousiasme, est un moment sublime, chaque fois unique, une fulguration du neuf, qui se produit […] dans un état de solitude ou d'aliénation où l'artiste n'appartient plus qu'à la nature » : Yvon Belaval, *L'Esthétique sans paradoxe de Diderot*, *op. cit*., p. 257.

dans « L'Antre de Platon », la notion de fanatisme peut être morale en ce qu'elle véhicule une *énergie* qui peut être créatrice. C'est avant tout la faculté du *logos* du Philosophe qui permet de faire disparaître l'illusion. Qu'en est-il lorsque le Philosophe lui-même est dupé ? S'il pressent l'immoralité du Neveu et la duperie, comment peut-il convaincre et se convaincre d'avoir été mystifié ? Devant une telle éloquence sublime telle qu'elle est employée par le Neveu, le *logos* du Philosophe est mis en échec.

Les deux conceptions de l'enthousiasme sont présentes dans l'œuvre. Il est fait référence à ce moment où l'enthousiasme créateur et esthétique ainsi que le *furor* poétique viennent à disparaître totalement chez le Neveu : « Serviteur. Bonsoir. Le dieu est absent ». L'enthousiasme esthétique disparaît au profit de l'enthousiasme religieux, dont on sait combien il se révèle être dangereux pour Diderot. Dans ce paragraphe cité précédemment mais dont l'importance est capitale, le Neveu met en scène un enthousiasme qui s'approche au plus près de la conception de ce qu'est l'enthousiasme religieux pour Diderot, d'une transe, d'une possession :

> et de temps en temps, il s'écriait, en levant les mains et les yeux au ciel […] Il commençait à entrer en passion, et à chanter tout bas. Il élevait le ton, à mesure qu'il se passionnait davantage ; vinrent ensuite, les gestes, les grimaces du visage et les contorsions du corps ; et je dis : bon ; voilà la tête qui se perd, et quelque scène nouvelle qui se prépare […] Tous les pousse-bois avaient quitté leurs échiquiers et s'étaient rassemblés autour de lui. Les fenêtres du café étaient occupées, en dehors par les passants qui s'étaient arrêtés au bruit. On faisait des éclats de rire à entrouvrir le plafond. Lui n'apercevait rien ; il continuait, saisi d'une aliénation d'esprit, d'un enthousiasme si voisin de la folie qu'il est incertain qu'il en revienne ; s'il ne faudra pas le jeter dans un fiacre, et le mener droit aux Petites-Maisons, en chantant un lambeau des *Lamentations* de Jommelli. Il répétait avec une précision, une vérité et une chaleur incroyable, les plus beaux endroits de chaque morceau ; ce beau récitatif obligé où le prophète peint la désolation de Jérusalem, il l'arrosa d'un torrent de larmes qui en arrachèrent de tous les yeux. Tout y était, et la délicatesse du chant, et la force de l'expression ; et la douleur. […] s'emparant de nos âmes, et les tenant suspendues dans la situation la plus singulière que j'aie jamais éprouvée… Admirais-je ? oui, j'admirais ! étais-je touché de pitié ? j'étais touché de pitié ; mais une teinte de ridicule était fondue dans ces sentiments, et les dénaturait […] faisant lui seul, les danseurs, les chanteurs[,] les chanteuses, tout un orchestre, tout un théâtre lyrique, et se divisant en vingt rôles divers, courant, s'arrêtant avec l'air d'un énergumène, étincelant des yeux, écumant de la bouche. Il faisait une chaleur à périr.[778]

L'exaltation du Neveu se fait progressivement. Des mains et des gestes à l'ensemble du corps, la *chaleur* de ses passions se répand progressivement dans tous ses membres et l'envahit. Le spectateur, face à un tel phénomène, devient le témoin des différentes étapes d'une métamorphose, qui n'est pas sans être interrogée et qui a pu être consciemment réalisée par le Neveu. Il s'agite et se met à « [lever] les mains » au ciel. Il contrefait une attitude de prière à la manière de madame de Moni dans *La Religieuse*[779] lorsqu'elle souhaite convertir Suzanne.

[778] Diderot, *Le Neveu de Rameau*, *op. cit.*, p. 164-166.
[779] Diderot, *La Religieuse*, *op. cit.*, p. 118-120.

Dans l'extrait ci-dessus, Diderot étudie le risque de l'enthousiasme à partir de son acception religieuse. Lorsque le Philosophe déclare : « il commençait à entrer en passion », l'expression « entrer en passion » est avant tout, pour Jésus-Christ dans la religion chrétienne, entrer dans le temps de la passion, dans ce temps qui le conduit peu à peu à sa mort et à sa crucifixion. L'écho à la passion du Christ dans le texte ci-dessus sous-tend tout un lexique religieux qui dépasse les seules références à la religion chrétienne. La référence aux *Lamentations* de Nicolas Jommelli, compositeur italien, introduit des parallèles à deux références bibliques : chrétienne et juive. Tout d'abord, dans la religion juive, qui est également convoquée dans l'œuvre à partir de l'épisode du renégat d'Avignon mais aussi de celle du « juif d'Utrecht », le livre des Lamentations a été composé pour Jérusalem puisqu'elle a été anéantie par le roi Nabuchodonosor II. La ville de Jérusalem a été laissée dans un état de désolation, de misère, de confusion et de famine. Diderot établit une analogie avec cette référence au texte juif puisqu'il note dans son texte « ce beau récitatif où le prophète peint la désolation de Jérusalem ». Pourtant, le titre complet des *Lamentations* de Nicolas Jommelli dont il est question dans l'extrait est : *Lamentation pour le mercredi de la Semaine sainte*. En effet, dans la religion chrétienne, les lamentations de Jérémie se déroulent lors du mercredi saint. Tous ces intertextes font écho à la dimension religieuse de l'enthousiasme, à la trahison, mais aussi et surtout à la souffrance. Diderot, à travers ces références, de même que dans le paragraphe des *Pensées philosophiques* où il ne fait aucune distinction entre les différentes religions, interroge leur rapport à la souffrance, aux martyrs et aux guerres qu'elles peuvent entraîner :

> Là, j'ai vu le déiste s'armer contre l'athée ; le déiste et l'athée lutter contre le juif ; l'athée, le déiste et le juif se liguer contre le chrétien ; le chrétien, le juif, le déiste et l'athée se mettre aux prises avec le musulman […] J'étais juge des coups. Je tenais la balance entre les combattants, ses bras s'élevaient ou s'abaissaient en raison des poids dont ils étaient chargés.[780]

L'enthousiasme du Neveu confine au sublime puisqu'il provoque un effet frappant : « s'emparant de nos âmes, et les tenant suspendues dans la situation la plus singulière que j'aie jamais éprouvée ». De la même manière que dans cet extrait :

> Au milieu de ses agitations et de ses cris, s'il se présentait une tenue, un de ces endroits harmonieux où l'archet se meut lentement sur plusieurs cordes à la fois, son visage prenait l'air de l'extase ; sa voix s'adoucissait, il s'écoutait avec ravissement. Il est sûr que les accords résonnaient dans ses oreilles et dans les miennes.[781]

[780] Diderot, *Pensées philosophiques*, *op. cit.* p. 51.
[781] Diderot, *Le Neveu de Rameau*, *op. cit.*, p. 98.

dans lequel le ravissement du Neveu témoigne du principe de l'effet sublime, l'effet *contamine* le Philosophe : « les accords résonnaient dans ses oreilles et dans les miennes ». Apparaît presqu'une forme de fusion, de continuité, entre les deux personnages. Si parfois « des éclats de rire » et une « teinte de ridicule » surgissent face au spectacle du Neveu, l'effet en est sublime. De la même manière que dans le passage où le Philosophe ressent une colère qu'il ne réussit pas à extérioriser, ici le rire et le ridicule encadrent à nouveau « la douleur » puisque le terme de *douleur* est au centre de l'extrait.

Le *fanatisme* a bien les deux sens dans l'*Encyclopédie*, un sens religieux et un sens médical, que la mention des Petites-Maisons dans *Le Neveu de Rameau* fait intervenir dans le texte. De même, l'*extase* dont il est question dans l'extrait ci-dessus, possède un sens religieux et médical dans l'*Encyclopédie* :

> Mais comme le mensonge & l'imposture s'efforcent de copier la vérité, & d'abuser de choses d'ailleurs innocentes, il est bon d'observer que les faux mystiques, les enthousiastes, les fanatiques ont supposé des *extases*, pour tâcher d'autoriser leurs rêveries ou leurs impiétés. Le faux prophete Mahomet persuada aux Arabes ignorans que les accès d'épilepsie auxquels il étoit sujet, étoient autant d'*extases* où il recevoit des révélations divines.[782]

Le Neveu s'approche dangereusement de l'expression corporelle mise en œuvre par les fanatiques religieux. De plus, il personnifie les Petites-Maisons dans le même temps où il se réifie : « J'avais à chaque instant une boutade qui les faisait rire aux larmes, j'étais pour eux les petites maisons tout entières »[783]. Quelques pages auparavant, il dit :

> [l'ami Robé] nous régale de ses contes cyniques, des miracles des convulsionnaires dont il a été le témoin oculaire ; et de quelques chants de son poème sur un sujet qu'il connaît à fond. Je hais ses vers ; mais j'aime à l'entendre réciter. Il a l'air d'un énergumène. Tous s'écrient autour de lui ; Voilà ce qu'on appelle un poète. Entre nous, cette poésie-là n'est qu'un charivari de toutes sortes de bruits confus ; le ramage barbare des habitants de la tour de Babel.[784]

Ce qui inquiète le Philosophe, c'est que le Neveu s'approche d'un état d'aliénation mentale : « enthousiasme si voisin de la folie », qui fait écho à l'état dans lequel Diderot considère que les fanatismes religieux sont plongés, un état qui devient analogue à celui des convulsionnaires et des aliénés des Petites-Maisons. Le Neveu, enthousiaste, paraît aliéné. Au-delà du fait qu'il puisse paraitre en plein délire, le lexique médical introduit le thème de l'épilepsie contenu dans l'expression « écumer de la bouche ». Comme les convulsionnaires dont il est aussi question

[782] Mallet, article « Extase », *Encyclopédie*, t. VI, p. 324.
[783] Diderot, *Le Neveu de Rameau*, *op. cit.*, p. 144.
[784] *ibid.*, p. 136.

dans l'œuvre et replacées sur le même plan que les personnes aliénées, il exprime un état qui s'apparente à une forme d'épilepsie pour le Philosophe, telle qu'elle est déjà définie dans l'*Encyclopédie* :

> les personnes qui sont sujetes aux attaques d'*épilepsie* […] éprouvent d'abord une chaleur extraordinaire […] & lorsque l'accès commence, le malade est le plus souvent renversé tout-à-coup, ou, s'il est couché, les extrémités inférieures se plient & sont ramenées involontairement vers le tronc. Il fait d'abord de grands cris, & ensuite il respire avec peine & avec bruit, comme si on l'étrangloit ; il grince des dents, il rend de l'écume par la bouche ; il fait des grimaces horribles ; il est agité par des convulsions dans tout son corps, & il éprouve des secousses violentes, qu'il n'est pas en son pouvoir d'empêcher ; il perd ordinairement l'usage de tous ses sens […] & il ne peut apercevoir rien de ce qui se présente autour de lui, pendant le paroxysme, dont il puisse se rappeller le souvenir après qu'il est fini.[785]

Par le biais de l'enthousiasme religieux, l'expression des passions tragiques par le Neveu doit être reconsidérée puisqu'elle reflète l'état de folie, mais aussi de mélancolie comme dans l'exemple suivant : « Imaginez un mélancolique et maussade personnage, dévoré de vapeurs »[786]. C'est que les thèmes de mélancolie, de souffrance et de ravissement viennent faire écho aux risques de l'effet sublime pour Diderot. La mélancolie est abordée par Shaftesbury dans la section II de sa *Lettre sur l'enthousiasme*. Il la définit comme un excès de zèle religieux, une perturbation de la faculté d'imaginer qui provoque une incapacité à distinguer la fiction de la réalité : « il y a une mélancolie qui accompagne tout enthousiasme »[787]. Le Neveu semble lui aussi souffrir de cet enthousiasme, tout comme le Philosophe devant l'*exemplum* du renégat d'Avignon. Ce qui est évident à la lecture de l'extrait, c'est que l'effet sublime du Neveu fait ici souffrir le public, mais pas seulement : il se fait souffrir lui-même, à la manière d'un martyr. Diderot, qui a souvent dénoncé le rapport entre religion et souffrance, étudie donc l'enthousiasme religieux dans son rapport à la « douleur ». Il ne faut pas oublier de rappeler que l'étymologie de *passions* est « souffrance ». C'est par le biais de l'usage détourné et perverti de l'effet sublime qu'en font les fanatiques à des fins d'aliénation que Diderot s'inquiète du phénomène de contagion sur le public.

Qu'en est-il si l'état du personnage, et sa souffrance, son aliénation, se transmettent, plus qu'au Philosophe lui-même, à tout un auditoire ? Dans *Fiat lux : une philosophie du sublime*, lorsque Baldine Saint-Girons étudie le sublime à partir de l'enthousiasme, elle cite l'exemple de Socrate et de la pierre d'Héraclée, qui attirerait des anneaux métalliques qui à leur tour aimanteraient d'autres anneaux. Baldine Saint-Girons affirme que l'enthousiasme est la

[785] D'Aumont, article « Épilepsie », *Encyclopédie*, t. V, p. 795.
[786] Diderot, *Le Neveu de Rameau*, *op. cit.*, p. 122.
[787] Shaftesbury, *Lettre sur l'enthousiasme*, *op. cit.*, p. 126.

source d'un sublime de nature puisqu'il se transmet du créateur au public[788]. Si dans la *Lettre* à Mademoiselle…, on l'a vu, l'enthousiasme se révèle être positif, ici, l'aliénation du Neveu et son enthousiasme contamine le public, jusqu'à l'aliénation du spectateur Diderot lui-même et la difficulté pour tout lecteur de résoudre l'ambigüité du texte. Grâce à l'effet sublime de son enthousiasme, le personnage du Neveu soutient, du début à la fin de son rôle, l'attention du public. Son effet sur le public est réel, et, dans le texte même, il n'est pas seulement destiné au Philosophe puisque, lors de sa pantomime, il est dit que : « tous les joueurs s'étaient rassemblés autour de lui », comme s'il aimantait son public tout en ravissant son esprit critique. Alors que le fanatisme dans la critique d'art s'illustre dans le domaine moral, c'est le Philosophe, on l'a vu, qui opère une distinction entre les deux. Ici, Diderot montre bien que parfois, devant une telle éloquence sublime telle qu'elle est employée par le Neveu, le philosophe est aimanté, bouleversé, et aliéné, comme le serait n'importe quel autre spectateur. Il met en scène le pouvoir de l'attraction. Diderot étudie les risques de l'éloquence sublime à partir de son effet sur le spectateur, que ce spectacle soit désormais pensé comme réel ou fictif. En effet, si les passions des convulsionnaires sont contrefaites, leurs spectacles se déroulent pourtant dans un cadre réel, sur la tombe du diacre Pâris. Diderot soulève l'usage du mauvais enthousiasme et l'immoralité de l'éloquence sublime dont font preuve certains fanatiques dans cette absence de cadre fictif qui permettrait une certaine distanciation du public. Le réel risque pour Diderot de l'effet sublime provient de l'amalgame entre fiction et réalité qui peut être sollicité dans l'éducation du peuple comme dans celui de ses propres enfants. Il faut un cadre où le spectateur puisse déterminer si le spectacle qui se joue sous ses yeux est réel, au-delà de l'expression des passions des personnages. C'est pourquoi le Philosophe déclare au Neveu :

> J'avoue que je ne saurais démêler si c'est de bonne foi ou méchamment que vous parlez. Je suis un bon homme ; ayez la bonté d'en user avec moi plus rondement ; et de laisser là votre art.[789]

Le problème avec la notion de sublime, et l'effet qu'il possède sur le public, est cette frontière très ténue entre fiction et réalité qui fait qu'il peut y avoir danger si l'orateur immoral exhorte le public à agir dans la réalité, sans que celui-ci ne le veuille personnellement, sans que celui-ci l'ait décidé, puisqu'aliéné. L'éloquence sublime du Neveu permet à Diderot, en tant qu'écrivain du texte *Le Neveu de Rameau*, d'étudier les dangers du fanatisme et ceux de l'effet sublime dans le domaine rhétorique dans la mesure où le dialogue du Neveu s'approche bien

[788] Baldine Saint-Girons, *Fiat lux : une philosophie du sublime*, *op. cit.*, p. 303-304.
[789] Diderot, *Le Neveu de Rameau*, *op. cit*., p. 131.

trop dangereusement d'une réalité menaçante. Car bien qu'ici, on soit dans le cadre de la fiction, l'entretien avec le Neveu a bien eu lieu en 1761 comme en témoigne Arthur Wilson[790]. Ce dialogue a-t-il eu lieu en ces termes ? Il semble que Diderot ait reconstitué ce dialogue et reconstruit le caractère du Neveu pour témoigner des risques de l'effet sublime. Bien que cette fiction soit toujours plus ou moins en lien avec la réalité puisque c'est un personnage qui a réellement existé, cela lui permet de penser tous les effets. Comme Diderot dit lui-même dans le texte ci-dessus, l'amalgame ici dont fait preuve le Neveu entre la fiction et la réalité est effrayant. Il met à l'épreuve ce que serait un personnage comme le Neveu qui a un talent d'acteur sublime et une rhétorique sublime, dans la réalité. Au début du XX$^{e}$ siècle, Sigmund Freud en psychanalyse dira que « L'inquiétante étrangeté surgit quand quelque chose s'offre à nous comme réel »[791]. Il en est de même lorsque Diderot, Philosophe, pressent toutes les ambigüités dont fait preuve le Neveu, et qui entraîne une inquiétude. Le Neveu se présente en tant que comédien, mais ses frontières sont floues, et c'est peut-être cela qui fait toute son immoralité, immoralité qui n'est jamais déniée, mais qui laisse toujours régner une ambiguïté. Il sème constamment le doute, il contrefait pour pouvoir abuser des autres, à l'opposé de Mademoiselle Clairon, qui est certes une actrice sublime, mais qui exerce son talent sur scène et dans un cadre bien précis. Le Neveu utilise son art dans toutes ses relations et dans son quotidien. Le problème dans le dialogue entre le Neveu et le Philosophe est bien que le Neveu ne construit aucun cadre il n'y a pas vraiment de cadre fictif. Diderot souhaite que le Neveu « laiss[e] là [son] art ». Ainsi entendu, le Neveu est bien un acteur sublime et tire son talent d'un « produit de l'étude » selon les termes mêmes du Pseudo-Longin.

Ainsi, il a été possible d'observer dans quelle mesure Diderot soulève les risques de l'éloquence sublime, entre fiction et réalité, au théâtre et en rhétorique, grâce au personnage du Neveu. Du théâtre à la chaire ou à la tribune, il pense l'usage de l'éloquence sublime car « l'orateur est un acteur qui s'exerce »[792]. En construisant la figure du personnage du Neveu, en acteur sublime qui joue le rôle d'un comédien médiocre, Diderot peut ainsi penser au mieux les risques de l'éloquence sublime et du fanatisme religieux par l'étude de l'effet sur le public. Il expérimente son usage au théâtre et en rhétorique, ainsi que ses dangers qui sont bien réels lorsqu'ils sont employés par l'éloquence obscure des fanatiques religieux, ou des

[790] Arthur Wilson, *Diderot Sa vie et son œuvre*, *op. cit*., p. 347.
[791] Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, [*Das Unheimliche*, 1919], trad. Bertrand Féron, Paris, Gallimard, 1985, p. 210-263.
[792] Article « Déclamation », *Encyclopédie*, t. IV, p. 680.

convulsionnaires sur la tombe du diacre Pâris. Diderot soulève les risques de ce que comporte, dans la réalité, l'enthousiasme religieux, l'enthousiasme des fanatiques, l'éloquence sublime des fanatiques religieux, l'effet du *sublime du mal*. Devant une telle éloquence sublime, un discours ou des pantomimes qui ravissent l'esprit critique du spectateur, subsistent toujours des ambiguïtés morales. Tout comme le Philosophe, tout lecteur face au texte semble vouloir démêler les fils que tisse peu à peu le Neveu pour mieux interroger le public, le laisser dans un état de doute, l'aliéner, tout en suscitant une certaine fascination et en préservant son image puisqu'il rend opaque son caractère et son essence. Pour Diderot, le principal risque de l'effet sublime est l'échec du *logos* et la pire conséquence en est l'aliénation. L'étude de l'effet sublime pour Diderot se rapproche de plus en plus d'enjeux bien réels. Cette chute dans le réel, que l'on verra avec *La Religieuse* et dans ses dernières œuvres, devient progressivement un enjeu de plus en plus important. Diderot illustre une nouvelle fois la tension entre éloquence et philosophie, à partir de la confrontation entre le Neveu et le Philosophe, partie que le Neveu remporte à l'issue du dialogue comme en témoignent les dernières phrases du texte.

*Échec et mat !*

♦

Si dans un premier temps, le Neveu paraît *jouer d'âme*, à l'instar des caractéristiques du comédien médiocre que Diderot développe dans le *Paradoxe sur le comédien*, le Neveu ne semble pourtant posséder ni unité, ni cohérence quant à ses actions, ses principes et ses passions. Il est inconstant bien que présentant une dichotomie et bien qu'il fasse preuve d'un antagonisme. Il est *vacillant* dans ses principes, il joue de manière à la fois *plate* et *sublime*, alternant des émotions contraires. De son propre aveu, ses passions et son enthousiasme sont irréguliers. Dans une deuxième strate interprétative, le Neveu peut incarner le rôle d'un acteur sublime qui s'adapte au philosophe grâce à la convenance cicéronienne entendue comme « adaptation d'un personnage à son auditoire ». C'est le deuxième point de vue, celui du Neveu

qui préfère conserver toute son opacité. C'est pourquoi dans une troisième strate interprétative, dans le point de vue le plus surplombant qu'il soit, celui de Diderot-Philosophe, au moment où il écrit l'œuvre *Le Neveu de Rameau*, le Philosophe reconstruit le discours pour prendre conscience qu'il a peut-être été le spectateur d'un jeu sublime qui lui a valu d'être la victime de l'entreprise mystificatrice du Neveu. Le sublime obscur et le sublime lumineux se résolvent dans un *accord parfait* ? Cette hypothèse nous permettrait d'expliquer les deux dernières occurrences du sublime dans *Le Neveu de Rameau* que nous avions mises de côté et qui sont employées dans le domaine de la musique :

> Lui. Cela est sublime ; c'est moi qui vous le dis […]
> Moi. C'est que, si cette musique est sublime, il faut que celle du divin Lulli … [793]

Ces deux adjectifs sont employés par les deux personnages et se résolvent ici dans une construction en miroir puisque le Philosophe reprend le terme de *sublime* de la même manière que le personnage du Neveu.

Le Neveu est un acteur sublime puisqu'il avoue son unité de caractère. Il teinte tout d'ambiguïté. Si l'ambiguïté règne autant dans les critiques de l'œuvre *Le Neveu de Rameau* sur la morale du Neveu, c'est que Diderot, comme dans plusieurs de ses œuvres, travaille la construction des différents points de vue. Ici, le public a certes accès à l'intériorité du Philosophe dès le début, mais jamais à l'intériorité du Neveu, ce qui nous a permis de valider l'hypothèse selon laquelle le Neveu est un acteur sublime qui a conscience de son jeu et qui serait le seul à pouvoir lever le voile de l'ambiguïté. À la suite de cette analyse, un seul élément est et reste inaltérable dans la conception du sublime de Diderot : le sublime est toujours unité, consonance, malgré la dissonance apparente dont fait preuve le Neveu. Le sublime du mal figure également le retour à l'unité derrière la dissonance. Les principes de convenance cicéronienne sont parfois dépassés, mais ils n'en sont jamais totalement exclus. Le sublime se présente donc comme retour à une unité, à un accord derrière une dissonance, ce qui ne permet toujours pas de distinguer l'effet sublime moral de l'effet sublime immoral pour Diderot puisque l'essence même de la notion est l'amoralité. De la même manière qu'avec l'exemple du « charlatan » des *Entretiens sur Le Fils naturel*[794], la convenance cicéronienne est employée par le Neveu pour duper le Philosophe dans une première strate interprétative, ce dernier ne réussissant pas, au moment du discours, à prendre du recul. Évidemment, pour mieux persuader,

[793] Diderot, *Le Neveu de Rameau*, *op. cit*., p. 159-160.
[794] Diderot, *Entretiens sur Le Fils naturel*, *op. cit*., p. 119-120.

les fanatiques religieux utilisent eux aussi une convenance cicéronienne. Malgré le fait que Diderot ait un *pressentiment*, comme dans l'épisode de « L'Antre de Platon », ici, l'éloquence sublime du Neveu tient totalement en échec le *logos* du Philosophe.

# CHAPITRE III

## CONTESTER LES POUVOIRS DE L'ELOQUENCE : SUZANNE, *LA RELIGIEUSE*

> *Je tâchai de leur faire comprendre qu'on servait mal un Dieu de paix par des assassinats, et qu'on prêchait mal une religion de douceur, la flamme et le fer à la main ; qu'un chrétien était bien moins destiné à verser le sang des autres qu'à répandre le sien pour eux ; que le Christ s'était laissé crucifier par les Juifs, quoiqu'il eût à ses ordres des légions d'anges tout prêts à les exterminer ; et qu'il nous avait appris, en s'abandonnant à la discrétion des méchants, que, dans les conjonctures mêmes où il faudrait tuer ou être tué, il vaudrait encore mieux être martyr qu'homicide […] « Eh ! pères, leur dis-je, tuez vos poux et laissez à Dieu le soin de venger ses injures. » Je réparai bien cette petite brusquerie par la manière douce et même respectueuse dont je les traitai par la suite ; mais je n'en pensai pas mieux des moines. Il me parut que ces hommes avaient en général les mœurs sauvages, et le fond de l'âme et du caractère féroce. Témoin votre petit ex-provincial qui disait d'un gardien de l'ordre qui avait cédé à vil prix un livre rare à un clerc de l'ordre de saint Benoît : « Si j'avais été le supérieur de ce religieux, je l'aurais fait incarcérer. – Comment, mon père, incarcérer pour un livre, un être pour lequel Jésus-Christ n'a pas dédaigné de mourir ? Jeter dans le fond dans un cachot votre semblable, pour avoir disposé de quelques feuillets de papier ? Ce ne sont pas là les sentiments d'un homme, d'un chrétien, d'un religieux. Ce sont ceux d'un barbare. »*
>
> Diderot, *Lettre à ses parents et amis de Langres*, 6 Janvier 1755.

C'est dans *La Religieuse* que, par l'intermédiaire du personnage de Suzanne Simonin, Diderot introduit son regard entre les murs d'un couvent et étudie l'effet sublime que les personnages produisent, dans un cadre spatial bien délimité. Si les références religieuses sont nombreuses dans ses textes, il s'agit bien du seul roman-mémoires où ses personnages évoluent,

du début à la fin, dans le cadre d'une institution religieuse. Malgré le fait que Suzanne change de couvents, l'organisation de chaque espace reste sensiblement le même et ce n'est seulement que dans les tous derniers moments de l'histoire que Suzanne réussit à s'échapper de ces espaces d'enfermement. Les risques de l'effet sublime dans le domaine religieux sont donc, ici, d'autant plus explicites qu'ils participent pleinement de la dimension religieuse. L'éloquence est celle des personnages, que ce soit l'éloquence de leur corps ou des mots employés, celle de M. Manouri, des consœurs de Suzanne ou de Suzanne elle-même.

### 3.1. – LES RISQUES DE LA PAROLE PERSUASIVE DES AUTORITES RELIGIEUSES

L'enjeu de l'éloquence est au cœur de ce roman-mémoires et assure une mise en perspective des distinctions entre convaincre et persuader. La distinction fondamentale entre la persuasion et la conviction est, entre autres, reprise par Fénelon[795] et par l'abbé Trublet[796], mais on ne peut étudier l'éloquence dans *La Religieuse* sans faire appel à l'œuvre de Pascal. N'y aurait-il d'ailleurs pas une reprise de la *libido sciendi* représentée par Madame de Moni, de la *libido dominandi* représentée par sainte Christine, de la *libido sentiendi* par Mme *** ? C'est que Diderot, dans la mesure où il plonge ses personnages dans le quotidien d'une vie religieuse, va lui-même jusqu'à emprunter un lexique pascalien : « pénétrer jusqu'au fond du cœur »,

[795] Pour Fénelon, le philosophe convainc, tandis que l'orateur doit à la fois convaincre et persuader : « Il faut donc, pour faire un orateur, choisir un philosophe, c'est-à-dire un homme qui sache prouver la vérité, et ajouter à l'exactitude de ses raisonnements la beauté et la véhémence d'un discours varié pour en faire un orateur […] c'est en cela que consiste la différence de la conviction de la philosophie et de la persuasion de l'éloquence […] Je dis que le philosophe ne fait que convaincre, et que l'orateur, outre qu'il convainc, persuade […] Le métaphysicien vous fera une démonstration simple qui ne va qu'à la spéculation : l'orateur y ajoutera tout ce qui peut exciter en vous des sentiments et vous faire aimer la vérité prouvée ; c'est ce qu'on appelle *persuasion* » : Fénelon, *Dialogues sur l'éloquence (1687)*, dans *Œuvres diverses de Fénelon*, Paris, Lefèvre, 1824, p. 46-47. URL : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k147549d/f5.item

[796] « Le mot d'Éloquence pris dans son sens le plus général, signifie l'Art, ou plutôt le talent de se bien exprimer ; l'Art de bien dire, abstraction faite de ce qu'on dit ; le talent de la parole et du style, abstraction faite du fonds des choses. C'est en prenant le mot d'Éloquence dans ce sens général, qu'on a dit que chaque genre a une sorte d'Éloquence qui lui est propre, le genre didactique même, l'épistolaire, la conversation, etc. En ce sens, quiconque parle ou écrit bien est éloquent ; et *Ciceron* Philosophe ne l'est pas moins que *Ciceron* Orateur. Il faut distinguer l'Éloquence de l'esprit & celle du cœur. L'une & l'autre viennent également de la netteté & de la vivacité, ou dans les idées, et c'est l'Éloquence de l'esprit, ou dans les sentiments & c'est l'éloquence du cœur. Au reste les idées vives sont toujours accompagnées de sentiments vifs, & la vivacité de l'esprit vient de celle du cœur » : l'Abbé Trublet, *Panégyriques des saints, précédés de réflexions sur l'éloquence en général, et sur celle de la Chaire en particulier*, Paris, Chez Briasson, 1755, p. 4-5.

« cœur ardent », « Joie et extase ». Bien qu'il reprenne, dans cette œuvre, des termes proprement pascaliens, sa pratique de l'écriture elle-même s'articule autour de la dichotomie entre le cœur et la raison. Georges May s'appuie sur cette dichotomie pour distinguer, dans *La Religieuse*, le style « lyrique et oratoire des morceaux de bravoure » de Diderot, au style « sec et métallique des passages de combat »[797]. C'est que l'éloquence dans les textes pascaliens occupe une place importante. De manière générale, un discours éloquent a pour but de convaincre ou bien de persuader un public. Pascal, au-delà de sa fameuse formule « La vraie éloquence se moque de l'éloquence », écrit « De l'art de persuader »[798] dans lequel il souligne la distinction entre le fait de persuader en touchant le cœur du public, et celui de convaincre en faisant appel à sa raison. Les moyens mis en place ne sont pas les mêmes. Convaincre, c'est faire adhérer un public à son discours par la force d'arguments qui mobilisent sa raison. Persuader, c'est le faire adhérer grâce à un discours qui touche la sensibilité et s'adresse aux passions. Pour Pascal, le cœur est évidemment le symbole de la foi religieuse et de la conversion chrétienne, voies par laquelle Dieu communique avec les hommes. On s'imagine bien là quel effet les passions peuvent avoir sur l'auditoire, et combien Diderot peut s'opposer à cela.

La dimension passionnelle, qui constitue un des enjeux de l'étude de l'effet sublime pour Diderot, se voit infléchie dans ce roman-mémoires par la situation dans laquelle se trouve Suzanne. Elle évolue au sein d'un couvent. Si, pour Diderot, la force des passions est une composante essentiellement humaine qui se doit d'être maîtrisée et d'être tempérée, comme il en témoigne dans les *Pensées philosophiques* ; dans *La Religieuse*, la dimension passionnelle et son pouvoir persuasif sont au centre de la réflexion.

[797] Georges May, après avoir expliqué que l'ensemble des œuvres de Diderot semble se cristalliser tout entière autour du concept de « paradoxe » puisque ce dernier « s'exprime en dialogues contradictoires dont les deux interlocuteurs sont presque toujours Diderot et lui-même » (Georges May, *Diderot et "La Religieuse"*, Paris, PUF, 1954, p. 188), déclare que « Diderot est la meilleure illustration de la maxime de Pascal : non seulement le cœur de Diderot a des raisons que la raison de Diderot ne connaît point, mais surtout la réciproque est vrai et sa raison a des raisons que son cœur refuse d'accepter […] dans la *Religieuse* […] l'esprit et le cœur de Diderot combattent côte à côte et non plus face à face. Le cœur de Diderot, sa sympathie, sa sensibilité s'émeuvent et déplorent l'existence de ces couvents où il a vu sa sœur Catherine s'enfermer volontairement, où il a su qu'elle était morte folle […] L'esprit de Diderot, fonction rationnelle, condamne parallèlement l'institution monastique qui prive les êtres humains de leurs privilèges les plus essentiels, la liberté et la société, de leurs semblables […] L'accord est ici parfait entre le cœur et l'esprit de Diderot, entre la sensibilité et la raison. Les deux styles du roman, celui lyrique et oratoire des morceaux de bravoure, et celui sec et métallique des passages de combat […] sont en harmonie parfaite l'un avec l'autre », (*ibid*., p. 188-189).

[798] Pascal, « De l'art de persuader », dans *Œuvres complètes II*, éd. établie par Michel Le Guern, Paris, Gallimard, 1999, p. 171-182.

Avant tout, il faut rappeler que le terme de passion, et plus encore dans la doctrine chrétienne, désigne la souffrance. L'épisode de souffrance porté à son point le plus haut dans l'histoire de cette religion, c'est bien la Passion du Christ[799]. Il en est question dans ce passage de *La Religieuse* :

> il est sûr que ceux qu'on mène au supplice, et je m'y croyais, sont morts avant que d'être exécutés. […] Monsieur le marquis, je vois d'ici tout le mal que je vous cause, mais vous avez voulu savoir si je méritais un peu la compassion que j'attends de vous […] Je voyais l'innocent le flanc percé, le front couronné d'épines, les mains et les pieds percés de clous et expirant dans les souffrances.[800]

Pour Claire Jaquier, « toute cette scène, ainsi que les mots que Suzanne prononce rappellent la Passion du Christ. La sincérité de la foi chrétienne de l'héroïne apparaît dans la méditation à laquelle elle se livre pendant ce calvaire »[801]. De même, Georges May observe, dans cette scène « des souvenirs de la Passion »[802]. Il est vrai que Suzanne décrit ici une des expériences qu'elle a vécue en convoquant immédiatement les images traditionnelles de la Passion : « le front couronné d'épines, les mains et les pieds percés de clous ». Ce qu'elle décrit, c'est tout autant la représentation du Christ sur la croix, qu'elle s'imagine sous les yeux –« je voyais l'innocent » – que la souffrance qu'elle éprouve. Elle se « croit » « [menée] au supplice ». Dans le temps même où elle rapproche cet épisode de son expérience, elle prend conscience de l'effet qu'elle produit sur le marquis de Croismare. C'est bien par la manière dont elle relate l'histoire, par le choix de ses mots, que le lecteur comprend, en plein milieu de la description de la scène, que Suzanne souligne l'effet que sa propre description produit sur son principal destinataire : le marquis de Croismare : « je vois d'ici le mal que je vous cause […] la compassion que j'attends de vous ». Il s'agit bien, pour Suzanne, de produire un effet sur le marquis. Le terme de « compassion » est inscrit dans le texte, et nous savons maintenant combien il est une des conséquences de l'effet sublime. De ce fait, dans *La Religieuse*, le traitement des passions est une nouvelle fois inscrit dans le cadre de l'étude du sublime puisqu'il s'agit, dans cet exemple, de la question de l'effet d'un discours oratoire.

Si, pour Pascal, le « cœur », c'est la voie d'accès à la vérité et à la foi religieuse, pour Diderot, le « cœur » est ce qui fait naître de nombreuses illusions. Cette idée est d'autant plus évidente et explicite dans l'œuvre :

---

[799] Matthieu, 26-14, 27-66.
[800] Diderot, *La Religieuse*, *op. cit*., p. 171.
[801] Diderot, *La Religieuse*, éd. établie par Claire Jaquier, Paris, Libraire Générale Française, 2000, p. 130n.
[802] « c'est surtout lorsque sont racontées les persécutions et les tortures infligées à sœur Suzanne à Longchamp, que les souvenirs de la Passion sont évidents et viennent ajouter à un récit déjà pathétique en soi, une nouvelle dimension et comme un écho universel » : Georges May, *Diderot et "La Religieuse"*, *op. cit*., p. 231.

> Il est vrai, il est vrai, m'écriai-je, vous lisez au fond de mon cœur ; je me suis faite, je me fais sans cesse encore ces illusions. – Et lorsqu'on vient à les perdre en y réfléchissant, car ces vapeurs salutaires, que le cœur envoie vers la raison en sont par intervalles dissipées, alors on voit toute la profondeur de sa misère […] Les plus heureuses sont celles en qui les mêmes illusions consolantes renaissent, et les bercent presque jusqu'au tombeau ; leur vie se passe dans les alternatives de l'erreur et du désespoir.[803]

Le lexique pascalien est une fois encore au centre de cet extrait : « cœur », « raison », « misère ». L'expression « profondeur de la misère » est éminemment pascalienne et, là où le cœur permet d'atteindre à la vérité pour Pascal, il produit de fausses croyances pour Diderot. Pour Benedetta Papasogli dans son ouvrage *Le « fond du cœur »,* l'expression est bien une « clé de la vision de Pascal »[804]. Si Pascal ne réduit pas le sublime de Dieu à un art humain dans la mesure où, pour lui, le sublime divin dépasse la tension entre l'effet de persuasion et celui de conviction puisque les « vérités divines […] sont infiniment au-dessus de la nature »[805], on voit bien comment, ici, pour Diderot, il faut se méfier des « illusions » en ce qu'elles poussent à l' « erreur », mais sources de consolation. Ainsi, le « cœur » s'oppose ici à la vérité et à la clarté de la connaissance, de la raison. Il est associé aux risques de l'effet sublime car l'art oratoire est un outil qui agit sur les passions du public, et donc peut produire de fausses vérités. La dimension passionnelle s'oppose radicalement à la raison. C'est bien de l'étude de l'effet sublime tel que nous l'avons déjà analysée à de nombreuses reprises dont il est ici question. En touchant le « cœur », ces dernières peuvent détourner de la raison, mais aussi de la vérité, et par-là, le risque est de les mener à l'aliénation.

C'est ainsi que, dans l'œuvre, il dénonce l'effet sublime de l'éloquence religieuse en montrant comment l'éloquence de certaines autorités soulève violemment les passions de l'auditoire. On l'a vu, les termes de passion, de souffrance et de supplice, prennent tout leur sens dans le contexte religieux et chrétien, mais aussi par les événements qui se produisent dans l'œuvre. Diderot associe la souffrance à celle que peut produire une figure d'autorité sur les religieuses. Par exemple, l'éloquence sublime de Madame de Moni, que ce soit par le biais de son corps ou de ses paroles, a un effet sur les passions de l'auditoire. Diderot définit l'effet sublime, dans cette œuvre, comme un effet violent, comme le prouve le « jet » de Madame de

[803] Diderot, *La Religieuse*, *op. cit*., p. 271-272.
[804] « Nous entrevoyons désormais […] quelle forte synthèse ces auteurs du début du XVII^e^ siècle ont noué autour de la notion de « fond » […] qui sera, plus tard, encore une clé de la vision de Pascal » : Benedetta Papasogli, *Le « fond du cœur » Figures de l'espace intérieur au XVII^e^ siècle,* Paris, Honoré Champion, 2000, p. 45.
[805] « Je ne parle pas ici des vérités divines, que je n'aurais garde de faire tomber sous l'art de persuader, car elles sont infiniment au-dessus de la nature. Dieu seul peut les mettre dans l'âme, et par la manière qu'il lui plaît. Je sais qu'il a voulu qu'elles entrent du cœur dans l'esprit, et non pas de l'esprit dans le cœur, pour humilier cette superbe puissance du raisonnement, qui prétend devoir être juge des choses que la volonté choisit » : Pascal, « De l'art de persuader », dans *Œuvres complètes II*, *op. cit*., p. 171.

Moni devant la mère de Suzanne : « Il faut que je me taise, je me connais ; je n'ai qu'un jet, mais il est violent, et ce n'est pas avec vous qu'il doit s'exhaler »[806]. Il s'éloigne ici de la simple véhémence d'un discours oratoire. Plus loin dans l'œuvre, c'est l'effet menaçant des prières qui est évoqué : « on me couvrit d'un suaire, et l'on récita l'office des morts, après lequel chaque religieuse, en sortant, me jeta de l'eau bénite, en disant : *Requiescat in pace*. Il faut entendre la langue des couvents, pour connaître l'espèce de menace contenue dans ces derniers mots »[807]. Le pouvoir de l'éloquence sur le public peut être employé à de mauvaises fins. Les mots, mais aussi la manière dont ils sont formulés, leur expression, peuvent soulever les passions et provoquer la terreur. À l'opposé, il existe, dans *La Religieuse*, l'idée de la consolation, qui peut apparaître comme un « genre »[808] agissant sur les passions de manière positive. Par le biais de la question de l'effet sublime, Diderot ne fait donc pas tant une critique ferme et univoque des croyances religieuses, qu'une critique contre la manière détournée dont certaines autorités religieuses vont se servir de la parole à des fins de corruption et d'aliénation. Les principaux enjeux de l'étude de l'effet sublime reviennent, notamment parce que Suzanne Simonin témoigne bien à M. Hébert de sa croyance en Dieu :

> Sœur Suzanne, croyez-vous en Dieu père, fils et St. Esprit ? - Je répondis : J'y crois. – Croyez-vous en notre mère Sainte Église ? – J'y crois. […] – Ma faute est de n'être point appelée à l'état religieux et de revenir contre des vœux que je n'ai pas faits librement.[809]

L'unique souhait de Suzanne étant de ne pas intégrer la vie d'un couvent, elle témoigne devant M. Hébert, de sa croyance en Dieu, grâce à des actions. La parole performative tient ici une place importante :

> Il me dit ensuite : Faites un acte de foi… et je le fis. Faites un acte d'amour… et je le fis. Faites un acte d'espérance… et je le fis. Faites un acte de charité… et je le fis.[810]

Si les mots ne servaient qu'à persuader Suzanne, l'enjeu serait moindre. Mais, dans cette œuvre, les discours des autres personnages se substituent complètement à ceux de Suzanne. Dès le

---

[806] Diderot, *La Religieuse*, *op. cit*., p. 122.
[807] *ibid.*, p. 159.
[808] Diderot a consacré un passage du second livre de l'*Essai sur les règnes de Claude et de Néron* à la *Consolation à Marcia* de Sénèque où il précise « que la consolation est un genre d'ouvrage peu commun chez les Anciens et tout à fait négligé des Modernes […] Cependant à quoi l'homme éloquent peut-il mieux employer son talent qu'à essuyer les larmes de celui qui souffre ; à l'arracher à sa douleur pour le rendre à ses devoirs ; à le réconcilier avec la vie, avec ses parents, avec ses amis, par la considération du bien qui lui reste à faire ; à déchirer le crêpe qui voile le ciel aux regards du malheureux, et à restituer la sérénité au spectacle de la nature ? » : Diderot, *Essai sur les règnes de Claude et de Néron*, *op. cit.*, p. 311.
[809] Diderot, *La Religieuse*, *op. cit*., p. 174-178.
[810] *ibid*, p. 175.

début, son discours est sans équivoque : elle n'a jamais souhaité entrer dans un couvent. Tous ses proches en ont conscience. Son discours n'est pourtant pas entendu à sa juste valeur. Il est nié et, plus encore, totalement déformé :

> Marie-Suzanne Simonin, promettez-vous de dire la vérité ? – Je le promets. – Est-ce de votre plein gré et de votre libre volonté que vous êtes ici ? – Je répondis, non, mais celles qui m'accompagnaient répondirent pour moi, oui.[811]

L'usage du discours et de la parole ne sert le plus souvent, dans cette œuvre, ni à communiquer ni à mieux se comprendre. Ils ne sont ni gages de sincérité ni de transparence, ni peut-être même d'expression, mais deviennent le moyen d'une prise de pouvoir sur l'autre. En déformant les mots de Suzanne, les personnages déforment la signification réelle de son discours et, plus encore, ils nient sa volonté. Il n'y a plus aucune convenance. Au-delà de sa parole, c'est l'individualité de Suzanne et ses choix, ses volontés, qui sont niés puisque les propos des autres se substituent à son propre discours. Son refus d'entrer au couvent n'est pas pris en compte, et tout est fait pour laisser à entendre qu'elle y adhère de son plein gré. Plus *terrifiant* encore, Diderot continue de soulever les risques d'aliénation, qui peuvent conduire à la folie et au suicide. La parole, la communication ne se font pas, sinon de manière biaisée et toujours détournée.

L'étude de l'effet sublime dans *La Religieuse* s'inscrit donc, comme très souvent chez Diderot, dans le cadre d'une réflexion sur l'*ethos* de l'orateur. Dans la mesure où, comme nous venons de l'observer, certains discours peuvent produire sur le public une passion négative, l'éloquence sublime interroge la construction de l'*ethos* de celui qui produit un effet sublime, mais aussi son intention. La nécessité de soulever cette question dans une œuvre où la vie religieuse est le sujet de l'histoire, c'est, pour Diderot, la possibilité de se demander comment une personne, un être humain, est en droit de s'arroger le droit de parler à la place de Dieu. Quelle est la légitimité, pour un prophète ou pour un homme d'église, de transmettre une parole divine ? L'*ethos* en rhétorique peut être menaçant puisque certains imposteurs peuvent duper les hommes. Cette idée revient chez Molière au XVII$^{e}$ siècle dans *Tartuffe*[812], et au XVIII$^{e}$ siècle à travers le personnage de Doucin dans le *Paysan Parvenu*[813] de Marivaux. Dans quelles mesures peut-il se prétendre inspiré par Dieu ? Si comme l'exprime madame de Moni, il serait préférable que « Dieu vous parle lui-même, puisqu'il ne lui plaît pas de se faire entendre par

[811] Diderot, *La Religieuse*, *op. cit*., p. 100.
[812] Molière, *Tartuffe*, *op. cit*.
[813] Marivaux, *Le paysan parvenu (1734)*, Paris, Flammarion, [1965] 2010.

ma bouche »[814], Diderot s'interroge sur le problème des discours d'autorité. Pour lui, il devient moins risqué de convaincre le public, d'exercer le jugement critique de ce dernier, que de le persuader. Il existe un risque de la parole religieuse, de l'*ethos* de celui qui élabore cette parole, et qui engendre des considérations sur la fonction des témoignages sacrés. Il soulève le problème de la persuasion des témoignages[815] de textes sacrés, des sermons. Il aborde ces notions, – la notion de témoignage est déjà présente au centre des *Pensées philosophiques*, mais aussi dans la *Lettre sur l'enthousiasme* de Shaftesbury– et, par là, il s'interroge sur l'*ethos* de l'homme éloquent qui se dit être l'intermédiaire entre Dieu et les hommes ou qui se dit lui-même être animé par une divinité. Les figures du prophète et de la pythie sont ici explicites en ce qu'elles figurent la médiation entre Dieu et les hommes. Ils se revendiquent comme les médiateurs du message divin. À travers l'impuissance de madame de Moni à transmettre la parole de Dieu à Suzanne car « la vocation n'y est pas », ce n'est pas l'existence de Dieu qui est remise en question, mais bien plutôt la fonction du prophète :

> 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. […] Il est sûr que j'éprouvais une facilité extrême à partager [l'extase de Madame de Moni] ; et que, dans les prières qu'elle faisait à haute voix, quelquefois il m'arrivait de prendre la parole, de suivre le fil de ses idées et de rencontrer, comme d'inspiration, une partie de ce qu'elle aurait dit elle-même. Les autres l'écoutaient en silence ou la suivaient, moi je l'interrompais, ou je la devançais, ou je parlais avec elle. […] Mais qu'est-ce que cela signifie, quand la vocation n'y est pas ?[816]

Pour reprendre cet extrait qui s'articule autour de l'épisode dans lequel Suzanne rejoue la Passion du Christ, il faut observer que cette scène ne témoigne pas d'une forme de christianisation de Suzanne ou d'une incarnation du martyre, mais bien plutôt de la perspective

[814] Diderot, *La Religieuse*, *op. cit*., p. 120.
[815] Notons qu'en 1746, dans les *Pensées philosophiques*, Diderot reprenait les arguments de Shaftesbury de la *Lettre sur l'enthousiasme* et, parmi eux, la référence à l'empereur Julien, dont la notion de témoignage qui opposait historiens sacrés et auteurs profanes figure un point central. Dans les dernières pages des *Pensées philosophiques*, Diderot interroge le problème du témoignage. Le fait de dénoncer le fanatisme de ceux qui cèdent à la confiance aveugle qu'ils ont en leur sens permet de dénoncer les imposteurs. Le fait que des imposteurs puissent convertir de nouvelles personnes soulève un enjeu rhétorique : dans quelle mesure un homme peut-il séduire une personne, la duper en lui prouvant la vérité d'une croyance ? L'autorité, l'*ethos* en rhétorique peuvent être dangereux dans la mesure où certains imposteurs peuvent duper les hommes. Cela mène Diderot à remettre en question les témoignages des textes anciens : « quand j'observe ces célestes ouvrages, et que je vois à chaque pas les règles de la peinture violées dans le dessin et dans l'exécution, le vrai de l'art abandonné partout […] il faut bien que j'accuse la tradition d'être fabuleuse » : Diderot, *Pensées philosophiques*, *op. cit.*, p. 41. Le témoignage possède un sens religieux dans l'*Encyclopédie*, il est en lien avec la révélation. Diderot se questionne sur les textes profanes qui ne concordent pas avec les textes sacrés : « De quelle conséquence n'était-il pas de conserver des auteurs profanes qui ne pouvaient manquer de s'accorder avec les auteurs sacrés, au moins sur l'existence et les miracles de Jésus-Christ, sur les qualités et le caractère de Ponce-Pilate, et sur les actions et le martyre des premiers chrétiens ? », (*idem*). La question du témoignage est importante car tout le problème lorsqu'une expérience du sublime advient est celui-ci : Comment témoigner de la vérité d'une expérience sublime ? Comment témoigner d'une vérité sans preuve concrète ? Les croyances sont-elles à la merci du premier imposteur ?
[816] Diderot, *La Religieuse*, *op. cit*., p. 147.

d'une mise en scène. On voit bien ici comment Suzanne affirme elle-même que l'éloquence peut parfois servir « l'hypocrisie » ou le « fanatisme » de certaines supérieures. C'est par le biais de l'éloquence, mais aussi du jeu théâtral puisqu'il est question de « jouer un rôle », que la parole de Suzanne et son effet sont interrogés. On voit bien comment, et nous y reviendrons, Suzanne se détache du discours de Madame de Moni puisqu'il n'existe aucune fusion, aucune « contagion » car si d'autres « suiv[ent] » Madame de Moni, Suzanne « l'interrom[pt] », « la devan[ce] ». Cela participe d'une absence de « vocation ». La difficulté réside dans l'idée que la divinité puisse parler à travers la bouche de la supérieure de Suzanne. Les notions de témoignage, d'autorité, ou encore d'*ethos* de celui qui prend en charge le discours, sont ici au centre de la réflexion et invitent à s'interroger sur la fonction à la fois des textes religieux et sur ceux qui transmettent cette parole.

Diderot souligne les rapports qui s'établissent entre l'intention du philosophe qui vient s'opposer à l'intention de certains hommes religieux, et qui peut constituer une preuve de leur fanatisme. Lorsque l'intention de l'homme éloquent est vertueuse, le recours à la persuasion peut être envisagé. La notion de persuasion en religion et dans l'éloquence sacrée pose problème puisqu'avec les scènes religieuses, le cadre fictif n'est plus instauré. Pour pouvoir convertir à une religion, certaines autorités peuvent abuser de l'effet sublime, effet qui produit une passion de terreur. Il s'agit de mettre en garde les personnes sur l'autorité de celui qui produit une telle éloquence. Certains discours religieux engendrent un effet sublime parce que, pour Diderot, le public est persuadé de la vérité et de l'existence d'un Dieu. On l'a vu avec les miracles, et ici ce ne sont pas tant les miracles qui sont interrogés que la légitimité de se donner, seul, le droit de parler à la place de Dieu. Un des risques de l'effet sublime dans le domaine religieux, pour Diderot, c'est bien l'incidence de la persuasion qui, au-delà du fait qu'elle provoque un ravissement de l'esprit du public et lui ôte toute liberté de penser, peut convertir subitement l'auditoire.[817]

[817] Dans le texte « Sur la conversion du pécheur », Pascal témoigne d'une forme de révélation, d'extase : « La première chose que Dieu inspire à l'âme qu'il daigne toucher véritablement est une connaissance et une vue tout extraordinaire par laquelle l'âme considère les choses et elle-même d'une façon toute nouvelle. Cette nouvelle lumière lui donne de la crainte, et lui apporte un trouble qui traverse le repos qu'elle trouve dans les choses qui faisaient ses délices », (Pascal, « Sur la conversion du pécheur », dans *Œuvres complètes II*, *op. cit*., p. 99.). […] « De sorte que par une sainte humilité, que Dieu relève au-dessus de la superbe, elle commence à s'élever au-dessus du commun des hommes […] connaissant par une lumière toute pure qu'il n'est point dans les choses qui sont en elle, ni hors d'elle, ni devant elle (rien donc en elle, rien à ses côtés), elle commence de le chercher au-dessus d'elle. Cette élévation est si éminente et si transcendante qu'elle ne s'arrête pas au ciel […] Elle traverse toutes les créatures, et ne peut arrêter son cœur qu'elle ne se soit rendue jusqu'au trône de Dieu, dans lequel elle commence à trouver son repos et ce bien qui est tel qu'il n'y a rien de plus aimable, et qu'il ne peut lui être ôté que par son propre consentement… » : *ibid*., p. 100-101.

## 3.2. – LES FIGURES INCARNEES DE L'ELOQUENCE RELIGIEUSE ET JUDICIAIRE

Diderot introduit dans son étude du sublime les thèmes de l'éloquence sacrée et de l'éloquence judiciaire en construisant des personnages qui incarnent ces deux types d'éloquence, et qui sont, respectivement, les personnages de madame de Moni et de M. Manouri. Madame de Moni incarne la figure de l'éloquence sacrée. Elle est comparée à une prophétesse, ce qui implique d'observer l'éloquence de son corps telle qu'elle est mise en place dans le texte. L'éloquence de madame de Moni se distingue d'une autre forme d'éloquence sacrée, celle du prédicateur qui utilise avant tout le discours verbal. C'est M. Manouri qui incarne la figure de l'éloquence judiciaire. Il est l'avocat de Suzanne dans le procès que celle-ci entreprend pour résilier ses vœux monastiques. Dans son premier mémoire, l'usage des outils rhétoriques par ce dernier est remis en cause car l'énonciation qu'il met en œuvre présente une forme de brouillage énonciatif qui illustre une remise en question de l'*ethos* du personnage. Les risques de l'effet sublime sont de tomber dans une forme de ridicule, ou de décrédibilisation, et donc d'entraîner un échec de la persuasion.

De l'*inventio* à l'*actio*, l'éloquence dans l'œuvre convoque la référence à la figure de l'orateur antique et aux différentes parties de la rhétorique qu'il s'agira ici d'étudier dans le discours des personnages.

Le personnage de madame de Moni incarne la figure de l'éloquence sacrée par le biais de la description de l'expression de son corps, ce qui soulève l'importance de la dimension enthousiaste de la scène. Elle fait une brève apparition dans l'œuvre puisqu'elle meurt assez rapidement après avoir rencontré Suzanne. Il s'agit de sa première supérieure lorsqu'elle entre au couvent de Longchamp. À Longchamp, Suzanne doit reprendre le statut de postulante avant d'envisager un nouveau noviciat, alors même qu'elle avait entrepris un premier noviciat au couvent de Sainte-Marie. Plusieurs étapes marquent le parcours des religieuses. Lorsqu'une religieuse entre au couvent, elle doit en passer par l'étape du postulat. Elle prend ensuite l'habit au cours d'une cérémonie et accède ainsi au noviciat. Le noviciat est une période d'apprentissage. Enfin, s'ensuivent la profession simple et la profession solennelle. Pour Suzanne, ce retour au point initial illustre une forme de fatalité. Sa situation ne progresse pas, tout se répète. Elle semble condamnée à vivre au couvent, contre sa volonté. Face à la mélancolie de Suzanne, madame de Moni représente un personnage vertueux. Elle fait preuve

de compréhension par rapport à la situation dans laquelle se trouve Suzanne. Elle souhaite à tout prix faire naître en elle une certaine exaltation de la vie religieuse. C'est dans cette perspective que Suzanne décrit la manière dont madame de Moni fait sa prière :

> Alors elle se prosternait, elle priait haut, mais avec tant d'onction, d'éloquence, de douceur, d'élévation et de force qu'on eût dit que l'esprit de Dieu l'inspirait. Ses pensées, ses expressions, ses images pénétraient jusqu'au fond du cœur ; d'abord on l'écoutait, peu à peu on était entraîné, on s'unissait à elle, l'âme tressaillait et l'on partageait ses transports. Son dessein n'était pas de séduire, mais certainement c'est ce qu'elle faisait. On sortait de chez elle avec un cœur ardent, la joie et l'extase étaient peintes sur le visage, on versait des larmes si douces ! C'était une impression qu'elle prenait elle-même, qu'elle gardait longtemps et qu'on conservait.[818]

Cette description permet de construire le personnage de madame de Moni comme une figure d'éloquence sacrée. Grâce à l'emploi du pronom indéfini « on », cet extrait décrit l'attitude que madame de Moni affecte lorsqu'elle prie. Ce n'est pas une simple prière qui est ici mise en avant, c'est davantage un discours éloquent qui est représenté. Généralement, une prière est un ensemble de paroles adressé, à voix basse ou à voix haute, à une divinité. Dans cet extrait, la description suggère bien le fait que madame de Moni ne prie pas de manière discrète. Elle ne semble pas se recueillir, mais bien s'adresser indirectement aux personnes qui l'entourent : « elle priait haut ». Les termes de la prière ne sont pas relatés, ses paroles ne sont pas retranscrites. Ce qui importe dans cette description, c'est davantage la manière dont elle prie, son expression. Son comportement est exalté. En témoigne l'adverbe « tant » employé dans le complément circonstanciel de manière : « avec tant d'éloquence ». Ses prières visent avant tout à avoir un effet sur le public et à soulever les passions, ce qui est le propre du discours éloquent : « on sortait de chez elle avec un cœur ardent ». Madame de Moni ne s'adresse pas, en premier lieu, à Dieu. L'éloquence sacrée du personnage se traduit par une éloquence du corps. Le verbe « prosterner » en témoigne. La supérieure s'exprime et s'adresse aux religieuses au-delà des mots. Au-delà des mots, c'est la position de son corps, ses actions et ses gestes qu'elle utilise pour persuader. Son discours éloquent se fait par l'élaboration d'images, mais une image qui semble se peindre ici par l'intermédiaire de son corps. Les termes *expressions* et *images* le prouvent, l'expression de ses passions étant ici mises en œuvre par le biais de ses gestes. Madame de Moni se met en scène, par la position de son corps. Dans le passage sur les « gestes sublimes » de la *Lettre sur les sourds et muets*, mais aussi dans le *Paradoxe sur le comédien*, l'éloquence du corps est étudiée dans le cadre d'une réflexion dramaturgique. Lorsqu'un geste sublime et pathétique sur scène soulève les passions du public, le public a conscience que ce

[818] Diderot, *La Religieuse*, *op. cit*., p. 118-119.

qui se joue devant lui n'est que fiction. Dans *La Religieuse*, l'éloquence du corps de la religieuse s'ancre dans un contexte qui se veut réel pour Suzanne. À travers la description de la prière de madame de Moni, Diderot traite de l'éloquence du corps des religieuses au XVIII[e] siècle, dans les couvents. C'est dans cette perspective qu'il faut renouer ici avec la notion d'enthousiasme. Voltaire définit l'homme éloquent par le biais de l'exaltation dont ce dernier fait preuve et l'enthousiasme qu'il transmet à son public, dans l'article « Éloquence » de l'*Encyclopédie* publié en 1755 :

> née avant les règles de la Rhétorique, comme les langues se sont formées avant la Grammaire. La nature rend les hommes éloquens dans les grands intérêts & dans les grandes passions. Quiconque est vivement ému, voit les choses d'un autre œil que les autres hommes. Tout est pour lui objet de comparaison rapide, & de métaphore : sans qu'il y prenne garde il anime tout, & fait passer dans ceux qui l'écoutent, une partie de son enthousiasme. Un philosophe très-éclairé a remarqué que le peuple même s'exprime par des figures ; que rien n'est plus commun, plus naturel que les tours qu'on appelle *tropes*. Ainsi dans toutes les langues le cœur brûle, le courage s'allume, les yeux étincellent, l'esprit est accablé : il se partage, il s'épuise : le sang se glace, la tête se renverse : on est enflé d'orgueil, enyvré de vengeance. La nature se peint par-tout dans ces images fortes devenues ordinaires.[819]

L'état dans lequel madame de Moni se trouve durant toute sa prière est un état enthousiaste, au sens strict du terme. Elle semble être possédée par Dieu : « on eût dit que l'esprit de Dieu l'inspirait ». L'effet de cette prière exaltée est de soulever les passions des religieuses « on était entraînés », « on partageait ses transports ». Le terme de *transport* est significatif du transport divin. De plus, le discours éloquent semble s'élever puisqu'il y a une évolution dans l'effet que la supérieure provoque sur les religieuses qui l'entourent : « d'abord on l'écoutait ; peu à peu on était entraîné […] l'âme tressaillait ». Cette évolution illustre une élévation du public, une exaltation. Madame de Moni convoque différents outils et moyens d'expressions pour adresser un message et ainsi transmettre son enthousiasme. Cet état d'exaltation convoque l'image de la prophétesse, dont il est question peu après :

> Elle paraissait méditer, et méditer profondément ; elle avait les yeux fermés avec effort, quelquefois elle les ouvrait, les portait en haut, et les ramenait sur moi ; elle s'agitait, son âme se remplissait de tumulte, se composait et se ragitait ensuite. En vérité cette femme était née pour être prophétesse, elle en avait le visage et le caractère. Elle avait été belle, mais l'âge, en affaissant ses traits et y pratiquant de grands plis, avait encore ajouté de la dignité à sa physionomie ; elle avait les yeux petits, mais ils semblaient ou regarder en elle-même, ou traverser les objets voisins et démêler au delà, à une grande distance ; toujours dans le passé ou dans l'avenir.[820]

D'après certaines caractéristiques, madame de Moni évoque la figure de la pythie. Les rapports contigus entre enthousiasme et prophète font allusion à la figure antique de la pythie. Dans

[819] Voltaire, article « Éloquence », *art. cit*., p. 529.
[820] Diderot, *La Religieuse*, *op. cit*., p. 122.

l'Antiquité, la pythie prononçait des oracles et la divinité s'adressait aux hommes par l'intermédiaire d'une bouche humaine. La pythie représentait donc un corps humain qui était possédé par la divinité. La figure du prophète et de la pythie sont deux figures de l'éloquence sacrée car elles symbolisent la voix de la divinité qui s'exprime à travers un homme. Ces deux figures semblent se distinguer du prédicateur puisque ce dernier s'exprime par une voix qui lui est propre. La notion de médiation divine permet ainsi de distinguer le prophète et la pythie du prédicateur. La prophétesse serait éloquente par le corps, puisque possédée, alors que le prédicateur serait éloquent par les mots. Se retrouvent ici deux outils pour l'éloquence sacrée. Madame de Moni sait aussi manier le discours verbal de manière efficace, comme elle en témoigne plus loin dans l'œuvre.

Là où, dans *Le Neveu de Rameau*, le personnage du Neveu met en échec le *logos* du Philosophe, Suzanne met ici en échec l'éloquence sacrée incarnée par le personnage de madame de Moni. Elle met à l'épreuve l'enthousiasme de sa supérieure. A la suite de la description objective de la prière exaltée de madame de Moni, Suzanne en revient à la narration de sa propre expérience grâce à l'emploi du pronom personnel « Je ». Ce retour à l'énonciation subjective va de pair avec un véritable échec de l'éloquence sacrée de sa supérieure :

> J'éprouvai cependant à l'approche de ma profession, une mélancolie si profonde qu'elle mit ma bonne supérieure à de terribles épreuves ; son talent l'abandonna, elle me l'avoua elle-même. Je ne sais, me dit-elle, ce qui se passe en moi, il me semble quand vous venez que Dieu se retire et que son esprit se taise ; c'est inutilement que je m'excite, que je cherche des idées, que je veux exalter mon âme, je me trouve une femme ordinaire et bornée ; je crains de parler… Ah ! chère mère, lui dis-je, quel pressentiment ! si c'était Dieu qui vous rendît muette !... Un jour que je me sentais plus incertaine et plus abattue que jamais, j'allai dans sa cellule, ma présence l'interdit d'abord ; elle lut apparemment dans mes yeux, dans toute ma personne que le sentiment profond que je portais en moi était au-dessus de ses forces, et elle ne voulait pas lutter sans la certitude d'être victorieuse. Cependant elle m'entreprit, elle s'échauffa peu à peu, à mesure que ma douleur tombait son enthousiasme croissait ; elle se jeta subitement à genoux, je l'imitai. Je crus que j'allais partager son transport, je le souhaitais ; elle prononça quelques mots, puis tout à coup elle se tut. J'attendis inutilement. Elle ne parla plus ; elle se releva, elle fondait en larmes, elle me prit par la main, et me serrant entre ses bras : Ah ! chère enfant, me dit-elle, quel effet cruel vous avez opéré sur moi ! Voilà qui est fait, l'esprit s'est retiré, je le sens ; allez, que Dieu vous parle lui-même, puisqu'il ne lui plaît pas de se faire entendre par ma bouche.[821]

La description objective de la prière de madame de Moni ne s'articulait qu'autour de la description de cette prière par Suzanne, qui n'était alors que spectatrice. Ici, la reprise de l'énonciation subjective permet de replacer l'enthousiasme de madame de Moni au sein d'une expérience personnelle, celle de Suzanne. L'emploi des deux pronoms personnels « Je » et « Elle » permet de témoigner d'une expérience personnelle, d'en revenir à une réalité bien

[821] Diderot, *La Religieuse*, *op. cit*., p. 119-120.

concrète. Les deux personnages se font face. D'un côté, se trouve l'expérience que Suzanne relate par le biais de son point de vue interne. De l'autre côté, se trouvent les paroles de madame de Moni. Grâce au discours direct, les paroles sont rapportées fidèlement. Par le biais de la construction de l'extrait, les phrases de Suzanne alternent entre description de ses propres passions : « j'éprouvai », « je me sentais plus incertaine et plus abattue » et description de la situation du point de vue de madame de Moni : « elle mit ma bonne supérieure à de terribles épreuves », « elle lut dans mes yeux ». La confrontation des deux personnages rétablit une dualité. L'extrait ne décrit plus l'enthousiasme de madame de Moni de manière objective et extérieure, en tant que phénomène, mais l'ancre dans le discours personnel de Suzanne. Deux personnages sont ici présents dans le récit. Suzanne et madame de Moni ont toutes les deux le droit à la parole. Elles s'expriment de manière subjective, grâce à l'emploi de la première personne pour Suzanne et grâce au discours direct pour la supérieure. Les deux discours se confrontent au sein d'une même expérience, ce qui rétablit une dualité et empêche l'aliénation. Elles sont libres de parler et de s'exprimer par leur voix propre. À travers cette dualité, ce qui est ici mis en avant, c'est que la transmission de l'enthousiasme, la contagion pourrait-on dire, ne se fait pas. Suzanne tient en échec l'éloquence de la prophétesse puisqu'elle ne partage pas le transport de madame de Moni. Et pourtant : elle n'en est pas volontairement responsable puisqu'elle affirme « je crus que j'allais partager son transport, je le souhaitais ». C'est pourquoi Suzanne semble mettre à l'épreuve l'enthousiasme de sa supérieure. Le syntagme nominal « de terribles épreuves » est significatif. Diderot a écrit, dans l'*Encyclopédie*, l'article « épreuve, essai, expérience ». Ce sont trois « termes relatifs à la manière dont nous acquérons la connoissance des objets »[822]. Alors qu'avec la description objective se trouvait la présence d'un phénomène extérieur, il s'agit ici, pour Suzanne, de faire l'épreuve de l'enthousiasme de sa supérieure. L'enthousiasme existe bien, mais il s'agit dès lors de s'assurer si l'enthousiasme est véritablement de nature divin. Dans l'extrait, il n'en est rien, ce que confirme l'emploi du terme « pressentiment ».

L'enthousiasme de madame de Moni devient le résultat d'une qualité essentiellement humaine, comme dans l'article « Éclectisme ». Cette définition peut être mise en lien avec l'article « Théosophes » (1765), ces personnes qui, pour Diderot, « se croient inspirés, et ils le sont en effet, non par quelque puissance surnaturelle et divine, mais par une prudence particulière et extraordinaire »[823]. Il ne s'agit pas de condamner fermement l'enthousiasme et de le définir de manière péremptoire comme un moyen de corruption. Diderot souligne

[822] Diderot, article « Épreuve, essai, expérience », *Encyclopédie*, t. V, p. 837.
[823] Diderot, article « Théosophes », *art. cit.*, p. 253-261.

ostensiblement la valeur morale du personnage. Elle est décrite comme une femme vertueuse : une « femme de sens qui connaissait le cœur humain […] le goût pour la vertu, la piété, la franchise, la douceur, les talents, l'honnêteté, l'entraînait ouvertement »[824]. Elle souhaite sincèrement consoler Suzanne et lui transmettre l'exaltation de la vie religieuse. Il semblerait donc plutôt que Diderot soulève les risques de l'enthousiasme, à travers l'expérience personnelle de Suzanne. L'extase et l'aliénation sont les risques que peuvent induire une telle éloquence, par le biais de l'enthousiasme. L'extase, c'est, étymologiquement le « fait d'être hors de soi-même ». L'isotopie de l'aliénation se retrouve à de nombreuses reprises dans *La Religieuse*, comme dans cette phrase « je vis clairement qu'on était résolu à disposer de moi sans moi »[825]. Suzanne décrit également la folie de certaines religieuses, ce qui n'est pas sans faire écho à la mort de la sœur de Diderot et au mouvement convulsionnaire. L'enthousiasme peut conduire à l'extase, à l'aliénation, voire au fanatisme. Lorsqu'une personne est exaltée par l'enthousiasme d'une autre, elle partage ses fureurs et ne peut plus réfléchir par elle-même. Elle risque ainsi de ne pouvoir se faire une opinion par elle-même, ce qui témoigne de l'impossibilité de pouvoir construire un discours qui lui est propre et qui cristallise tous les problèmes de l'effet sublime.

Enfin, le risque de l'enthousiasme, lorsqu'il est mis en échec, est le grotesque. À trop vouloir se hisser vers le sublime, vers une certaine exaltation, le risque est l'effondrement. La notion de *défaite* est présente dans l'extrait à travers l'impuissance de madame de Moni : « c'est inutilement que je m'excite ». Elle est incapable de consoler Suzanne. Elle ne réussit pas à s'exalter et à transmettre le supposé message divin. La phrase ingénue de Suzanne « Si c'était Dieu qui vous rendît muette » en devient presque comique. De plus, la représentation de la supérieure qui semble presque s'écrouler de manière imprévisible, « elle se jeta subitement à genoux », figure presque une mise en scène. Madame de Moni semble exagérer. Elle se trouve décrédibilisée, ce qui évoque l'extrait du *Neveu de Rameau* dans lequel le neveu souhaite entrer en *furor*, mais n'y parvient pas. Alors que madame de Moni affirme que « Dieu se retire » et que « son esprit se tai[t] », le neveu déclare : « Puis il recommençait à secouer sa tête et à se frapper le front de plus belle, et il disait, Ou il n'y a personne, ou l'on ne veut pas répondre […] Serviteur. Bonsoir. Le dieu est absent »[826]. Il existe ici un échec de l'éloquence, l'effet est manqué et dévoyé.

[824] Diderot, *La Religieuse*, *op. cit*., p. 117.
[825] *ibid*., p. 96.
[826] Diderot, *Le Neveu de Rameau*, *op. cit.* p. 181.

Il existe dans cette œuvre de nombreux éléments relevant du domaine judiciaire, que ce soit des références à l'« homme de loi » et celles aux « gens de loi ». Le personnage fictif de Monsieur Simonin, celui qui a élevé Suzanne, est avocat. M. Manouri est décrit une première fois comme étant un « habile avocat » et devient l'avocat de Suzanne. C'est à Longchamp et par l'intermédiaire de sainte Ursule que Suzanne entre en contact avec lui afin qu'il l'aide à demander la révocation de ses vœux. Le personnage de M. Manouri constitue une des figures de l'éloquence judiciaire. Or, son premier mémoire illustre dans un même temps une remise en cause de l'éloquence judiciaire. Le terme « mémoire » est ici à prendre dans un sens judiciaire, selon la définition qu'en fait Boucher d'Argis dans l'*Encyclopédie*[827]. L'on rappelle ici que, pour Aristote dans *La Poétique*, un discours éloquent doit convoquer des idées logiques, soulever les passions du public et être construit par une figure d'autorité. Le *logos*, le *pathos* et *l'ethos* sont donc les trois qualités impératives, en rhétorique, d'un bon discours. Ici, le mémoire de M. Manouri est explicitement défini comme manquant de *pathos* et de *logos* : « M. Manouri publia un premier mémoire qui fit peu de sensation ; il y avait trop d'esprit, pas assez de pathétique, presque point de raisons ». L'emploi des termes « pathétique » et « raisons » justifie ainsi une étude des caractéristiques rhétoriques de ce mémoire de M. Manouri. Tout d'abord, le *logos* doit aider le public à comprendre de manière rationnelle les idées défendues, les arguments de l'orateur devant convaincre par des arguments logiques. À la lecture du premier mémoire de M. Manouri, le public et le lecteur se trouvent confrontés à une difficulté de compréhension. En témoignent ces deux phrases :

> Quand on donne des bornes si étroites à ses défenses et qu'on a à faire à des parties qui n'en mettent aucune dans leur attaque, qui foulent aux pieds le juste et l'injuste, qui avancent et nient avec la même impudence, et qui ne rougissent ni des imputations, ni des soupçons, ni de la médisance, ni de la calomnie, il est difficile de l'emporter, surtout à des tribunaux où l'habitude et l'ennui des affaires ne permettent presque pas qu'on examine avec quelque scrupule les plus importantes, et où les contestations de la nature de la mienne sont toujours regardées d'un œil défavorable par l'homme politique qui craint que sur le succès d'une religieuse réclamant contre ses vœux, une infinité d'autres ne soient engagées dans la même démarche. On sent secrètement que si l'on souffrait que les portes de ces prisons s'abattissent en faveur d'une malheureuse, la foule s'y porterait et chercherait à les forcer.[828]

Ces neuf lignes ne constituent qu'une seule et même phrase. Par exemple, le complément circonstanciel de lieu « où les contestations de la nature de la mienne » à la cinquième ligne illustre l'usage du style coupé par M. Manouri. Dans ce mémoire, l'échec du *logos* se fait à travers un défaut dans le style. Ici, il semblerait y avoir une difficulté au niveau de l'*elocutio*.

[827] « Mémoire, ou *factum*, (*Jurisprud*.) est aussi un écrit qui est ordinairement imprimé, contenant le fait & les moyens d'une cause, instance ou procès » : Boucher d'Argis, article « Mémoire, ou Factum », *Encyclopédie*, t. X, p. 331.
[828] Diderot, *La Religieuse*, *op. cit*., p. 181-182.

Y aurait-il ici une remise en question, un échec du style périodique de Cicéron dans les propos de M. Manouri ? un contre-exemple, une parodie, du style périodique de Cicéron ?[829]. La difficulté à comprendre les idées de M. Manouri se voit renforcée par le fait qu'il emploie des notions importantes, mais sans lien explicite :

> Où les nuits sont-elles troublées par des gémissements, les jours trempés de larmes versées sans cause et précédées d'une mélancolie qu'on ne sait à quoi attribuer ? Où est-ce que la nature, révoltée d'une contrainte pour laquelle elle n'est point faite, brise les obstacles qu'on lui oppose, devient furieuse, jette l'économie animale dans un désordre auquel il n'y a plus de remède ? En quel endroit le chagrin et l'humeur ont-ils anéanti toutes les qualités sociales ? Où est-ce qu'il n'y a ni père, ni mère, ni frère, ni sœur, ni parent, ni ami ? […] Où est le lieu de la servitude et du despotisme ? Où sont les haines qui ne s'éteignent point ? Où sont les passions couvées dans le silence ? Où est le séjour de la cruauté et de la curiosité ? On ne sait pas l'histoire de ces asiles, disait ensuite M. Manouri dans son plaidoyer, on ne la sait pas.[830]

À propos de cet épisode, Colas Duflo, dans *Les Aventures de Sophie La philosophie dans le roman au XVIII^e siècle*, précise que

> Ce passage flotte dans une grande indétermination narrative – on ne sait qui parle pendant une page et demi – avant de se conclure, *in extremis*, par un renvoi au mémoire de l'avocat, M. Manouri, comme si Diderot avait tenté au dernier moment de rattraper la vraisemblance narrative du passage […] Il y a toujours un moment chez Diderot où le lecteur ne sait à qui rapporter le propos qu'il est en train de lire.[831]

De plus, le but du mémoire semble un peu détourné. Selon la définition de Boucher d'Argis, le mémoire judiciaire doit présenter les faits et les moyens d'un procès. Dans cet extrait, M. Manouri développe des thèmes qui sont au cœur de certains textes des philosophes de l'époque, comme ceux de « mélancolie », d'« économie animale », de « servitude et despotisme ». Ces thèmes se trouvent ici déployés au sein d'une critique de la corruption et de l'aliénation des religieuses dans les couvents. Mais il est difficile de comprendre ce qu'il veut vraiment démontrer. Ainsi, pourrait-on ici réfléchir à partir de ce que dit Diderot sur Sénèque dans le deuxième tome de l'*Essai sur les règnes de Claude et de Néron* : « son style est coupé mais les idées sont liées »[832]. Ici, le mémoire de M. Manouri présente un style lié mais des idées coupées. Enfin, l'enchaînement des phrases interrogatives directes illustre la volonté de l'avocat de développer un discours exalté, de soulever les passions du public grâce au *pathos*. La proposition suivante : « Où est-ce qu'il n'y a ni père, ni mère, ni frère, ni sœur, ni parent, ni ami

[829] Dans un troisième mouvement de notre travail, nous analyserons comment, dans le deuxième tome de l'*Essai sur les règnes de Claude et de Néron*, Diderot remet en cause le style périodique de Cicéron et réhabilite le style coupé de Sénèque. Le style coupé permet un dépassement de l'éloquence cicéronienne.
[830] Diderot, *La Religieuse*, *op. cit*., p. 183-184.
[831] Colas Duflo, *Les Aventures de Sophie La philosophie dans le roman au XVIII^e siècle*, *op. cit*, p. 128.
[832] Diderot, *Essai sur les règnes de Claude et de Néron*, *op. cit*, p. 335.

? » est un peu incongrue dans la mesure où le lien avec l'enfermement des religieuses n'est pas explicite. La référence biblique est ici convoquée. De la même manière que madame de Moni, mais aussi le Neveu de Rameau, à trop vouloir être éloquent, M. Manouri devient presque ridicule. En témoigne aussi la répétition suivante : « on ne sait pas l'histoire de ces asiles […] on ne la sait point ». M. Manouri semble s'être engagé dans une exaltation qui s'effondre totalement. Ce nouvel échec annonce celui de l'*ethos*, cette qualité que l'orateur doit développer pour construire toute son autorité. Pour qu'un discours soit éloquent, l'*ethos* de l'orateur doit se mettre en place au fil du discours éloquent. Il s'agit d'être crédible et légitime afin de pouvoir convaincre et persuader au mieux le public. Avec ce premier mémoire, le personnage de Manouri ne développe pas de véritable *ethos* dans son discours, il est décrédibilisé.

L'énonciation, dans cet extrait, présente une absence de bornes dans le discours de M. Manouri. Au-delà de l'analyse des caractéristiques rhétoriques de l'extrait, il est nécessaire d'en étudier l'énonciation. Il faut alors en reprendre précisément la construction :

> M. Manouri publia un premier mémoire qui fit peu de sensation. Il y avait trop d'esprit, pas assez de pathétique, presque point de raisons. Il ne faut pas s'en prendre tout à fait à cet habile avocat ; je ne voulais point absolument qu'il attaquât la réputation de mes parents, je voulais qu'il ménageât l'état religieux et surtout la maison où j'étais ; je ne voulais pas qu'il peignît de couleurs trop odieuses mes beaux-frères et [mes] sœurs. Je n'avais en ma faveur qu'une première protestation, solennelle à la vérité, mais faite dans un autre couvent et nullement renouvelée depuis […] On sent secrètement que si l'on souffrait que les portes de ces prisons s'abattissent en faveur d'une malheureuse, la foule s'y porterait et chercherait à les forcer ; on s'occupe à nous décourager et à nous résigner toutes à notre sort par le désespoir de le changer. « Il me semble pourtant que dans un État bien gouverné, ce devrait être le contraire, entrer difficilement en religion, et en sortir facilement.
>
> […] Où sont les passions couvées dans le silence ? Où est le séjour de la cruauté et de la curiosité ? On ne sait pas l'histoire de ces asiles, disait ensuite M. Manouri dans son plaidoyer, on ne la sait pas. Il ajoutait dans un autre endroit : « Faire vœu de pauvreté, c'est s'engager par serment à être paresseux et voleur ; faire vœu de chasteté, c'est promettre à Dieu l'infraction constante de la plus sage et de la plus importante de ses lois ; faire vœu d'obéissance, c'est renoncer à la prérogative inaliénable de l'homme, la liberté. Si l'on observe ces vœux, on est criminel ; si on ne les observe pas, on est parjure. La vie claustrale est d'un fanatique ou d'un hypocrite.[833]

Dans le premier paragraphe, la présence du point de vue de Suzanne est indiquée par le pronom personnel « Je ». Petit à petit, le discours se poursuit par des propos objectifs grâce à l'emploi du pronom indéfini « On ». Ce n'est qu'à la fin que la voix de M. Manouri est explicitement rapportée grâce au discours direct. La difficulté dans cet extrait est donc qu'il n'y a aucune borne dans le discours de chaque personnage. On ne sait pas où débutent précisément les propos de l'avocat. Il est difficile de savoir ce qui relève des propos de M. Manouri et ce qui relève des propos de Suzanne. Les deux voix énonciatives sont imbriquées. Cette porosité des frontières

[833] Diderot, *La Religieuse*, *op. cit*., p. 181-183.

énonciatives permet d'introduire une réflexion sur le genre littéraire des mémoires. Le mémoire de M. Manouri est un mémoire judiciaire mais y est mêlée l'expérience subjective de Suzanne. Y aurait-il une volonté pour Diderot de jouer sur les frontières entre les genres grâce à la polysémie du terme « mémoire » ?

Pour le pseudo-Longin, dans le *Traité du sublime,* le sublime s'applique à la fois à la stylistique, comme en témoigne le titre de certains chapitres : « Des Figures, et premièrement de l'Apostrophe », « Des Interrogations », « Des Hyperbates », et à l'âme de l'orateur ou de l'écrivain : « De Platon et de Lysias, et de l'excellence de l'esprit humain »[834]. Les termes *expression* et *sublime*, on l'a vu, caractérisent l'aspect technique, qu'il soit pictural ou stylistique, et les qualités innées du peintre, de l'orateur ou de l'écrivain. Malgré l'échec de leur éloquence, Madame de Moni et M. Manouri sont deux personnages vertueux. De la même manière, le personnage de M. Hébert, le grand vicaire, ainsi que Lemoine et le père Séraphin, qui sont deux figures religieuses, sont également tout à fait honnêtes et comprennent la révolte de Suzanne. Ils ne sont pourtant pas éloquents dans l'œuvre. L'opposition entre l'éloquence comme discours univoque et la conversation se retrouve chez Shaftesbury, comme en témoigne Jean-Paul Sermain :

> Shaftesbury reprend l'opposition entre la pratique oratoire et la conversation, et lui donne un sens philosophique (et non plus esthétique) : l'éloquence est ou vaine ou dangereuse ; la conversation conduit chacun à découvrir le vrai. La première suscite une réception passive, et donc non critique, l'autre transforme l'auditeur en acteur et l'oblige ainsi à user de sa raison.[835]

Cette remise en cause de l'éloquence sacrée et de l'éloquence judiciaire ne correspond toutefois pas à une critique univoque de la religion et du judiciaire de la part de Diderot. À travers l'éloquence de madame de Moni et de Manouri, Diderot évalue les risques de l'éloquence. L'effet sublime devient la conséquence d'une forte exaltation. C'est un objectif élevé à atteindre, une tension vers un idéal.

Madame de Moni échoue alors qu'elle souhaite éveiller en Suzanne l'amour pour la vie du couvent. Malgré les efforts de cette dernière, malgré la volonté de Suzanne, la prière et l'éloquence de la supérieure ne produiront aucun effet sur la religieuse. Suzanne ne réussit pas à partager les transports de sa supérieure. L'enthousiasme, l'exaltation et le charme de cette dernière ne sont pas du tout communiqués. De plus, Suzanne connaît un moment d'égarement après les concerts de musique sacrée durant la semaine Sainte puisque, alors qu'elle se trouve prosternée devant l'autel en compagnie de sainte Ursule, elle vit elle-même un moment

[834] Pseudo-Longin, *Traité du Sublime*, *op. cit.*, p. 124.
[835] Jean-Paul Sermain, « Le code du bon goût (1725-1750) », *art. cit*., p. 933.

d'enthousiasme, à l'instar de la prière exaltée de madame de Moni. L'extrait constitue un très fort écho avec l'éloquence de madame de Moni, car elle fait référence à son ancienne supérieure :

> Je ne crois pas m'être jamais adressée à Dieu avec plus de consolation et de ferveur, le cœur me palpitait avec violence, j'oubliai en un instant tout ce qui m'environnait. Je ne sais combien je restai dans cette position ni combien j'y serais encore restée, mais je fus un spectacle bien touchant, il le faut croire, pour ma compagne et pour les deux religieuses qui survinrent. Quand je me relevai je crus être seule, je me trompais, elles étaient toutes les trois placées derrière moi, debout et fondant en larmes, elles n'avaient osé m'interrompre, elles attendaient que je sortisse de moi-même de l'état de transport et d'effusion où elles me voyaient. Quand je me retournai de leur côté mon visage avait sans doute un caractère bien imposant, si j'en juge par l'effet qu'il produisit sur elles et par ce qu'elles ajoutèrent ; que je ressemblais alors à notre ancienne supérieure lorsqu'elle nous consolait, et que ma vue leur avait causé le même tressaillement.[836]

Décrit à travers le point de vue interne de Suzanne, cet extrait est un nouveau moyen de remettre en question le caractère divin de l'enthousiasme. Suzanne ne revendique aucune intention consciente derrière cet état.

Dans *Madame de la Carlière*, un conte de Diderot rédigé en 1772, l'effet des spectacles sur le public est également au centre de la réflexion. L'histoire est celle de Madame de la Carlière, mariée au chevalier Desroches, qui a une réputation d'homme volage. Pour limiter les risques de se faire elle aussi tromper par ce dernier, elle développe un long discours lors duquel elle demande à Desroches de prêter serment[837]. Elle souhaite sceller leur amour et leur fidélité devant une assemblée de personnes :

> Elle lui avait abandonné une de ses mains, qu'il baisait, qu'il pressait contre son cœur, qu'il baisait encore et qu'il mouillait de ses larmes. Tout le monde partageait leur tendresse : toutes les femmes sentaient comme M^me^ de La Carliere, tous les hommes comme le chevalier. – C'est l'effet de ce qui est honnête, de ne laisser à une grande assemblée qu'une pensée et qu'une âme. Comme on s'estime, comme on s'aime dans ces moments ![838]

[836] Diderot, *La Religieuse*, *op. cit*., p. 147.
[837] « Si vous vous sentez ce même penchant à l'inconstance qui vous a dominé jusqu'à présent, si je ne suffisais pas à toute l'étendue de vos désirs, ne vous engagez pas, je vous en conjure par vous-même et par moi. […] Demain, au pied des autels, vous jurerez de m'appartenir, et de n'appartenir qu'à moi […] Je ne me plaindrai point, parce que la plainte importune d'abord, finit par aigrir le mal, et parce que la pitié est un sentiment qui dégrade celui qui l'inspire. Je renfermerai ma douleur et j'en périrai » : Diderot, *Madame de la Carlière*, *op. cit*., p. 555-556. Après que la scène a été présentée telle qu'elle s'est passée, s'ensuivent les commentaires des deux interlocuteurs dont l'un qui témoigne d'une « parodie […] de ce discours » : « Je crois avoir entendu dans le temps une parodie bien comique de ce discours », (*idem*.), En effet, « La petite comtesse jouait sublimement cet enthousiasme de sa belle cousine […] je vous en demande pardon, mais je vois encore la petite comtesse hissée sur la pointe de ses pieds ; et j'entends son ton emphatique » : *ibid*., p. 558.
[838] *ibid*., p. 557.

La dimension théâtrale est ici évidente, les deux personnages se mettent en scène. La dévotion de Desroches pour Madame de la Carlière semble sincère dès les premières phrases : « il press[e] [une de ses mains] contre son cœur ». Ses gestes produisent un effet des plus intenses sur le public, et entraînent un « partage » des émotions des personnages, qui sont communiquées aux spectateurs. La dimension universelle des passions est mise en avant, comme en témoigne la proposition suivante : « C'est l'effet de ce qui est honnête, de ne laisser à une grande assemblée qu'une pensée et qu'une âme », aphorisme qui permet une forme de constat universel. Or, après quelques temps d'union et malgré la fidélité qu'il lui a promise, Desroches trompe Madame de la Carlière. Au passage cité ci-dessus vient répondre celui lors duquel l'auditoire apprend, par Madame de la Carlière elle-même, que Desroches l'a trompée. C'est alors que cette dernière se rend chez sa propre mère avec son enfant afin d'y trouver réconfort, mais surtout compassion :

> M^me^ de La Carliere partit. […] Alors elle prit les deux mains sèches et tremblantes de sa mère dans une des siennes, elle posa l'autre sur son enfant ; elle se mit à répandre un torrent de larmes : elle sanglotait, elle voulait se plaindre, mais sa plainte et ses sanglots étaient interrompus d'un hoquet violent. Lorsqu'elle put articuler quelques paroles elle dit : Serait-il possible qu'il souffrît autant que moi ! Cependant on s'occupait à consoler Desroches et à lui persuader que le ressentiment d'une faute aussi légère que la sienne ne pourrait durer, mais qu'il fallait accorder quelques instants à l'orgueil d'une femme fière, sensible et blessée, et que la solennité d'une cérémonie extraordinaire engageait presque d'honneur à une démarche violente. C'est un peu notre faute, disaient les hommes… Vraiment oui, disaient les femmes, si nous eussions vu sa sublime momerie du même œil que le public et la comtesse, rien de ce qui nous désole à présent ne serait arrivé… C'est que les choses d'un certain appareil nous en imposent, et que nous nous laissons aller à une sotte admiration lorsqu'il n'y aurait qu'à hausser les épaules et rire…[839]

Ce passage nous semble central car il témoigne des mêmes enjeux que l'éloquence mise en place par Madame de Moni et Manouri dans *La Religieuse*. L'effet sublime se voit à nouveau mis en échec et les risques engendrés sont le grotesque, l'extravagance, jusqu'à la « sublime momerie ». L'extrait ci-dessus se construit en parallèle avec l'extrait lors duquel Desroches prouve son affection à Madame de La Carlière, et ce, pour plusieurs raisons.

Qu'il s'agisse, comme dans le premier passage, de révéler l'amour et la tendresse des deux personnages ou qu'il s'agisse, comme dans le deuxième extrait, de témoigner de l'intensité de l'affliction de Madame de la Carlière, c'est bien de l'effet des spectacles sur « l'assemblée » et de l'intérêt de mettre en scène de telles situations, dont il est ici question. Les gestes permettent de souligner une fois encore l'expression des passions, qui s'articule autour de la description des mains, mains que Madame de la Carlière « avait abandonné[es] » à Desroches, et celles de la mère de Madame de La Carlière que cette dernière « prend » et « pose […] sur

[839] Diderot, *Madame de la Carlière*, *op. cit*., p. 566-567.

son enfant ». À la démonstration d'affection de Desroches par ses gestes et par son attitude, lui qui « mouill[e] de larmes » la main de sa femme, viennent répondre les larmes de douleur de cette dernière, qui se trouve en compagnie de sa propre mère. Madame de la Carlière semble presqu'adopter une attitude de dévotion face à son destin. Les scènes se répondent puisqu'aux pleurs d'affection, font pendant les pleurs de tristesse qui sont destinés à produire un effet sur le public, un effet sublime. Dans la mesure où Madame de la Carlière prend la décision de rejoindre sa mère, accompagnée de son propre enfant, elle produit un effet sur le public d'autant plus fort qu'elle ajoute du *pathos* à la situation par l'intermédiaire de ses gestes. Portée à son climax, l'image qu'elle représente consacre presque la figure de la *mater dolorosa* grâce à la position des mains et aux larmes. Pourtant, cet effet, qui pourrait s'élever au sublime et à l'expression d'une douleur universelle et sacrée telle que la symbolise la *mater dolorosa*, est dévoyé puisque l'expression de la douleur de Madame de la Carlière débouche sur des « sanglots ». Elle « s'interromp[t] d'un hoquet violent ». Elle revient à l'âge d'enfance puisqu'elle retourne chez sa mère et qu'il y a une forme de continuité des générations, de la mère à l'enfant. De la première scène lors de laquelle est peint le témoignage de la tendresse à cette scène d'éploration, l'effet de la scène est au centre des enjeux. Si elle semble vouloir produire un effet sublime sur le public en soulevant les passions de ce dernier et surtout la pitié, l'excès dans la mise en scène est manqué.

En contrepoint à Madame de la Carlière, Desroches est « consolé » par une partie de l'auditoire. Certaines personnes viennent le rassurer de la « faute légère » qu'il a pu commettre, ce que mettent en avant les discours indirects : « C'est un peu notre faute, disaient les hommes… ». La voix discursive ne prend aucun parti. Elle présente les deux points de vue, celui de Madame de la Carlière, noyée dans les plus grands tourments, et celui de Desroches, rassuré de n'avoir commis qu'une « faute […] légère ». Cette absence de jugement constitue la morale même du conte puisque le sous-titre de *Madame de la Carlière* est : « Sur l'inconséquence du jugement public de nos actions particulières ». Dans ce conte, il n'existe aucune appréciation de la situation en tant que telle, pas d'*exemplum*, puisque la morale s'articule précisément autour de l'avertissement de l'instance discursive à propos des jugements hâtifs du public : « C'est ici que je vous prie de détourner vos yeux, s'il se peut, de Mme de La Carlière pour les fixer sur le public, sur cette foule imbécile qui nous juge, qui dispose de notre honneur, qui nous porte aux nues ou qui nous traîne dans la fange, et qu'on respecte d'autant plus qu'on a moins d'énergie et de vertu »[840]. Ainsi, ce texte présente les deux points de vue

[840] Diderot, *Madame de la Carlière*, *op. cit*., p. 568.

des personnages, sans prendre parti, puisqu'il s'agit plutôt de limiter l'incidence de la « solennité d'une cérémonie extraordinaire » qui se donne pour but de produire un effet sublime. C'est la première mise en scène de Desroches qui ajoute à sa culpabilité parce que son témoignage d'affection était exagéré. Il a trop joué de l'« honneur » attaché à son titre de chevalier. L'excès dans l'effet sublime et dans cette mise en scène ne peuvent que s'effondrer. La morale s'organise bien autour de l'effet sur les spectacles. À vouloir trop en imposer, et produire des effets sur le public, l'échec se profile. De ce fait, l'éclatement des points de vue est intéressant puisque « les femmes » déclarent que « si nous eussions vu sa sublime momerie du même œil que le public et la comtesse, rien de ce qui nous désole à présent ne serait arrivé… ». Dans l'*Encyclopédie*, *momerie* signifie « bouffonerie, ou maintien hypocrite & ridicule, ou cérémonie vile, misérable & risible […] il y a des gens […] [qui] se rient au fond de leur ame de la chose qu'ils semblent respecter, & devant laquelle ils font mettre le front dans la poussiere à la foule des imbécilles qu'ils trompent. Combien de prétendues sciences qui ne sont que des *momeries* ! »[841]. Diderot, derrière le texte, en ne présentant aucun coupable, estime qu'il faut davantage se méfier de la cérémonie en tant que telle et des mises en scène puisque cette « mômerie » ne serait que théâtralisation, que véritable ostentation de la part de Desroches qui, après toutes ses premières déclarations, n'a pu s'empêcher de tromper sa femme. Grâce à ce groupe substantival, le risque de l'effet sublime est de nouveau présent puisque la « sublime momerie » représente bien une forme d'hypocrisie de la part de Desroches, qu'elle soit consciente ou non consciente. Il faut que le public puisse se méfier de ce qu'il voit, prendre un certain recul par rapport à certaines mises en scène.

Enfin, il existe un retour à la dimension dramaturgique puisqu'à plusieurs reprises, l'instance discursive fait une référence à une « certaine comtesse », à propos de laquelle Jacques Proust nous apporte des précisions : l'« [interlocuteur] a connu Mme de la Carlière, ou du moins il l'a rencontrée, comme tout le monde, au théâtre. Il sait qu'on a médit d'elle au moment de son procès. Il a su sa liaison avec Desroches et une certaine petite comtesse impertinente a parodié devant lui le discours de Mme de la Carlière à Desroches »[842]. L'identité de la comtesse est donc davantage précisée. Ainsi, à plusieurs reprises, la volonté de produire une scène sublime débouche soit sur un ridicule, soit sur la « parodie ». La première scène est le discours de Madame de la Carlière, discours qui s'est vu parodié par la « petite comtesse » et la deuxième est bien la « sublime momerie » de Desroches. Grâce à ces deux références, Diderot construit des scènes qui pourraient produire un effet sublime, en suggérant le fait que les deux

[841] [Diderot], article « momerie », *Encyclopédie*, t. X, p. 633.
[842] Diderot, *Quatre contes*, éd. critique établie par Jacques Proust, Genève, Droz, 1964, p. LIII.

personnages qui jouent les deux scènes le font précisément pour produire un tel effet, alors qu'elles vont être interprétées autrement.

Au centre de l'extrait se trouve donc le groupe substantival « sublime momerie » qui vient témoigner de l'échec de l'effet sublime et qui fait écho à l'échec que connaissent les figures exaltées de Madame de Moni et de Manouri dans *La Religieuse.* Comme ces deux personnages, le sublime de Madame de la Carlière et de Desroches se résolvent en un insuccès et une défaite. À trop vouloir s'élever vers le sublime, le risque est que cette élévation et cette tension vers un idéal s'effondrent. Le risque est celui de l'échec, du ridicule, de l'« extravagance » et de l'exagération.

### 3.3. – LES MISES EN SCENE ET L'ELOQUENCE DE SUZANNE

Suzanne Simonin ne peut pas être uniquement appréhendée comme une victime de l'injustice des hommes. Un processus d'incarnation se met lentement en place au fil de l'histoire. Presqu'à la manière d'un parcours initiatique, Suzanne prend de plus en plus conscience des systèmes, elle ose agir et se défendre. Elle s'émancipe peu à peu de la situation dans laquelle elle se trouve. Alors que le terme d'*incarnation* signifie l' « action de prendre une nouvelle forme », au tout début de l'œuvre Suzanne n'agit pas d'elle-même puisqu'on lui impose de prendre l'habit, d'incarner le rôle de la fervente religieuse. Elle se décrit comme impuissante et sans force. Au début, les états d'accablement illustrent une dépossession d'elle-même et en font un personnage presque mort. Or, vont ensuite se succéder des épisodes qui mettent en scène la mort mais aussi ceux qui représentent une naissance, une résurrection. De la claustration à de possibles issues, ses expériences l'enferment dans un espace poreux où il n'existe plus aucune frontière entre la vie et la mort. Elle passe d'un état à un autre, comme l'âme qui se réincarne dans un nouveau corps. Les frontières sont floues, tout autant que les limites de son corps qu'elle semble perdre un temps : elle « chang[e] [d']habit »[843]. Elle se décompose, elle fusionne avec madame de Moni, même s'il ne s'agit que d'une étape pour mieux se différencier d'elle par la suite. Le lecteur suit son évolution. Bien que Suzanne n'ait pas d'identité proprement définie du fait de son obscure naissance, l'énonciation subjective

[843] Diderot, *La Religieuse*, *op. cit*., p. 124.

propre au roman-mémoires devient une tentative de trouver une identité. De ce fait, Christophe Martin insiste sur la « position de mémorialiste »[844] de Suzanne

> qui fait d'elle la *productrice* de cet effet séduisant sur le marquis de Croismare […] [elle] semble appliquer à la lettre un principe esthétique que Diderot développe dans une lettre à Sophie Volland du 14 octobre 1762 : « Les grands effets naissent partout des idées voluptueuses entrelacées avec les idées terribles » […] Cet entrelacement des « idées voluptueuses » et des « idées terribles » est l'un des principes essentiels de la narration de Suzanne.[845]

Elle prend progressivement en charge son énonciation. Ses moyens d'action s'accroissent. Si elle est aliénée au début, elle semble retrouver peu à peu les limites de son corps comme dans le dernier couvent, celui de la libidineuse Madame ***.

Malgré le fait qu'elle soit condamnée à rester enfermée, elle ne s'enferme pourtant jamais dans une seule et même posture. La porosité des limites entre les genres littéraires chez Diderot nous autorise à déceler dans certaines scènes de *La Religieuse* de nombreux éléments dramaturgiques qui justifient l'idée selon laquelle Suzanne joue parfois un rôle. On sait désormais qu'il existe de nombreuses analogies entre les domaines de l'éloquence et de l'art théâtral. À la fin du texte, Suzanne témoigne du fait que ses nouvelles « compagnes » pensent qu'elle joue un rôle : « mes compagnes se mettent à rire, et croient que je m'amuse à contrefaire la religieuse »[846]. Ici, l'article défini « la » prend une valeur d'extensité maximale, puisqu'elle est bien définie comme étant *La* religieuse, l'exemple parfait, comme si elle l'était devenue contre son gré. Elle sait désormais convoquer presque mécaniquement les passions religieuses. Il existe presqu'une forme de trauma puisqu'elle dit qu'elle « [s'est] accoutumée en religion à certaines pratiques [qu'elle] répète machinalement »[847]. De la même manière que se construit le personnage du Neveu ou les personnages du *Paradoxe sur le comédien*, Suzanne déclare : « à mesure que j'avançais, la frayeur, l'indignation, la colère, le dépit, différentes passions se succédant en moi, j'avais différentes voix, je prenais différents visages, et je faisais différents mouvements »[848]. De l'art du comédien aux masques de l'*hypokrites*, elle apparaît comme une excellente actrice, de par sa maîtrise des passions et sa gestuelle. Pour Gisèle Mathieu-Castellani, « Le judiciaire et le théâtral ont partie liée ici, tant le théâtre est le lieu privilégié du procès, comme dans la tragédie grecque, tant le tribunal ressemble à un théâtre »[849]. C'est parce que Suzanne se voit forcée d'entrer au couvent, qu'elle se voit contrainte de prononcer ses vœux

[844] Christophe Martin, La Religieuse *de Diderot*, Paris, Gallimard, 2010, p. 103.
[845] *ibid.*, p. 103-109.
[846] Diderot, *La Religieuse*, *op. cit*., p. 286.
[847] *ibid.*, p. 286.
[848] *ibid.*, p. 94.
[849] Gisèle Mathieu-Castellani, *La scène judiciaire de l'autobiographie*, Paris, PUF, 1996, p. 29.

contre son gré et que ses proches mettent tout en œuvre pour la convaincre d'accepter cette vie de religieuse par le biais de discours persuasifs, qu'il nous faut nous interroger sur sa propre éloquence et la posture qu'elle adopte vis-à-vis des autres personnages.

Dans la mesure où il existe une menace de l'éloquence sublime des figures d'autorités, Suzanne devient-elle le modèle incarné d'une *bonne* éloquence pour Diderot, d'une éloquence qui plaide pour la liberté, contre les ordres du pouvoir, qu'ils soient religieux ou politiques ? La construction de ce personnage cristallise-t-elle les conditions d'une nouvelle éloquence, d'une éloquence judiciaire, mais aussi révolutionnaire ? Il semble que Suzanne s'incarne peu à peu en oratrice.

### 3.3.1. SUZANNE, EN AVOCATE

Il existe, dans l'œuvre, de nombreuses références aux différents épisodes de son procès. Lors de celui qu'elle mène alors qu'elle est enfermée au sein du couvent, c'est l'avocat Manouri qui est chargé de la défendre ; mais, face au discours de ce dernier qui ne porte pas immédiatement ses fruits, Suzanne déploie seule un discours judiciaire. Devant l'éloquence mise en place par Manouri qui se heurte à de nombreuses difficultés, Suzanne s'essaye elle-même à sa propre défense. Le texte de *La Religieuse* pris dans son ensemble devient un long plaidoyer. Elle le destine au marquis de Croismare, et plus largement, au lectorat, en s'incarnant en avocate de sa propre cause. Elle se donne comme objectif, certes, de témoigner des atrocités de certains couvents, mais aussi celui de tout mettre en œuvre pour pouvoir en sortir. D'un point de vue surplombant, il est possible d'observer comment la posture de Suzanne en avocate devient un enjeu central de ce roman-mémoires. Le domaine judiciaire parcourt le texte et cette dimension est d'autant plus importante que Diderot s'appuie sur une histoire réelle, celle du procès d'une religieuse qui a vraiment existé, Marguerite Delamarre[850]. Le cadre surplombant de l'histoire, la genèse de l'œuvre, s'inscrivent dans un cadre de référence réel. À la fin du texte,

[850] *La Religieuse* s'inscrit dans le genre du roman-mémoires puisque Suzanne Simonin relate son histoire personnelle. La porosité des frontières entre fiction et réalité joue un rôle non négligeable, et ce, pour deux raisons. Suzanne a pour référente réelle Marguerite Delamarre, religieuse et ayant connu un procès, mais surtout l'écriture de l'œuvre résulte d'un jeu de mystification de la part de Diderot. Il a l'idée de cette correspondance entre Suzanne, et le marquis de Croismare : « Croismare, sans jamais l'avoir rencontrée en personne ni même savoir le nom de cette religieuse, avait essayé de l'aider, mais en vain. [Diderot, Grimm et Mme d'Épinay] envoyèrent à Croismare une lettre, écrite de la main d'une femme, prétendument envoyée par cette même religieuse qu'il avait voulu aider quelques années auparavant […] Les lettres de Croismare révèlent quel homme admirable il était. Celles qui lui étaient adressées étaient toutes fabriquées par Diderot – sauf une. […] Les mois passant, il arriva que Diderot se mit à écrire un récit plus détaillé des malheurs de la religieuse. Et cela devint le roman, *La Religieuse* » : Arthur Wilson, *Diderot Sa vie et son œuvre* (1957), *op. cit.*, p. 319-320.

le procès devient public car Suzanne avoue être suivie par la « police »[851], elle est coupable de sa fuite hors du couvent.

*La Religieuse* appartient au genre du roman-mémoires. La prise en charge d'une énonciation subjective[852] et la frontière ténue entre la fiction et la réalité constituent deux des principales caractéristiques de ce genre. L'importance de l'énonciation subjective est admise par Catherine Cusset dans l'article « Suzanne ou la liberté » : « l'objet de *La Religieuse* est moins la lutte d'une victime contre une institution qu'une analyse de la subjectivité. À travers l'histoire de Suzanne Simonin, à travers sa lutte contre son destin, contre les autres et contre elle-même, Diderot examine les rapports entre le corps, la raison et l'imaginaire, et redéfinit la notion de liberté individuelle, cruciale à sa pensée »[853]. Suzanne Simonin relate en effet son histoire au marquis de Croismare par le biais d'une énonciation subjective et de discours directs et indirects. Ces différents types de discours permettent de confronter sa propre parole à celle des autres personnages, même si le lecteur ne pourra jamais être pleinement convaincu de la fidélité des discours qu'elle rapporte. C'est pourquoi l'histoire est avant tout celle d'une expérience personnelle. Suzanne construit un cadre discursif. Elle s'exprime d'elle-même, revendique sa parole, et précise à qui elle va parler, à qui elle s'adresse, pourquoi et dans quel cadre. Elle donne ses motivations et le lecteur comprend que l'histoire est motivée par une intention précise : se défendre. Le but est avoué implicitement. Ce roman-mémoires pris dans son ensemble peut dès lors être envisagé comme une pièce à part entière dans le procès de Suzanne, une pièce qu'elle constitue elle-même pour assurer sa défense. À plusieurs reprises, elle relève son aptitude à l'éloquence. En nous appuyant sur la distinction entre le « je narrant » et le « je narré » conçue par Léo Spitzer et repris par Gérard Genette[854], il est possible de soutenir l'idée selon laquelle le « je narrant » de Suzanne dans la situation d'énonciation devient l'avocate de son « je narré ». De ce fait, comme le dit Gisèle Mathieu-Castellani dans *La scène judiciaire de l'autobiographie*, « avant même d'être le narrateur de sa propre histoire, l'explorateur de son âme, ou, comme le dit Rousseau, de ses âmes, celui qui écrit le discours de sa vie et de ses actions, selon la formule de Montaigne, se situe en position de coupable et

[851] Diderot, *La Religieuse*, *op. cit*., p. 284.
[852] Sylviane Albertan-Coppola rappelle l'importance de l'énonciation dans le genre du roman-mémoires : « À l'opposé du siècle classique, plutôt porté vers l'impersonnalité, le siècle des Lumières a vu fleurir la première personne dans le roman, que celui-ci se présente sous la forme de mémoires ou bien de lettres. L'emploi du *je*, en effet, favorise la confiance du lecteur en lui donnant l'illusion d'une relation directe avec le narrateur. Comme le rappelle Jean Goldzink, il existe une structure formelle générale propre à tous les récits à la première personne qui se prête à d'intéressantes variations – le *je* narré, - le *je* narrant qui met à distance le *je* narré, - l'auteur qui met à distance le *je* narrant » : Sylviane Albertan-Coppola, *Abbé Prévost Manon Lescaut*, Paris, PUF, 1995, p. 15.
[853] Catherine Cusset, « Suzanne ou la liberté », *RDE*, 1996, n° 21, p. 24.
[854] « Comme en tout récit de forme autobiographique, les deux actants que Spitzer [nomme] *erzählendes Ich* (Je narrant) et *erzähltes Ich* (Je narré) » : Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 259.

d'accusateur, d'accusé, et d'avocat »[855]. Les mémoires de Suzanne sont écrits dans le but d'emporter l'adhésion du public. Elle se défend tout autant qu'elle se décrit. Elle alterne tour à tour les rôles d'accusée et d'avocate et prend en charge sa propre défense puisqu'elle ne semble pouvoir compter sur personne d'autre. Elle plaide pour elle-même, devant le juge qui peut s'incarner soit en la personne du marquis de Croismare, soit en tout lecteur qu'il s'agit de persuader. C'est pourquoi, à la toute fin de l'œuvre, elle déclare : « il paraît que mon évasion est publique »[856], ce qui ouvre le champ d'influence de ses discours.

Son intention, à travers ses mémoires, est de se peindre et de se défendre. C'est de cette manière qu'elle s'adresse au lecteur, dans l'*incipit* : « ces Mémoires où je peins une partie de mes malheurs sans talent et sans art, avec la naïveté d'un enfant de mon âge et la franchise de mon caractère »[857]. La visée persuasive de ce roman-mémoires ainsi que l'énonciation prise en charge par Suzanne elle-même deviennent des éléments à prendre en compte et s'éclairent des propos du personnage, en début et en fin de texte. Le cadre de l'histoire nous invite à relire l'œuvre et à nous interroger sur l'intention du personnage puisqu'elle déclare elle-même qu'elle souhaite à tout prix persuader le lecteur et le public. Elle avoue, dans l'*excipit*, qu'elle ne s'est pas *peinte* de manière fidèle. Elle affirme : « je me suis aperçue que sans avoir eu le moindre projet, je m'étais montrée à chaque ligne aussi malheureuse à la vérité que je l'étais, mais beaucoup plus aimable que je ne le suis »[858]. Son objectif avoué, à la fin de l'œuvre, est donc bien de persuader. Elle dit s'être rendue « beaucoup plus aimable » qu'elle ne l'est, elle dit s'être quelque peu laissée aller à *sublimer* son caractère. Grâce à un recul sur sa propre expérience, elle interroge explicitement l'enjeu d'une telle persuasion : « Serait-ce que nous croyons les hommes moins sensibles à la peinture de nos peines qu'à l'image de nos charmes, et nous promettrions-nous encore plus de facilité à les séduire qu'à les toucher ? »[859]. De ce pouvoir universel, elle finit par s'interroger sur l'effet.

Si Suzanne s'oppose aux autres types d'éloquence incarnés principalement par madame de Moni et M. Manouri, elle construit la sienne propre et son discours pour persuader ses consœurs, le marquis de Croismare, mais aussi le public. En se présentant ainsi sous différentes figures, elle s'arrête à celle qui lui correspond le mieux. Son personnage se construit en contrepoint à celui du neveu de Rameau dans la mesure où son éloquence n'a pas pour objectif l'entreprise mystificatrice. Elle devient sa propre avocate et plaide elle-même pour sa propre

[855] Gisèle Mathieu-Castellani, *La scène judiciaire de l'autobiographie*, *op. cit*., p. 9.
[856] Diderot, *La Religieuse*, *op. cit*., p. 285.
[857] *ibid.*, p. 82.
[858] *ibid.*, p. 288.
[859] *idem*.

cause. Elle met son éloquence au service de sa liberté. De l'éloquence judiciaire à l'entreprise révolutionnaire, il existe de nombreux éléments qui prouvent que Suzanne s'incarne en oratrice puisqu'elle met en place une *actio* rhétorique. Elle défend la liberté contre les types de pouvoir, qu'ils soient religieux ou même politiques. Elle plaide pour sa liberté et devient peut-être même une voix qui porte celles d'autres religieuses. Elle lutte pour une plus large liberté puisqu'elle dit se situer entre le monde et l'Église, entre le cloître et le monde : « Juges séculiers […] juges ecclésiastiques »[860]. En s'incarnant de la sorte en une véritable avocate, elle se sert de cette posture pour dénoncer le despotisme qui a lieu dans ce couvent. Ainsi, elle porte une voix révolutionnaire au sein du couvent et agit pour revendiquer la liberté.

### 3.3.2. De l'eloquence judiciaire a l'eloquence revolutionnaire

En élaborant ces divers exemples d'éloquence, Diderot soulève les risques de la persuasion et de l'effet sublime dans les domaines les plus variés. Il fait du lieu du couvent, dans l'œuvre, un véritable microcosme. Le monde qu'il construit permet une reconstitution du monde réel par la mise en place des différents pouvoirs, et notamment des pouvoirs politique, judiciaire, religieux. Les personnages de M. Hébert et de Lemoine rassemblent, à eux deux, deux types d'autorité : l'autorité judiciaire et l'autorité religieuse, comme en témoignent les références aux diverses lois divines. L'importance des lois divines est abordée à travers les références à l'Ancien et au Nouveau testament. C'est ainsi qu'est mise en avant, à de nombreuses reprises, l'importance des lois à pouvoir statuer sur les situations compliquées de l'œuvre. *La Religieuse* interroge tour à tour les frontières entre lois religieuses, politiques et morales. Les lois stylistiques, les préceptes rhétoriques sont également comme autant de lois à respecter, même si Diderot pense qu'il ne faut pas s'y enfermer. Dans les *Pages contre un tyran*, il déclare :

> Les mœurs bonnes ou mauvaises consistent dans l'observation des lois ; les bonnes mœurs dans l'observation des bonnes lois ; les mauvaises mœurs dans l'observation des mauvaises lois. Partout il y a trois sortes de lois : la loi de la nature, la loi civile et la loi religieuse. Si ces trois lois se contredisent,

[860] Diderot, *La Religieuse*, *op. cit*., p. 167.

> l'homme les foulera aux pieds selon les circonstances ; et n'étant constamment ni homme, ni citoyen, ni pieux, il ne sera rien.[861]

De l'éloquence judiciaire et des lois à la « révolution [qui se fait] dans [s]a tête »[862], Suzanne agit et refuse l'oppression, ce qui nous semble témoigner, de manière surplombante, du germe d'une révolution dans les idées de Diderot lui-même. Le pouvoir religieux permet d'interroger en parallèle le pouvoir politique, le despotisme, réflexion qui s'installe dans la pensée de Diderot dans les années 1770. C'est ainsi que le couvent devient une manière d'appréhender l'organisation politique qu'observe Diderot dans le réel, organisation qui ne cesse d'évoluer, et dont il tend à montrer de plus en plus l'oppression. Pour Voltaire, le thème de la liberté est caractéristique de l'éloquence sublime qu'il distingue du *genre sublime* :

> Le genre sublime ne peut regarder que de puissans intérêts traités dans une grande assemblée. On en voit encore de vives traces dans le parlement d'Angleterre ; on a quelques harangues qui y furent prononcées en 1739, quand il s'agissoit de déclarer la guerre à l'Espagne. L'esprit de Démosthene & de Cicéron ont dicté plusieurs traits de ces discours ; mais ils ne passeront pas à la postérité comme ceux des Grecs & des Romains, parce qu'ils manquent de cet art & de ce charme de la diction qui mettent le sceau de l'immortalité aux bons ouvrages.[863]

Ce style est, pour Voltaire, celui qui s'illustre au XVIII^e^ siècle, dans « le parlement d'Angleterre », où Shaftesbury et Burke ont été élus membres.

Lorsque Suzanne file la métaphore entre la religion et l'organisation politique : « les favorites du règne antérieur ne sont jamais les favorites du règne qui suit »[864], elle le fait précisément lors de l'arrivée de la sœur sainte Christine au couvent, supérieure qui va se révéler des plus tyranniques et dont son caractère s'oppose à celui de Madame de Moni. C'est ainsi que, dans cette situation et, au cœur de ce passage lors duquel elle souhaite s'échapper coûte que coûte du couvent de Longchamp,

> Mes discours en entraînèrent quelques-unes. L'autorité des maîtresses se trouva très bornée ; elles ne pouvaient plus disposer de nous comme de leurs esclaves. Il ne se passait presque aucun jour sans quelque scène d'éclat. Dans les cas incertains, mes compagnes me consultaient : et j'étais toujours pour la règle contre le despotisme. J'eus bientôt l'air, et peut-être un peu le jeu d'une factieuse. Les grands vicaires de M. l'archevêque étaient sans cesse appelés ; je comparaissais, je me défendais, je défendais mes compagnes.
>
> […]

[861] Diderot, *Pages contre un tyran*, dans *Œuvres politiques*, éd. Paul Vernière, *op. cit*., p. 142.
[862] Diderot, *La Religieuse*, *op. cit*., p. 135.
[863] Voltaire, article « Éloquence », *art. cit.*, p. 529-530.
[864] Diderot, *La Religieuse*, *op. cit*., p. 129.

> Ma santé ne tint point à des épreuves si longues et si dures ; je tombai dans l'abattement, le chagrin et la mélancolie. J'allais dans les commencements chercher de la force et de la résignation au pied des autels, et j'y en trouvais quelquefois. Je flottais entre la résignation et le désespoir, tantôt me soumettant à toute la rigueur de mon sort, tantôt pensant à m'en affranchir par des moyens violents. Il y avait au fond du jardin un puits profond ; combien de fois j'y suis allée ! combien j'y ai regardé de fois ! Il y avait à côté un banc de pierre ; combien de fois je m'y suis assise, la tête appuyée sur le bord de ce puits ! Combien de fois, dans le tumulte de mes idées, me suis-je levée brusquement et résolue à finir mes peines ! Qu'est-ce qui m'a retenue ? Pourquoi préférais-je alors de pleurer, de crier à haute voix, de fouler mon voile aux pieds, de m'arracher les cheveux, et de me déchirer le visage avec les ongles ?
>
> […]
>
> J'en étais là lorsque, revenant sur ma vie passée, je songeai à faire résilier mes vœux. […] De quoi s'agissait-il ? De dresser un mémoire et de le donner à consulter, l'un et l'autre n'étaient pas sans danger. Depuis qu'il s'était fait une révolution dans ma tête, on m'observait avec plus d'attention que jamais ; on me suivait de l'œil ; je ne faisais pas un pas qui ne fût éclairé, je ne disais pas un mot qu'on ne le pesât.[865]

Suzanne s'incarne en oratrice. Cet extrait constitue un passage central dans l'histoire puisqu'il prend place juste après la mort de Madame de Moni et l'arrivée au couvent de la nouvelle supérieure, sainte Christine. Devant une situation qui ne cesse de s'empirer, et après avoir traversé maints tourments, Suzanne décide de prendre les armes, et accepte d'affronter les obstacles qui se présentent face à elle, même s'ils lui semblent à première vue insurmontables. Lorsque sainte Christine entre au couvent, Suzanne décrit le nouvel environnement comme une organisation despotique qui se met progressivement en place. Sainte Christine emploie la force pour régner, la violence, comme en témoigne l'usage des « cilices et [des] disciplines »[866], qui impose les macérations, les châtiments du corps. Au-delà de ses discours en avocate, Suzanne poursuit son rôle et s'aide de ses talents dans le domaine judiciaire : « je comparaissais, je me défendais, je défendais mes compagnes ». De plus, dans l'œuvre, le tribunal que forment les « vicaires » figure une nouvelle forme d'autorité, qui se place au-delà des supérieures. L'effet sublime peut agir tout autant sur le public, que sur les figures d'autorité. Les divers discours de Suzanne semblent être efficaces. Ils permettent bien de réduire l' « autorité des maîtresses ». Cette autorité apparaît dès lors comme beaucoup moins importante et leur influence devient « bornée ». Suzanne s'oppose au pouvoir religieux qui est, dans l'œuvre, « despotique ». C'est ainsi qu'elle explique que grâce à ses actions et parfois à ses discours, « [les maîtresses] ne pouvaient plus disposer [d'elles] comme des esclaves ». L'isotopie du pouvoir parcourt l'extrait et révèle l'oppression que connaissent les sœurs dans le couvent. Elle prend peu à peu la posture d'une oratrice révolutionnaire qui souhaite tout autant convaincre que persuader son auditoire.

[865] Diderot, *La Religieuse*, *op. cit*., p. 130-135.
[866] *ibid.*, p. 128.

Suzanne cherche ainsi la force de pouvoir se battre contre les différents actes d'oppression dont sont victimes les religieuses, et elle trouve de « la force […] au pied des autels ». Il existe une fois encore une forme de *bonne* foi pour Diderot. De ce fait, elle souhaite mobiliser les autres religieuses contre les ordres, qu'ils soient religieux ou politiques. C'est pourquoi elle plaide pour la liberté, afin de se libérer de son *fatum*. Le rôle de personnage tragique prend ici tout son sens, comme en témoigne Christine Clark-Evans dans l'article « Le témoignage de Suzanne : Séduction tragique et discours juridique dans *La Religieuse* de Diderot » lorsqu'elle déclare que « les témoignages du personne Suzanne […] sont des discours juridiques […] mais c'est aussi un discours qui suit un cours tragiquement inévitable »[867]. C'est ainsi que le deuxième paragraphe de l'extrait présente une rupture dans la tonalité de l'extrait. Alors que dans le premier paragraphe, Suzanne se trouve au cœur de l'action, dans le deuxième paragraphe, elle se représente comme la victime d'une mélancolie. Elle est dans un état d'abattement[868]. Ce contraste esquisse la figure d'un personnage en proie à des mouvements d'âme, et fait écho aux mouvements d'âme du Neveu de Rameau devant le Philosophe. Suzanne se place entre mélancolie et résignation, elle se situe dans un entre-deux. Les phrases du deuxième paragraphe soutiennent cette idée puisqu'une dichotomie se met en place dans le style même de l'écriture, par la répétition de l'adverbe *tantôt* : « tantôt me soumettant à toute la rigueur de mon sort, tantôt pensant à m'en affranchir par des moyens violents ». Elle est traversée par des passions tragiques, que ce soit « l'abattement, le chagrin et la mélancolie ». Cela limite sa capacité d'action puisque ses tentatives d'agir apparaissent comme des « épreuves si longues et si dures ». Cette atmosphère se met en place et engendre quelque chose de récurrent, d'oppressant et de lancinant, comme en témoigne la répétition de l'expression « combien de fois » lorsqu'elle parle du puits, qui viennent faire écho aux premières phrases du premier paragraphe : « il ne se passait presque aucun jour », « toujours », « étaient sans cesse appelés ». Les formules exclamatives et interrogatives viennent marquer une forme de duel, de tiraillement, un conflit intérieur qui se joue en elle, un dilemme. Ce qui provoque une telle agitation, c'est l'oppression qu'elle ressent dans cet espace clos. De la fatalité de son destin à « des moyens violents » lorsqu'elle songe au suicide, c'est une manière pour elle de sortir d'une situation dans laquelle elle se trouve enfermée. C'est ainsi qu'elle adopte tous les airs d'une

[867] Christine Clark-Evans, « Le témoignage de Suzanne : Séduction tragique et discours juridique dans *La Religieuse* de Diderot », *RDE*, n° 20, 1996, p. 75-76.
[868] Il est ici lieu de rappeler que, pour Jacques Chouillet, il faut pouvoir observer les différents passages d'un état « exalté » à un état « rétractile » des personnages, lorsque l'on étudie la notion de sensibilité dans les œuvres de Diderot : « toute la vie instinctuelle est soumise à la tension des forces contraires et par conséquent à des alternatives d'exaltation et de dépression […] d'expansive, [la sensibilité] devient rétractile » : Jacques Chouillet, *La formation des idées esthétiques de Diderot*, *op. cit.*, p. 16.

héroïne tragique puisqu'on la retrouve en train « de pleurer, de crier à haute voix, de fouler mon voile aux pieds, de m'arracher les cheveux, et de me déchirer le visage avec les ongles », à l'image d'une victime tragique, comme en témoigne l'expression de son corps. Suzanne, prise en étau dans un entre-deux, se voit, certes, enfermée dans le couvent, mais plus encore dans un hors-temps entre la vie et la mort. Cet hors-temps est illustré par le fait qu'elle ne trouve de place nulle part, à aucun endroit. Elle « flott[e] entre la résignation et le désespoir ». Elle se situe bien dans un espace d'entre-deux, un moment dans lequel elle s'arrête un temps, comme à la croisée de chemins. Elle se trouve dans une position très compliquée, et face à un véritable dilemme. Ses choix sont les suivants : se battre ou se laisser périr. Le verbe « flotter » est intéressant à ce titre qu'il illustre bien une forme d'espace dans lequel elle se sent bloquée et mal à l'aise puisque les deux solutions lui semblent tout aussi difficiles : soit périr et abandonner toute résignation, rester dans l'oppression, soit se battre même si l'action reste incertaine puisque la liberté pour elle ne sera jamais pleinement acquise, même à la fin de l'histoire. Cela consacre sa dimension morale comme en témoigne Catherine Cusset dans l'article « Suzanne ou la liberté » : « on peut dire que Diderot a choisi une héroïne pure de tout désir afin de rendre son désir de liberté inattaquable moralement »[869]. C'est ainsi que le suicide devient une manière de penser une forme de liberté. Dans un mouvement de retournement, c'est bien la mort et le suicide qui figurent une possibilité de renouer avec la liberté puisque le cours de sa vie n'est lui-même que le reflet d'un vaste néant. La violence du suicide apparaît comme une manière de s'affranchir de la vie qu'elle mène et de l'oppression dont elle est victime. Pour autant, ce désir de liberté vient trouver sa résolution *dans le vivant* dans le troisième paragraphe. C'est la prise des armes et la posture de Suzanne en révolutionnaire qui lui imposent de trouver le courage de se battre. Nous soutenons ainsi l'hypothèse selon laquelle, par le biais de cette expérience, résulte un nouvel exemple de la conception stoïcienne des passions. Il a fallu, pour Suzanne, traverser les passions tragiques pour pouvoir renouer avec la volonté, et agir pour la liberté. C'est dans le troisième paragraphe que l'on comprend qu'elle choisit de lutter, qu'elle choisit vaillamment de poursuivre son élan puisque c'est également à partir de ce passage qu'elle va penser à la concrétisation de son mémoire, et que son procès va être pris en charge par Manouri. C'est donc un passage décisif dans l'œuvre puisque c'est bien dans ce troisième paragraphe qu'elle annonce : « je songeai à faire résilier mes vœux » et s'engage pour la liberté.

[869] Catherine Cusset, « Suzanne ou la liberté », *art. cit.*, p. 31.

Elle va se battre et lutter, et c'est à ce titre qu'elle se consacre en une révolutionnaire. Le terme « s'affranchir » participe de l'importance de la dimension politique, de l'émancipation à une autorité.

L'extrait se construit en trois temps bien délimités qui révèle l'émergence de l'éloquence dans le discours de Suzanne. Le désir de liberté, dans un deuxième temps, la pousse à agir comme tel, et consacre, de ce fait, l'importance de la dimension révolutionnaire qui occupe de plus en plus de place dans sa pensée : « depuis qu'il s'était fait une révolution dans ma tête ». Le terme de « révolution » à la toute fin de l'extrait témoigne de l'idée de liberté. Elle agit et refuse l'oppression. Elle met en place des stratégies pour sortir du couvent. Elle prend tous les airs d'une oratrice en résistant à l'autorité des supérieures qui sont décrites dans toute leur prépotence, comme en témoignent les termes suivants qui relèvent de l'isotopie de l'aliénation : « esclaves », « le despotisme ». L'emploi du terme « despotisme » est ici bien significatif du lien qui se tisse entre l'organisation politique et l'organisation religieuse à l'époque de Diderot. L'analogie entre le pouvoir religieux et le couvent permet de figurer un microcosme, et de témoigner du despotisme qui agit sur les hommes de manière violente et les prive de la liberté. L'enjeu du texte est ce mouvement de lutte pour la liberté, et, comme le dit Gilbert Romeyer Dherbey, l'éloquence judiciaire devient une arme au sein de ce qui s'apparente comme une « bataille » :

> Ce caractère polémique d'ailleurs se retrouve dans l'institution judiciaire grecque, où tout procès prend figure de combat : l'espace judiciaire est moins espace de participation que de lutte où s'affrontent les plaidoyers contraires des deux parties ; le mot même qui désigne le procès (ἀγών) signifie aussi la bataille.[870]

La dimension de la parole revient comme un *leitmotiv* puisque Suzanne est surveillée par le pouvoir religieux : « on me suivait de l'œil […] je ne disais pas un mot qu'on ne le pesât ». Dès la première phrase de l'extrait : « mes discours en entraînèrent quelques-unes », apparaît l'importance de la parole et de l'éloquence pour pousser ses compagnes à l'action, ce qui fait écho à cette autre phrase de *La Religieuse* où Suzanne affirme : « je serai, pour ainsi dire, entre le monde et le cloître. J'aurai la bouche ouverte, la liberté de me plaindre, je vous attesterai toutes »[871]. L'idée de frontière entre deux mondes, « entre le monde et le cloître » permet un possible espace de liberté. Elle recourt et s'aide de son éloquence puisqu'elle met en place et elle se construit un *ethos* pour lutter contre l'autorité des supérieures. Elle incarne un rôle, que

[870] Gilbert Romeyer-Dherbey, *Les sophistes*, Paris, PUF, [1985] 2017, p. 13-14.
[871] Diderot, *La Religieuse*, *op. cit*., p. 145.

l'on pourrait dire révolutionnaire, puisqu'elle devient la première personne à laquelle ses consœurs se fie : « dans les cas incertains, mes compagnes me consultaient ». C'est dans cette perspective que, face à l'autorité des maîtresses, elle se consacre en une certaine figure d'autorité. Grâce à ses discours et à ses actions, elle devient une figure de référence ; même si ce ne sont là que de brefs moments qui alternent avec d'autres passages dans lesquels elle se fait martyriser par ses consœurs.

♦

Les enjeux que soulève l'étude du sublime dans *La Religieuse* répondent bien à la problématique de ce travail selon laquelle il existe chez Diderot un risque de l'effet sublime. Dans l'œuvre, la notion de risque et de fanatisme s'organise toujours autour des passions et de la dimension persuasive de l'effet sublime. Si le deuxième mouvement de notre réflexion sur La *Religieuse* s'est articulé autour des personnages incarnés tels que Madame de Moni et M. Manouri, le troisième mouvement a permis de comprendre comment l'éloquence de Suzanne qui devient elle-même avocate de sa propre cause et qui propose un point de vue révolutionnaire, devient un élément des plus importants. L'effet sublime peut soit engendrer le fanatisme, ou engendrer le ridicule, soit témoigner d'un « discours de la liberté », et, dans ce roman-mémoires, Diderot le prouve à plusieurs reprises.

Il faut remonter à la genèse de l'œuvre et ne pas oublier que cette œuvre résulte d'un jeu de mystification de la part de Diderot, de Grimm et de Madame d'Épinay à l'encontre du marquis de Croismare. Derrière la *persona* de Suzanne, c'est Diderot qui s'exprime. La genèse de *La Religieuse* est intéressante à ce titre qu'elle se situe dans les années 1760. C'est parce que c'est une mystification que Diderot semble presque *s'essayer*, par le biais de Suzanne à une éloquence révolutionnaire, beaucoup plus *hardie* que celle qu'il s'autorisait précédemment, et qui s'écarte de plus en plus de la convenance cicéronienne qu'il exigeait pour tout esprit philosophique dans la *Lettre sur les sourds et muets* ; éloquence révolutionnaire qui sera celle de Diderot lui-même, assumée, dans ses dernières œuvres. C'est ainsi que l'ouvrage *La Religieuse* se situe à la frontière entre la deuxième et la dernière partie des œuvres de Diderot.

L'écriture de cette œuvre constitue un moment charnière, puisque le personnage de Suzanne Simonin devient un modèle d'éloquence, sur laquelle il va s'appuyer pour penser sa propre éloquence révolutionnaire et la mise en œuvre de son effet sublime dans ses dernières œuvres. Georges May souligne bien que « sans vouloir revenir là-dessus, remarquons simplement que dans plusieurs cas Diderot s'abandonne jusqu'à mettre ses propres paroles dans la bouche de son héroïne et qu'il en résulte quelquefois les incohérences les plus absolues »[872]. De même, dans l'étude qu'il a consacrée à *La Religieuse*, Christophe Martin note que la voix de Diderot qui surplombe l'écriture de ce roman-mémoires « s'est retournée contre son auteur »[873]. L'effet de ce texte a été si vif qu'il a agi sur Diderot lui-même. Notre hypothèse de lecture est que ce modèle devient un des points d'appui qui permet d'ouvrir sur une nouvelle conception de l'effet sublime que Diderot mettra en pratique dans ses dernières œuvres, dans certains passages des contributions à l'*Histoire des deux Indes*, dans la *Réfutation d'Helvétius*, ou encore dans sa *Lettre apologétique de l'abbé Raynal à Monsieur Grimm*.

[872] Georges May, *Diderot et "La Religieuse"*, *op. cit*., p. 204.
[873] « si l'on en croit une anecdote ajoutée par Diderot lui-même à la préface-annexe […] la mystification s'est retournée contre son auteur, pris au piège de l'efficacité pathétique de sa propre invention […] La plaisanterie mystificatrice conduit donc à l'invention d'une œuvre génératrice de larmes et d' « enthousiasme », pour l'auteur comme pour son lecteur, pour le mystifié comme pour le mystificateur, mais elle est faite aussi pour inviter à une distance réflexive » : Christophe Martin, La Religieuse *de Diderot*, *op. cit*., p. 19-22.

# CONCLUSION

De ces écrits provenant de la deuxième partie de ses œuvres, rédigés durant la période qui va des années 1759 à 1781, l'étude de l'effet sublime a donc naturellement permis d'interroger la posture du philosophe. Que ce soit la posture de Diderot, en spectateur-philosophe des *Salons* du Louvre, celle du personnage de « Moi » dans *Le Neveu de Rameau*, où l'éloquence du Philosophe est mise en échec par celle du Neveu, ou encore l'art oratoire de Suzanne dans *La Religieuse* qui devient le modèle sur lequel Diderot peut penser une bonne éloquence révolutionnaire, arme de la liberté, l'esprit philosophique s'impose.

Dans sa critique d'art, c'est-à-dire dans les textes qui vont des *Salons* aux *Essais sur la peinture* en passant par les *Pensées détachées sur la peinture*, il place au centre de ses réflexions sur le sublime, la posture du philosophe tout en se figurant spectateur. Grâce à la référence au texte de Burke et à l'effet dissonant du *delight* que ce dernier a théorisé, grâce aux conceptions rhétoriques et philosophiques de Sénèque qui supplantent celles de Cicéron et rétablissent la dislocation entre les mots et les choses en lieu et place de la convenance, ou encore grâce aux dissonances du *furor*, conçues dans le cadre du domaine religieux des fêtes dionysiaques, il s'est agi de comprendre comment ce qui relève pour Diderot de la vertu de l'effet sublime dans ses écrits d'art n'est pas forcément la convenance, mais bien l'harmonie derrière la dissonance. À partir de références plus ou moins implicites aux œuvres de Burke, de Sénèque et enfin de Platon, dans un mouvement de retour à l'unité, les images sombres et tempétueuses, mais aussi les considérations sur le style coupé témoignant d'une forme de dislocation, font miroiter une unité. Derrière l'effet dissonant du *delight* burkien, apparaît la compassion morale. Derrière la dissonance intrinsèque des choses et du monde issue de Sénèque, Diderot accepte un retour à l'harmonie et met en évidence la posture du philosophe. Il accepte l'effet que produisent les

passions tragiques en l'homme, en s'appuyant sur Sénèque puisque ce dernier développe l'idée selon laquelle il faut pouvoir traverser le désordre pour retrouver une certaine clarté. Il n'étudie pas tant les conceptions philosophiques de Sénèque, que sa posture, et son écriture en admettant les caractéristiques de son style coupé. Du style à l'idée, cela lui permet d'aboutir à l'élaboration de sa propre pensée sur l'expression sublime. De la distinction fondamentale entre les mots et les choses au retour à la consonance morale derrière les passions, et surtout à l'exercice de méditation intérieure qui lui permet de dépasser la tension entre éloquence et la philosophie, il existe toujours des risques. Certes, la double posture de Sénèque, poète tragique et philosophe, permet à Diderot de penser la distinction des mots et des choses, mais, derrière cette distinction, apparaît l'unité de sa propre posture. Diderot tend vers une quête intérieure, et développe, face aux tableaux de Joseph Vernet qu'il décrit, l'idée selon laquelle l'effet sublime provient de l'expérience personnelle du public. Il replace la subjectivité au centre de sa réflexion. Il reprend la méthode méditative de Sénèque pour renouer avec son propre *logos* et aboutir à une conception tout à fait personnelle de l'effet sublime dans « La Promenade Vernet ». Il n'existe qu'une voie pour Diderot : celle de la philosophie. Il s'agit pour lui de montrer que, malgré la dissonance du monde, malgré de possibles effets immoraux engendrés par le sublime dont la conséquence la plus fâcheuse reste l'aliénation lorsqu'elle est employée par des fanatiques religieux, seule la posture du Philosophe permet de discerner un bon effet sublime d'un mauvais effet sublime par le recours que les philosophes font au *logos*. La figure du Philosophe s'attache à être responsable de cette consonance morale, car pour lui, seul un esprit philosophique possède cette capacité d'atteindre, au plus près, la connaissance et la vérité, mais aussi de préserver la vertu. C'est à lui que revient la tâche de mobiliser son savoir pour pouvoir distinguer la vertu du fanatisme, le bon du mauvais enthousiasme, derrière la confusion des éléments et les simulacres. De même, dans *La Religieuse*, il existe un *bon* enthousiasme, comme en témoigne celui de Madame de Moni, et un mauvais enthousiasme. La référence aux Anciens constitue toujours un point central dans la mesure où les références sont un point d'appui pour Diderot. L'on se rend compte comment, même s'il développe son propre point de vue sur l'effet sublime, il continue de s'appuyer sur de grandes figures antiques. De même, il dépasse la conception du sublime burkien, en renouant avec Du Bos certes, mais aussi avec des exemples antiques, ce qui participe du contexte de l'époque, avec le retour à l'Antique dans les arts, au milieu du siècle. Les exemples ponctuent l'ensemble de son œuvre. Pour autant, comme dans les *Entretiens sur Le Fils naturel* où il dépassait les références aux principes de convenance et de bienséance, il dépasse ici les références à l'œuvre contemporaine d'Edmund Burke pour témoigner, avant l'*Essai sur les règnes de Claude et de Néron*, de la pensée de Sénèque. Que

ce soit dans le domaine philosophique, mais aussi dans le domaine stylistique, la figure de Sénèque porte les prémisses de la réflexion de Diderot dans ses dernières œuvres, et cela suppose une pensée en germe qui se développera naturellement par la suite.

La double posture de Diderot en philosophe-spectateur est appréhendée, par Marian Hobson, d'après la distinction entre le « critique et le spectateur ». Elle a souligné les rapports entre la consonance et la dissonance associés à la notion de sublime dans son ouvrage, *L'art et son objet.* Elle ne parle pas en termes de convenance, mais d'« *adequatio* » :

> Le sublime, curieusement, ne produit pas de sentiment unifié chez le critique et le spectateur : il fait persister l'oscillation […] Même lorsqu'il décrit des tableaux, il fait sentir une tension entre l'exigence théorique d'*adequatio*, l'exigence de créer un objet d'art capable de subjuguer le spectateur à force de reproduire la réalité, et la pratique de l'artiste, qui réfère constamment le tableau à ce qu'il n'est pas, qui dénonce constamment l'apparence artistique. Tendre vers un sentiment unifié, rejeter l'oscillation – cette démarche est minée par la dualité sous-jacente du sentiment.[874]

Ces deux postures compliquent la tension entre éloquence et philosophie, entre théorie et pratique de l'effet sublime, et c'est bien à l'image de cette double posture que Diderot étudie les dissonances de la notion. Le Philosophe se doit d'accepter le désordre du monde, de traverser la confusion pour pouvoir exercer son regard et adopte, par là même, des postures différentes. Pourtant, sa pensée reste convenante puisqu'il pense l'unité du *logos* du philosophe, derrière les nébulosités des simulacres religieux et du désordre tragique, tragique qui est présent dans la critique d'art de manière explicite, notamment grâce à la figure de Dionysos dans « L'Antre de Platon ». Dans cet épisode, il expose les risques de l'enthousiasme, et l'expression des passions tragiques et l'effet de l'enthousiasme sont analysés par l'intermédiaire du risque fanatique et religieux. Dans l'épisode du rêve de « L'Antre de Platon », Diderot étudie le sublime obscur à partir de la dimension tragique du fanatisme religieux. Le désordre tragique, la dislocation, mais aussi les thèmes et les images qui témoignent d'une démesure et d'un excès, ne sont pas nécessairement témoins d'une immoralité. Cette idée constitue le germe du problème qui va hanter Diderot dans ses dernières œuvres : en continuant d'interroger le modèle d'un effet sublime vertueux du philosophe, comment peut-il désormais revendiquer un effet sublime qui soit hardi mais vertueux ? Ces idées se voient couplées à la dimension morale puisque, dans ses premières œuvres, il proposait une résolution morale : s'il existe une unité et une convenance, alors l'effet sublime est vertueux. Dans une première partie, nous avons vu qu'il existe une forme d'*accord parfait* cicéronien par l'intermédiaire de l'expression des

[874] Marian Hobson, *L'art et son objet : Diderot, la théorie de l'illusion et les arts en France au XVIII^e siècle*, [*The Object of Art : The Theory of Illusion in Eighteenth Century*, Cambridge University Press, 1982], trad. Camille Fort, Paris, Honoré Champion, 2007, p. 77.

passions tragiques sur scène, dans la mesure où l'on peut substituer l'expression corporelle et les passions à la forme, et les idées, au fond. La convenance cicéronienne figurait le lieu de l'expression, de la transparence entre le style et l'idée, mais aussi entre les passions et les pensées. Désormais, cette solution ne s'applique plus à la deuxième partie de ses œuvres puisque la dissociation entre le style et l'idée, sur le modèle de Sénèque, est mise en évidence. Il semble que ces considérations sur Sénèque prennent d'autant plus d'ampleur que, comme François de Dainville le note, l'enseignement de la rhétorique se modifie. Cette évolution et ces modifications peuvent expliquer le mouvement de l'étude de l'effet sublime dans les œuvres de Diderot. Les principes vont être rebattus : la dislocation entre l'idée et la chose peut être vertueuse, comme la convenance peut être immorale. Dans *Le Neveu de Rameau*, Diderot illustre cette tension entre l'idée et la chose, entre les passions contrefaites et l'expression, car le personnage du Neveu devient dissonant.

Enfin, alors que dans une première partie de son œuvre, Diderot étudie l'effet sublime principalement par le biais de développements argumentatifs, que ce soit à travers la forme de lettres, de pensées philosophiques, ou d'entretiens, dans la deuxième partie de son œuvre se met en place une étude de l'effet sublime axée sur les personnages. Dans ce deuxième mouvement, il se tourne davantage vers la construction de figures qui produisent un effet sublime, comme en témoignent les deux titres : *Le Neveu de Rameau* et *La Religieuse*. Diderot construit dès lors des œuvres autour de plusieurs personnages et non plus seulement autour d'acteurs ou de héros tragiques. Il délaisse de plus en plus les genres associés à l'essai, court moment dans son œuvre puisque dans la dernière partie il existera un retour à des stratégies argumentatives. La figure des fanatiques religieux et des martyrs se voit largement développée, notamment par le fait que Diderot construit des caractères, des personnages sublimes, que ce soit les personnages éponymes eux-mêmes ou ceux auxquels ils se trouvent confrontés. Des expressions aux caractères, *Le Neveu de Rameau* permet de mettre à l'épreuve l'unité du philosophe. Sur le modèle du *Paradoxe sur le comédien*, l'œuvre a permis de construire un personnage éloquent et immoral. Le Neveu, acteur sublime, caractérisé par une apparente dissonance, interroge indirectement les risques de l'éloquence sublime. Les trois strates que nous avons proposées ont permis d'étudier l'œuvre du *Neveu de Rameau* en convoquant différents points de vue. Cela est nécessaire pour illustrer comment tout esprit philosophique, tous ceux qui se tournent vers la connaissance, peuvent également être dupés. Diderot met à l'essai le *logos* du Philosophe, confronté à l'éloquence du Neveu. Le personnage du Neveu devient le parfait exemple de l'idée selon laquelle l'éloquence comporte des risques. De l'éloquence des fanatiques qui se voit être menaçante à celle de Suzanne Simonin qui, grâce à

l'emploi du pronom personnel « je » se trouve être à la fois judiciaire et révolutionnaire dans le roman-mémoires qu'est *La Religieuse*, les conditions morales de l'effet sublime sont bien mises en évidence à travers l'étude d'un seul et unique personnage. La véritable éloquence, pour Diderot, est celle de Suzanne, puisqu'elle devient une éloquence qui témoigne de soi-même. C'est un des éléments qui va nous permettre de penser le sublime dans la troisième partie de ses œuvres. L'effet sublime se voit incarné par des personnages, par des figures éloquentes, et la véritable éloquence est peut-être celle qui se révèle être la mieux incarnée. Alors que dans les premières œuvres de Diderot, le corps assurait la transparence avec les idées, permettant d'exprimer les passions naturelles ou universelles, dans *La Religieuse*, le corps devient un élément obscur qui voile les véritables intentions des fanatiques puisqu'il est utilisé à usage persuasif et non plus pour témoigner d'une expression. L'éloquence du corps n'est plus *une* puisque le corps peut devenir distinct des idées. Il existe donc un dépassement des réflexions théoriques qui s'ouvre sur la construction de caractères, d'identités. L'étude des caractères, mais aussi la référence aux fanatiques religieux sur les tableaux, permettent d'insister sur l'idée selon laquelle un effet sublime peut être appréhendé par le biais du corps. C'est ainsi que dans *Le Neveu de Rameau* et *La Religieuse*, Diderot présente des types d'éloquence plutôt négatives, là où dans « La Promenade Vernet », il met en évidence l'éloquence positive du Philosophe. La notion d'effet sublime se voit incarnée par deux personnages qui ont des référents réels. Si le Neveu présente une éloquence des plus troubles et *obscures*, Suzanne devient-elle véritablement le modèle de l'éloquence la plus *claire* ? Un élément reste invariant : le sublime pour Diderot est unité, même derrière une dissonance. Cette unité peut être soit vertueuse, soit immorale puisque le sublime du mal tel qu'il est traité dans le *Neveu de Rameau* est également symbole d'une unité. C'est ce qu'il faut pour pouvoir mieux convaincre et persuader, dans la mesure où même les fanatiques religieux utilisent une forme de convenance cicéronienne, puisqu'ils s'adaptent au public. Le vrai problème du fanatisme religieux semble provenir de la frontière ténue entre fiction et réalité : c'est que les fanatiques font passer la fiction pour la réalité.

Dans ses dernières œuvres, il s'agira de voir comment l'effet sublime qui devient le plus adapté au Philosophe est celui qui admet à la fois une forme de « bon fanatisme », et celui qui permet de mettre en place une convenance de soi à soi-même, c'est-à-dire une fidélité à ses propres principes. L'éloquence de Diderot et son effet sublime seront parfaitement accordés à ses pensées et à ses valeurs. C'est ainsi que, durant ses dernières années, il renoue avec une forte énergie oratoire puisqu'il s'agit désormais, au risque d'être une fois de plus accusé de

fanatisme, de lutter contre le fanatisme religieux et le despotisme, pour pouvoir défendre la liberté.

# TROISIEME PARTIE

## 1770-1781

POLE ORATOIRE :

LA CONVENANCE DE SOI A SOI-MEME,
OU QUAND « LA FUREUR DE PARLER PREND AU FAIBLE »

# INTRODUCTION

*De Diderot jaillit Danton*

Michelet, *Louis XV et Louis XVI*, 1867.

Dans une troisième partie de son œuvre, les principes de convenance et de dissonance vont être rebattus puisque le contexte politique et social change, et, avec lui, le rôle qu'endossent les philosophes. C'est à partir de 1770, date charnière dans l'évolution de la conception de l'effet sublime chez Diderot, que de nombreux bouleversements historiques, politiques et sociaux, émergent en France comme à l'étranger. Peu à peu, le XVIII[e] siècle voit une montée de tensions qui éclatera avec l'un des événements les plus orageux de l'histoire de France : la Révolution Française. Si Diderot n'a pas connu la Révolution Française puisqu'il est mort cinq ans avant, en 1784, et bien qu'il l'ait peut-être *pressentie*, il a eu vent d'autres mouvements révolutionnaires, parmi lesquels « la révolution de Suède »[875] en 1772, qu'il mentionne dans ses contributions à l'*Histoire philosophique et politique des établissements et du commerce des Européens dans les deux Indes* de l'abbé Raynal[876], et surtout la guerre d'Indépendance américaine qui s'est déroulée des années 1775 à 1783 et qui a donné lieu à son apostrophe « Aux insurgents d'Amérique »[877]. À partir de 1770, les philosophes sont investis d'une mission nouvelle puisqu'apparaît en France une « diffusion généralisée des principes

[875] Diderot, *Contributions à l'Histoire des deux Indes*, *op. cit*., p. 601-604.
[876] Guillaume-Thomas Raynal, *Histoire philosophique et politique des établissements et du commerce des Européens dans les deux Indes*, Genève, Pellet, 1780-1784.
[877] Diderot, *Aux Insurgents d'Amérique*, dans *Œuvres politiques*, éd. Paul Vernière, Paris, Classiques Garnier, 2018, p. 491-492.

nouveaux »[878], selon Daniel Mornet, que Roger Chartier reprend dans *Les origines culturelles de la Révolution française.* Pour les deux historiens qui s'opposent sur les origines de la Révolution Française, l'influence des philosophes va grandissante. Pour Daniel Mornet, cette influence est indirecte : « Après 1770, le rôle direct des grands chefs de la philosophie est terminé […] Mais leur rôle indirect commence […] leur nom, leur personne s'imposent à l'opinion »[879]. Pour Roger Chartier, elle a été engendrée par la monarchie : « la monarchie a créé elle-même les conditions qui ont autorisé l'hégémonie « philosophique » »[880]. Les dernières œuvres de Diderot sont donc teintées d'enjeux politiques, eux-mêmes infléchis par les rencontres qu'il fait. Yves Benot précise que les années 1760 à 1770 ont été ses « années de formation »[881] puisqu'il fait la connaissance, chez le baron d'Holbach, de nombreux « ambassadeurs » et hommes politiques dont John Wilkes, « incarnation de l'opposition parlementaire anglaise […] héros de la résistance aux tentatives de pouvoir personnel de George III »[882]. De même, Arthur Wilson signale qu'en 1768, il fit la rencontre de Benjamin Rush qui « allait devenir un des signataires de la Déclaration d'indépendance américaine »[883].

Diderot ne se considère pas tant comme un ennemi des souverains que comme leur concurrent puisque, s'il livre d'importantes déclamations contre le despotisme, il est moins contre les monarques, comme le confirme Laurent Versini : « Diderot, qui restera loyaliste toute sa vie […] légitime encore la monarchie, mais à condition qu'elle soit tempérée et fondée par le contrat avec le peuple et non par le droit divin »[884], que contre les actions que ces derniers peuvent être amenés à conduire contre le peuple. Il noue un dialogue avec eux, en s'adressant directement à Louis XVI dans son « Apostrophe à Louis XVI »[885] ou dans le « Discours d'un philosophe à son roi »[886]. Il se déplace jusqu'à la cour de Russie pour s'entretenir avec Catherine II, pour laquelle il rédigera ensuite le *Plan d'une université*[887] (1775). Il condamne les actions de Frédéric de Prusse dans les *Pages contre un tyran*[888] (1771). Ainsi, lorsqu'il revient en France en 1774 après son voyage en Russie, son « intérêt littéraire […] prit un aspect politique, en partie parce que la mort de Louis XV, le 10 mai, fit naître l'espoir que des

[878] Roger Chartier, *Les origines culturelles de la Révolution française*, Paris, Seuil, [1990] 2000, p. 14.
[879] Daniel Mornet, *Les origines intellectuelles de la Révolution française*, Paris, Tallandier, [1933] 2009, p. 225.
[880] Roger Chartier, *Les origines culturelles de la Révolution française*, *op. cit*., p. 25.
[881] Diderot, *Œuvres politiques*, introduction et notes d'Yves Benot, Paris, Éditions sociales, 1960, p. 9.
[882] *ibid*., p. 9.
[883] Arthur Wilson, *Diderot Sa vie et son œuvre*, *op. cit*., p. 475.
[884] Diderot, *Œuvres politiques*, éd. Laurent Versini, Paris, Robert Laffont, 1995, p. 14.
[885] Diderot, *Contributions à l'Histoire des deux Indes*, *op. cit*., p. 636-641.
[886] *ibid*, p. 641-644.
[887] Diderot, *Plan d'une université ou d'une éducation publique dans toutes les sciences*, *op. cit*.
[888] Diderot, *Pages contre un tyran*, *op. cit*.

changements significatifs se produiraient »[889], d'après Arthur Wilson. De même, cet intérêt politique se poursuit lorsqu'il apprend que le nouveau roi, Louis XVI, révoque Maupeou en été 1774. Ses œuvres se voient donc largement influencées par les événements réels, que ce soit par ses rencontres ou par les événements politiques. Là où dans le *Neveu de Rameau*, il estimait que l'éloquence du personnage du Neveu était dangereuse dans la mesure où elle s'illustrait dans le réel, il se doit désormais d'agir dans le réel car ce qui lui importe avant toute chose, c'est, comme il l'a toujours souhaité, d'exercer l'esprit critique du peuple, même si cela n'est pas aisé puisque, comme le soulignera Kant, le public lui-même a acquis l'habitude qu'on « pens[e] pour [lui] » :

> Le problème que discute Kant est celui des conditions nécessaires aux progrès des Lumières – identifiées à la sortie de l'humanité de son état d'enfant mineur […] La réponse tient en deux constats. Une telle émancipation suppose que chaque individu ressaisisse l'usage de son propre entendement […] Mais - seconde idée- pour la majorité des hommes une semblable conquête n'est pas chose facile tant est forte l'habitude ancienne […] et lourde l'autorité acceptée des tuteurs auxquels l'humanité a confié la charge de penser pour elle.[890]

Ainsi, pour lutter contre l'aliénation des peuples, il lui faut désormais pouvoir agir dans le réel, tout en s'adaptant au public, ce qui va de pair avec une réévaluation de la notion « d'opinion publique » au XVIII[e] siècle :

> Ainsi, du XVII[e] au XVIII[e] siècle, la manière de penser le public s'est radicalement déplacée. À l'âge de la politique « baroque », les traits qui le définissent sont ceux-là mêmes qui caractérisent le public du théâtre […] [le public] est celui qu'il faut « mener par le nez » ou « séduire et tromper par les apparences », comme écrit Naudé qui se fait le théoricien d'un politique où les effets les plus spectaculaires doivent toujours masquer tant les machines qui les ont produits que les buts qui sont les leurs. Ainsi leurrés, capturés, manipulés, les spectateurs du *theatrum mundi* ne constituent en rien une « opinion publique » […] Lorsque le concept émerge, il opère une double rupture. Contre l'art de la feinte, de la dissimulation, du secret, il en appelle à la transparence qui doit assurer la visibilité des intentions […] Mais tous les citoyens ne sont pas (ou pas encore) aptes à ainsi exercer leur jugement et concourir à la formation de l'opinion éclairée. D'où la seconde rupture qui oppose au public mêlé de la salle de théâtre […] celui, homogène, qui compose le tribunal arbitrant entre les mérites et les talents, qu'ils soient littéraires ou politiques. Lorsqu'elle est pensée comme actrice, et non plus comme agie, l'opinion devenue publique perd son caractère général.[891]

Diderot condamne radicalement tout despotisme et entreprise d'aliénation de la part d'hommes politiques ou fanatiques religieux. Il s'insurge contre les actions destinées à aliéner les hommes, à *ravir* l'âme du public et invite chacun à en prendre conscience. Ses ennemis sont principalement les despotes et les fanatiques religieux, tout autant que les colons qui ravissent

[889] Arthur Wilson, *Diderot Sa vie et son œuvre*, *op. cit*., p. 540.
[890] Roger Chartier, *Les origines culturelles de la Révolution française*, *op. cit*., p. 41-42.
[891] *ibid*., p. 55-56.

la liberté, comme la raison, des peuples. Jean Ehrard parle en ce sens d'une « lutte décisive du groupe d'Holbach contre la « superstition » et le « fanatisme » »[892]. Dès lors, sa propre conception de l'effet sublime se doit d'être redéfinie puisqu'il lui faut s'adapter au contexte de l'époque et au rôle nouveau des philosophes. Il lui faut désormais agir dans le réel, et non plus seulement dans le cadre fictif ou même par le biais du théâtre. À ce titre, Voltaire s'est investi dans la défense de Calas (1761-1765), dans les affaires Sirven (1762) et La Barre (1765-1766). En rédigeant pamphlets et libelles, ce dernier se sert de l'arme des mots pour défendre les droits des hommes, mais aussi pour défendre le roi et la révolution Maupeou dans les années 1771-1772. Bien que Diderot s'oppose quant à lui fermement à la politique menée par Maupeou, il revendique pourtant l'importance des actions entreprises par Voltaire dans le cadre réel. Après avoir opposé l'attention que « l'écrivain élégant » accorde à la forme de l'écriture d'un côté, et de l'autre les idées sublimes et philosophiques du « penseur profond », il donne sa préférence à « la belle action » des philosophes, puisqu'il dira qu'il « [aurait mieux aimé] avoir fait une belle action qu'une belle page, parce que c'est la défense des Calas et non la tragédie de *Mahomet* qu['il envierait] à Voltaire »[893] dans le deuxième tome de l'*Essai sur les règnes de Claude et de Néron.*

C'est que l'effet sublime participe de l'entreprise politique, comme Voltaire en témoigne dans l'article « Éloquence »[894]. Dans la mesure où, pour Gilles Gourbin, « la pensée politique de Diderot n'est en rien fortuite, fantaisiste ou inspirée […] certes, surgissent des hésitations, des tâtonnements, des ajustements et parfois même des emportements propres à l' « enthousiasme ». Cependant, […] ces aspects participent précisément de la cohérence de sa pensée politique, perçue au prisme de sa philosophie expérimentale »[895], et comme le soutiennent les références au *sublime du mal* de Brutus et de Médée revenant à plusieurs reprises tels des *leitmotivs* dans l'ensemble de la dernière partie de son œuvre, Diderot a conscience des risques moraux engendrés par l'effet sublime, tout autant qu'il ne peut s'épargner une très grande éloquence. Il se doit donc de réévaluer l'effet sublime du philosophe, en fonction des temps qui changent, de ses pensées politiques, ainsi que de sa propre pratique du sublime qui véhicule de plus en une dynamique révolutionnaire. Les ambiguïtés morales ne manquent, une nouvelle fois, pas de se faire sentir. Comment agir sur le public, de manière éloquente, tout en continuant d'exercer son *esprit philosophique* ? Aux anciennes qualités

[892] Jean Ehrard, « Pourquoi Sénèque ? », dans Diderot, *Essai sur les règnes de Claude et de Néron*, DPV, *op. cit*., p. 10.
[893] Diderot, *Essai sur les règnes de Claude et de Néron*, *op. cit.*, p. 319.
[894] Voltaire, article « Éloquence », *art. cit.*, p. 529.
[895] Gilles Gourbin, *La politique expérimentale de Diderot*, Paris, Garnier, 2022, p. 45.

d'ordre, de rigueur et de convenance qu'il associait à l'*esprit philosophique*, il est désormais des plus *enthousiastes*, et ne s'en cache plus. Ses discours qui prennent tous les airs de discours oratoires, se rapprochent toujours plus de l'expression d'une forme de fanatisme philosophique. Les critiques à son égard se font de plus en plus véhémentes, Diderot, en ré-action, se fait de plus en plus éloquent. Il faut bien avouer que son éloquence *flirte* parfois avec une certaine immoralité, lui qui déclarera dans la *Lettre apologétique de l'abbé Raynal à Monsieur Grimm* : « Le livre que j'aime et que les rois et leurs courtisans détestent, c'est le livre qui fait naître des Brutus. Qu'on lui donne le nom qu'on voudra »[896]. De même, Arthur Wilson relève le petit poème de Diderot rédigé en 1772 intitulé les *Éleuthéromanes, ou les Furieux de la liberté*[897] :

> La passion de Diderot pour la liberté s'exprima à peu près à la même période dans le poème le plus élaboré qu'il écrivit jamais, et qui porte le titre significatif de *Les Éleuthéromanes, ou les Furieux de la liberté* […] *Les Éleuthéromanes* furent publiés en 1796, et ces deux vers valurent à Diderot une place de premier plan dans la démonologie des éléments de l'opinion française convaincus que la Révolution française était le fruit d'une conspiration des philosophes.[898]

Ces ambiguïtés morales vont constituer le noyau de l'étude de la troisième partie de ses œuvres (1770-1781). S'il doit agir sur le public et si l'effet sublime lui est nécessaire pour agir dans le réel, c'est dans ce cadre que de nombreux changements s'opèrent dans sa conception du sublime et des conditions morales qu'il en propose. Diderot, qui a toujours pris soin de respecter une certaine convenance, au-delà même de la première partie de ses œuvres puisqu'à partir de 1757 il s'agissait pour lui de renouer avec une consonance morale derrière la dissonance de l'effet sublime ou de l'effet du *sublime du mal*, se voit dépassé par l'effet sublime de son propre discours *agissant* dans le réel. Il est obligé de recourir à l'action et à la persuasion s'il souhaite lutter à armes égales contre les despotes et fanatiques religieux. L'ambiguïté provient donc du fait qu'il se révèle être très éloquent et que son effet sublime a une action directe dans le réel, ce qu'il reprochait précisément au personnage du Neveu. Pour Diderot, le recours à l'effet sublime du philosophe devient inévitable puisqu'il témoigne d'une « fureur de parler »[899], selon ses propres mots dans la *Réfutation d'Helvétius*.

---

[896] Diderot, *Lettre apologétique de l'abbé Raynal à Monsieur Grimm*, *op. cit*., p. 772.
[897] Diderot, *Les Éleuthéromanes (1772)*, Paris, A. Ghio, 1884. URL : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9304829
[898] Arthur Wilson, *Diderot Sa vie et son œuvre*, *op. cit*., p. 498.
[899] Diderot, *Réfutation d'Helvétius*, *op. cit*., p. 663.

Il s'agira tout d'abord d'observer comment la conception de l'effet sublime du philosophe se transforme dans cette dernière partie de ses œuvres, conséquemment aux temps qui deviennent de plus en plus mouvementés. Sous l'influence d'une période sociale, historique et politique qui voit apparaître de nombreux troubles et une dynamique pré-révolutionnaire, l'effet sublime du philosophe doit être réévalué puisque c'est dans ce contexte que Diderot va voir émerger un nouvel effet sublime « barbare ». Il pense la révolution, que ce soit la révolution historique, mais aussi la révolution dans sa propre conception de l'effet sublime et les ambiguïtés morales qu'elle engendre, car il faut parfois détruire pour pouvoir re-créer. Il pense l'effet sublime *barbare* sur le modèle de la Révolution, et, comme beaucoup d'orateurs de l'époque, sur le modèle des révolutions antiques, d'après la figure de Brutus. Il s'agira ensuite d'étudier comment il doit se résoudre, dans sa propre écriture, à commettre une forme de *crime originel* dans sa conception de l'effet sublime. Il renverse les principes qu'il a formulés jusqu'alors, selon lesquels le sublime du philosophe se devait d'être convenant, rigoureux, précis et ordonné, selon ce qu'il écrivait dans « La Promenade Vernet » : « Le philosophe raisonne. L'enthousiaste sent. Le philosophe est sobre. L'enthousiaste est ivre »[900]. Il se résout également à un tel acte puisqu'il emploie l'effet sublime dans le réel, pour agir sur l'opinion publique, mais aussi parce qu'il lui faut lutter à armes égales contre les fanatiques religieux. Il fourbit ses armes contre eux et devient de plus en plus éloquent. Désormais, l'effet sublime du philosophe devient *barbare*, et il ne peut plus le contester.

Dans les mêmes années, écrivant simultanément plusieurs textes, alors qu'il se rend compte qu'il ne peut plus échapper à sa propre éloquence et à sa propre indignation, à sa propre « fureur de parler », selon l'expression de la *Réfutation d'Helvétius*, il se doit de faire un détour par la théorie afin de réévaluer les conditions d'un nouvel effet sublime *barbare* qui puisse être vertueux. En parallèle de cette éloquence qu'il revendique de plus en plus, il fait un détour à travers la dramaturgie, la philosophie et la stylistique, pour redéfinir les nouveaux enjeux de l'effet sublime. La pratique de l'effet sublime est encore plus *risquée* si elle agit désormais dans le réel, et si elle persuade. Il s'appuie donc sur les résultats qu'il a obtenus de ses œuvres précédentes à la suite de ses propres *recherches philosophiques* de l'effet sublime, à l'instar de Burke, pour pouvoir les dépasser. C'est pourquoi il va en passer par un détour stylistique en remobilisant les caractéristiques des différents styles proposés par les Anciens, du style orné de Cicéron au style *deinos* de Démosthène en passant par le style coupé de Sénèque, pour examiner toutes les possibilités de pouvoir agir sur le public de manière morale. La seule et unique

[900] Diderot, *Salon de 1767*, *op. cit*., p. 214-215.

condition à un effet sublime *barbare* et vertueux pour Diderot sera finalement le « sublime d'un tel », c'est-à-dire une forme d'individualisation de l'effet. Il en revient aux styles des Anciens pour théoriser un effet sublime, qui soit à la fois imagé, efficace et vertueux et il conclut par l'hypothèse selon laquelle le philosophe peut ne pas respecter une certaine convenance entre le style et l'idée, mais qu'il doit impérativement être convenant dans ses propres convictions, exprimer ses propres passions, son indignation et sa « fureur de parler ».

C'est donc une nouvelle convenance, que nous appellerons une *convenance de soi à soi-même* que Diderot propose, et qu'il va lui-même mettre en œuvre dans un de ses tout derniers écrits : la *Lettre apologétique de l'abbé Raynal à Monsieur Grimm*. D'après le modèle de Socrate, il conçoit un nouvel effet sublime du philosophe, qui soit barbare tout en étant vertueux. C'est que Socrate s'est battu, non pour son propre intérêt comme auraient pu le faire les fanatiques religieux, mais pour défendre la philosophie, c'est-à-dire, selon la définition même de Diderot, pour défendre la vérité et la vertu. Cet effet sublime redéfini permet à Diderot de soutenir l'idée selon laquelle le sublime du philosophe peut être barbare et vertueux lorsqu'il répond à la formule philosophique « Connais-toi toi-même », que l'on retrouve à la fin de la *Lettre sur l'enthousiasme* de Shaftesbury. Pour Diderot, tous ceux qui n'expriment que leurs convictions sont à l'opposé des déclamateurs et des fanatiques qui ne seraient que des imitateurs ou « copistes », portés par leur intérêt. La seule condition pour déterminer si l'effet sublime produite par une personne est vertueux, c'est d'interroger son intention, de se demander s'il a été porté par ses propres convictions, et s'il témoigne d'une « fureur de parler » qui soit celle d'une indignation naturelle. C'est pourquoi, il semble que Diderot redéfinisse en dernier lieu les conditions de l'*ethos* de l'orateur pour ajuster à sa conception de l'effet sublime barbare du philosophe de nouvelles conditions qui proviennent du contexte des années 1770-1781.

# CHAPITRE I

## LE SUBLIME *BARBARE* : CONCEVOIR UN NOUVEL EFFET SUBLIME DU PHILOSOPHE

### Les contributions de Diderot à l'*Histoire des deux Indes* de l'abbé Raynal

> *Pour Dieu, mon amie, abandonnez-moi les poëtes et les orateurs : c'est mon affaire. J'ai pensé envoyer votre analyse sans correctif. Est-ce là de l'éloquence ? C'est à peine le ton d'une lettre ; encore ne faudrait-il pas l'avoir écrite dans un premier moment d'émotion. Jamais Fénelon ne m'est présent ; j'en suis toujours à cent ans : c'est le sublime du* Raynaldisme *mitigé, et puis c'est tout. Si l'abbé Raynal avait eu un peu moins d'abondance et un peu plus de goût, M. de La Harpe et lui seraient sur la même ligne.*
>
> *Eh oui, mon ami, tout ce que tu dis du* Télémaque *est vrai ; mais c'est ton goût et non ton cœur muet qui l'a dicté ; si tu avais senti l'épisode de Philoctète, tu aurais bien autrement parlé. Et c'est ainsi que tu sais peindre le fanatisme, maudit phrasier ! Le fanatisme, cette sombre fureur qui s'est allumée dans l'âme de l'homme à la torche des enfers, et qui le promène l'œil égaré, le poignard à la main, cherchant le sein de son semblable pour en faire couler le sang et la vie aux yeux de leur père commun.*
>
> Diderot, *Lettre à Madame d'Épinay*, Novembre 1771.

Alors que dans le *Paradoxe sur le comédien*, le couple d'adjectifs antonymes *sublime* et *plat* participe d'une conception de l'art du comédien servant à opposer l'inanité de certaines

passions exprimées par l'acteur médiocre à la *chaleur* et à la véhémence de certaines autres permettant à ce dernier de s'élever à des « instants »[901] sublimes, dans ses dernières œuvres, Diderot poursuit ses séries d'opposition autour du terme *sublime* afin de penser un nouvel effet du discours du philosophe, en des temps de crises. Il l'associe désormais au caractère *barbare* de l'écriture :

> On est sublime, mais on manque de goût. On a de l'imagination, de l'invention, mais on est fougueux, incorrect.[902]

; passage qui fait écho à cet extrait du deuxième tome de l'*Essai sur les règnes de Claude et de Néron*,

> quel est l'homme d'un peu de génie qui ne préfère le penseur profond à l'écrivain élégant, le nerf de l'un à l'harmonie de l'autre ? On est souvent pur et plat, sublime et barbare : on met souvent le plus grand choix des mots à dire des riens, et l'on dit de grandes choses d'un style très négligé.[903]

Ces analogies participent du contexte de l'époque puisqu'en contribuant à la rédaction de l'*Histoire philosophique et politique des établissements et du commerce des Européens dans les deux Indes* de l'abbé Raynal, (1770-1780), il témoigne des temps de troubles politiques et sociaux qui ont ponctué les dernières années de sa vie. « Nous avons découvert un nouveau monde »[904] : cette phrase qu'écrivait Montaigne dans le chapitre « Des coches »[905] sonne comme un des principaux enjeux de l'ouvrage de l'abbé Raynal. À une époque où l'Amérique est encore une colonie anglaise et où les terres de Tahiti viennent d'être découvertes par Bougainville, en 1768, peu après Samuel Wallis, découverte sur laquelle Diderot reviendra dans le *Supplément au Voyage de Bougainville*[906], la menace de l'« esprit de conquête »[907] plane sur le Nouveau Monde. En rattachant de manière étroite l'effet sublime, du philosophe, au *barbare*, il poursuit sa lutte contre les despotes et les « despotes sacrés »[908] -à entendre comme synonyme

[901] Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, *op. cit*., p. 64.
[902] Diderot, *Contributions à l'Histoire des deux Indes*, *op. cit*., p. 756.
[903] Diderot, *Essai sur les règnes de Claude et de Néron*, *op. cit*., p. 301.
[904] Diderot, *Contributions à l'Histoire des deux Indes*, *op. cit*., p. 592.
[905] Montaigne, *Les Essais*, textes établis par Jean Balsamo, Michel Magnien et Catherine Magnien-Simonin, Paris, Gallimard, 2007, p. 941-960. C'est Laurent Versini qui souligne le parallèle : « Souvenir évident de Montaigne, Essais, III, 6, « Des coches » » : Diderot, *Contributions à l'Histoire des deux Indes*, *op. cit*., nbp. 592.
[906] Diderot*, Supplément au Voyage de Bougainville,* DPV, t. XII, p. 577-647.
[907] Diderot, *Contributions à l'Histoire des deux Indes*, *op. cit*., p. 689.
[908] *ibid*.,

de *fanatiques religieux*-, et interroge dans un même mouvement la dimension éthique d'une nouvelle conception du sublime, celle d'un sublime « fougueux, incorrect ».

### 1.1. – LE SUBLIME (DU) BARBARE

Diderot ancre désormais sa nouvelle conception du sublime, d'un sublime *barbare*, dans le cadre du contexte historique et politique de l'époque. Cela lui permet de dénoncer l'effet sublime des fanatiques religieux et d'y supplanter celui du philosophe. Dans la mesure où, dans l'*Encyclopédie*, les hommes *sauvages* sont définis comme des « peuples barbares »[909], il s'appuie sur la découverte de nouvelles terres pour exposer les rouages des mécanismes d'aliénation des fanatiques religieux et témoigner de leurs crimes. Dans ses contributions à l'*Histoire des deux Indes*, il démontre comment leur immoralité provient du recours à la persuasion :

> La religion fut partout une invention d'hommes adroits et politiques, qui ne trouvant pas en eux-mêmes les moyens de gouverner leurs semblables à leur gré, cherchèrent dans le ciel la force qui leur manquait, et en firent descendre la terreur. Leurs rêveries furent généralement admises dans toute leur absurdité. Ce ne fut que par le progrès de la civilisation et des lumières qu'on s'enhardit à les examiner, et qu'on commença à rougir de sa croyance.[910]

Pour Diderot, les fanatiques religieux utilisent la terreur et la superstition pour créer un effet sur les hommes si puissant qu'ils parviennent à ravir leur âme, et ainsi à les aliéner. L'effet est tout d'abord engendré par l'*ethos* qu'ils se construisent. Ils persuadent le peuple du courroux de Dieu. Ils se réclament de l'autorité d'une divinité, et « cherch[ent] dans le ciel la force ». C'est ainsi qu'ils réussissent à soulever les passions, dont celle qui produit le plus d'effet : la *terreur*, ce qui fait écho à la phrase de Suzanne Simonin dans *La Religieuse* : « *Requiescat in pace*. Il faut entendre la langue des couvents pour connaître l'espèce de menace contenue dans ces derniers mots »[911]. De même qu'ils permettent de définir les principes politiques d'un gouverneur qui « [lui] suggère[nt] cent moyens d'étonner »[912], les termes de la conception du sublime burkien : *terreur*, *étonnement*, sont ici remobilisés par Diderot dans le but de dénoncer

[909] Article « sauvage », *Encyclopédie*, t. XIV, p. 729.
[910] Diderot, *Contributions à l'Histoire des deux Indes*, *op. cit*., p. 621.
[911] Diderot, *La Religieuse*, *op. cit*., p. 159.
[912] Diderot, *Contributions à l'Histoire des deux Indes*, *op. cit*., p. 636.

l'usage retors que font les fanatiques religieux de la persuasion et de l'effet sublime. Cette idée selon laquelle les hommes s'appuient parfois sur les croyances religieuses pour plonger un peuple dans la superstition a déjà été formulée à la fin du XVII[e] siècle, par Bayle en 1682, dans ses *Pensées sur la comète*[913]. Elle entraîne les développements de Shaftesbury dans l'*Essai sur le mérite et la vertu*, selon lequel il faut séparer les domaines de la religion et de la morale, ce que Diderot reprend de la manière la plus explicite dans ses contributions à l'*Histoire des deux Indes* : « Socrate […] avait prononcé que […] les actions des hommes n'étaient pas bonnes parce qu'elles plaisaient aux dieux, mais qu'elles plaisaient aux dieux parce qu'elles étaient bonnes : principe qui isolait la morale de la religion »[914]. L'effet sublime des fanatiques religieux a pour conséquence l'aliénation, qui se crée par le biais de la suspension du jugement critique du public :

> Voilà donc le vrai principe qui brise les portes de tout asile civil ou religieux où l'homme est réduit à la condition de la servitude ; il n'y a ni pacte ni serment qui tiennent. Jamais un homme n'a pu permettre par un pacte ou par un serment à un autre homme, quel qu'il soit, d'user et d'abuser de lui. S'il a consenti ce pacte ou fait ce serment, c'est dans un accès d'ignorance ou de folie, et il en est relevé au moment où il se connaît, au revenir à sa raison.[915]

L'effet sublime des fanatiques religieux ravit la conscience des hommes puisqu'en inspirant l'effroi, ils n'exercent pas la raison du public. Ils soumettent les hommes contre leur volonté : « s'il[s] [ont] consenti ce pacte […] c'est dans un accès d'ignorance ou de folie ». Le terme d'*asile* employé dans l'extrait ci-dessus fait référence aux nombreuses mentions des fanatiques dans la deuxième partie des œuvres de Diderot, qu'il associe aux personnes aliénées des Petites-Maisons, notamment dans le *Neveu de Rameau*. L'effet sublime des fanatiques participe d'un processus d'aliénation, selon la définition qu'en propose Rousseau dans *Du contrat social* : « Il y a là bien des mots équivoques qui auroient besoin d'explication, mais tenons-nous en à celui d'*aliéner.* Aliéner c'est donner ou vendre. […] Dire qu'un homme se donne gratuitement, c'est dire une chose absurde et inconcevable »[916]. C'est dans les quelques lignes ci-dessus que Diderot illustre combien n'importe quel homme peut en arriver à se livrer aux fanatiques religieux grâce à une forme de *pacte* et de *serment*. Les fanatiques *ravissent* la conscience afin d'entraîner les peuples à agir contre leur propre volonté. C'est ainsi que l'exercice de l'esprit

[913] Pierre Bayle, *Pensées diverses sur la comète*, [*Pensées diverses, écrites à un docteur de Sorbonne, à l'occasion de la comete qui parut au mois de décembre 1680*, Rotterdam, chez Reinier Leers, 1683], présenté par Joyce et Hubert Bost, Paris, Flammarion, 2007.
[914] Diderot, *Contributions à l'Histoire des deux Indes*, *op. cit*., p. 629.
[915] *ibid*., p. 592.
[916] Jean-Jacques Rousseau, *Du contrat social*, dans *Œuvres complètes*, *op. cit*., t. III, p. 355-356.

philosophique permet au peuple de retrouver l'usage de sa raison : « il en est relevé au moment où il se connaît, au revenir à sa raison ». L'exercice de la raison participe de la connaissance de soi. Les fanatiques religieux aliènent les hommes et vont jusqu'à les *défigurer*, preuve ultime d'une très grande violence :

> La découverte d'un nouveau monde pouvait seule fournir des aliments à notre curiosité. Une vaste terre en friche, l'humanité réduite à la condition animale […] des sociétés sans police, des hommes sans mœurs : combien un pareil spectacle n'eût-il pas été plein d'intérêt et d'instruction pour un Locke, un Buffon, un Montesquieu ! Quelle lecture eût été aussi surprenante, aussi pathétique que le récit de leur voyage ! Mais l'image de la nature brute et sauvage est déjà défigurée. Il faut se hâter d'en rassembler les traits à demi effacés, après avoir peint et livré à l'exécration les avides et féroces chrétiens qu'un malheureux hasard conduisit d'abord dans cet autre hémisphère.[917]

Diderot, qui a acquis l'habitude d'étayer et d'affiner ses développements à partir de phrases, d'idées, qu'il a déjà formulées et ébauchées, n'abandonne pas cette méthode puisque cet extrait ci-dessus du chapitre VI « Du Commerce » paru en 1774 dans l'*Histoire des deux Indes*, fait écho à ce passage dont il nous est dit qu'il « [paraît] dans la *Correspondance littéraire* du 1er septembre 1772 »[918] :

> J'avertis cependant nos grands faiseurs de théories sur le monde et ses révolutions, que s'ils diffèrent plus longtemps de visiter les nouvelles contrées, ils perdront le moment favorable aux observations, le moment où l'image brute et sauvage de la nature n'a pas encore été tout à fait défigurée par les travaux des hommes policés.
>
> Un monde affreux à voir pour un homme doué d'une âme sensible, un spectacle dont il détourne la vue, est une nature en friche, une humanité réduite à la condition animale […] des trésors sans possesseurs, des sociétés sans police, des hommes sans mœurs. Mais ce spectacle serait plein d'intérêt et d'instruction pour un philosophe.
>
> Si au lieu de ces chrétiens qui dédaignant d'exterminer une race innocente et malheureuse les armes à la main, s'avisèrent de donner la commission de les dévorer à des dogues, les premiers Européens qui descendirent dans ces contrées nouvellement découvertes avaient eu la sagesse d'un Locke, la pénétration d'un Buffon, les connaissances d'un Linnaeus, le génie d'un Montesquieu, les vues et la bonté d'un Helvétius, quelle lecture aurait été aussi surprenante, aussi délicieuse, aussi pathétique que le récit de leur voyage ?[919]

Il s'arrête un temps à décrire les hommes sauvages, ce qui lui permet de dénoncer une fois de plus l'effet sublime immoral des fanatiques religieux, mais surtout d'y opposer l'« esprit d'observation »[920] des philosophes. Il ancre ses considérations en les replaçant dans le domaine dramaturgique, qui apparaît sous sa plume par l'emploi des substantifs *spectacle* et *image*. Du théâtre au tableau, et comme il l'a toujours fait, il pense le sublime dans le cadre bien précis de

[917] Diderot, *Contributions à l'Histoire des deux Indes*, *op. cit*., p. 689-690.
[918] *ibid*., p. 592n.
[919] *ibid*., p. 595-596.
[920] Diderot, *Voyage de Hollande*, DPV, t. XXIV, p. 46.

la dramaturgie. L'effet sublime se voit réinterprété sous le prisme du spectacle puisque, là où les fanatiques agissent violemment sur les sauvages car ils les « défigurent », les philosophes observent le caractère et l'expression des hommes sauvages, dans l'état le plus naturel qu'il soit. En présentant la découverte de ces nouvelles terres comme le décor d'une nouvelle scène, naturelle et sauvage : « Une vaste terre en friche », il montre comment les sauvages se déplacent sur leurs propres terres comme sur une scène de théâtre et produisent sur les spectateurs européens un effet qui peut s'avérer des plus *terribles* : « Un monde affreux à voir pour un homme doué d'une âme sensible, un spectacle dont il détourne la vue ». La dimension pénible du spectacle peut heurter le regard du spectateur « civilisé ». De la tragédie dans une première et deuxième partie de son œuvre, au spectacle naturel de l'homme sauvage, Diderot réintègre ici dans son étude du sublime la dimension visuelle et l'importance du regard du spectateur posé sur les habitants de ce Nouveau Monde tout autant que l'effet que ces derniers produisent eux-mêmes sur les hommes de l'Ancien Monde. En replaçant au centre du texte la dimension visuelle et la présence du spectateur devant ce spectacle d'une « humanité réduite à la condition animale », il oppose deux types de spectateurs. D'un côté, il témoigne des *bons* spectateurs, à savoir les philosophes, moralistes, hommes de lettres, eux-mêmes subdivisés en plusieurs groupes : Locke, Montesquieu, Helvétius, ainsi que les naturalistes représentés par Buffon et Linnaeus. De l'autre côté, les fanatiques religieux, que Diderot appelle, en n'oubliant pas de modaliser son propos, les « avides et féroces chrétiens ». Si les philosophes et hommes de lettres ne transgressent pas les limites de leur rôle, ne se contentant que d'observer les hommes sauvages, les fanatiques religieux agissent délibérément sur ces habitants puisqu'ils vont jusqu'à les *défigurer*. Ce verbe est déjà présent dans la *Lettre sur les sourds et muets* pour penser l'effet sublime lorsque Diderot démontre comment le Pseudo-Longin et Boileau, en faisant une erreur de traduction, ont *défiguré* le personnage d'Ajax : « Despréaux et la Motte [ont] défiguré l'Ajax d'Homere »[921]. Cet écueil participe de l'un des principaux risques de l'effet sublime. Dans les contributions à l'*Histoire des deux Indes*, il est reconsidéré autour de l'action brutale des fanatiques religieux. Ils *agissent* de manière concrète sur eux en les *défigurant* ; le terme est fort. La métaphore artistique, du dessin et de la peinture déployée dans le texte par le biais des termes d'*image*, mais aussi d'*esquisse*, illustre une violence inouïe commise contre les habitants du Nouveau Monde. Leur expression naturelle ainsi que leur caractère sont peu à peu annihilés. Ils se voient privés de leur individualité par l'action qu'exercent sur eux les « avides et féroces chrétiens » puisque Diderot déclare : « Il faut se

[921] Diderot, *Lettre sur les sourds et muets*, *op. cit*., p. 176.

hâter d'en rassembler les traits à demi effacés », « l'image brute et sauvage de la nature n'a pas encore été tout à fait défigurée ». Cette action prouve la brutalité sans bornes qui peut aller jusqu'au crime : ils « exterminent ». Ils changent, modifient les sauvages, entraînant des sévices irréparables. Ils effacent leur individualité, ils en gomment les contours en les exploitant et en profitant de leur ignorance. Poursuivant sa lutte contre le fanatisme religieux, il soulève l'effet sublime des « despotes sacrés » sur l'homme sauvage, leur pratique de la persuasion et sa pire conséquence : l'aliénation. Il y substitue la posture du philosophe en simple observateur, car, tandis que cette découverte du Nouveau Monde peut mener à l'altération du caractère et des traits physiques des hommes sauvages, elle fournit à Diderot, aux philosophes et autres hommes savants, l'occasion de pouvoir observer le caractère du barbare, comme en témoigne la rédaction du paragraphe intitulé « court essai sur le caractère de l'homme sauvage »[922]. En simples observateurs, ils relatent ce qui se joue sous leurs yeux, tout d'abord pour transmettre et créer un effet sur le lecteur, et non sur les sauvages eux-mêmes : « Quelle lecture eût été aussi surprenante, aussi pathétique que le récit de leur voyage ! », mais aussi, selon le double précepte du *docere* et *placere* horatien, pour transmettre un savoir. Au XVIII[e] siècle, le terme *observation* désigne la première étape de tout processus de connaissance, comme en atteste l'article de l'*Encyclopédie*[923]. Diderot se compare presqu'à un scientifique par le biais de l'observation qu'il fait des phénomènes : « nos grands faiseurs de théories […] perdront le moment favorable aux observations ». L'enjeu de cette découverte pour un philosophe est ici d'observer pour pouvoir connaître, et notamment pour pouvoir observer la vraie nature des passions. Il met en avant la « sagesse », la « pénétration », les « connaissances », « les vues et la bonté », tous les talents dont font preuve les hommes qui exercent leur raison, ce qui participent de l'esprit philosophique. Il oppose aux fanatiques, l' « esprit d'observation » des philosophes qui conduit à l'étude du caractère des sauvages, mais aussi et surtout à l'étude de leurs passions, c'est-à-dire des passions les plus naturelles, les plus *brutes*. Ce spectacle est un lieu plein « d'instruction » pour les philosophes et hommes de lettres.

[922] Diderot, *Contributions à l'Histoire des deux Indes*, *op. cit*., p. 599-601.
[923] « L'*observation* est le premier fondement de toutes les sciences, la voie la plus sure pour parvenir, & le principal moyen pour en étendre l'enceinte, & pour en éclairer tous les points : les faits, quels qu'ils soient, la véritable richesse du philosophe, sont la matiere de l'*observation* » : [Menuret], article « Observation », *Encyclopédie*, t. XI, p. 314.

Dès l'article « Encyclopédie » de 1755, Diderot déclarait que le « spectacle pathétique et sublime de la nature »[924] s'évanouit lorsqu'il ne met en scène aucune trace de vie humaine. C'est dire une fois encore combien, pour notre Philosophe, le sublime est inhérent à l'homme et non simplement à la nature. En observant les passions des hommes sauvages, il pense l'amoralité de sa nouvelle conception du sublime, *barbare*, puisque, dans une deuxième période de ses œuvres, et plus particulièrement dans sa critique d'art, le style sublime devenait le style le plus apte à témoigner de l'expression des passions, d'après le modèle de Sénèque et de sa double posture de poète tragique et de philosophe stoïcien. Si Colas Duflo explique le phénomène de l'enthousiasme chez Diderot, des « émeutes populaires » et de leur effet sur le public en convoquant l'idée d'un *mouvement* passionnel :

> La passion est intrinsèquement mouvement ; c'est pourquoi sa communication s'apparente à la communication des mouvements. L'esthétique de Diderot est une dynamique, au sens de la physique de son temps : il s'agit de savoir comment la force passe, quels effets elle produit, etc. Ici, c'est l'action des hommes les uns sur les autres qui est en jeu dans la communication des passions, et ce n'est pas un hasard, si, à propos du théâtre, cette théorie dynamique prend pour exemple les émeutes populaires. Si la poésie veut quelque chose d'énorme, de barbare et de sauvage, c'est parce que c'est cela seul qui peut produire le mouvement. S'il faut faire un éloge de Richardson, c'est parce que c'est bien lui le romancier qui réussit à agiter les bonnes passions. Ce qui explique pourquoi il ne faut pas en couper une ligne pour amener le texte au « petit goût » français, puisque alors on coupe aussi « l'effet ».[925]

L'attention que Diderot accorde au spectacle des passions naturelles de l'homme sauvage dans ses contributions à l'*Histoire des deux Indes* lui donne la possibilité de dénoncer les crimes des fanatiques religieux et des despotes, tout autant qu'il lui permet de soulever les ambiguïtés morales de sa nouvelle conception du sublime. C'est précisément cette observation des passions des hommes sauvages qui lui offre un point d'appui pour penser le sublime *barbare* qu'il va devoir inévitablement utiliser dans une dernière partie de ses œuvres, c'est-à-dire un sublime « fougueux, incorrect ». À l'instar de la « férocité naturelle de l'homme »[926], l'effet sublime de Diderot devient impétueux. Comment dès lors conceptualiser un sublime barbare, celui du philosophe, du « penseur profond », qui puisse tolérer à la fois « le nerf » de l'écriture et témoigner de la « fureur de parler » comme il le dira dans la *Réfutation d'Helvétius*, et être moral ?

Bien loin de définir les passions de l'homme sauvage comme intrinsèquement vertueuses, ce qui participerait de la définition du caractère du *bon sauvage*, Diderot, comme il

[924] Diderot, article « Encyclopédie », *Encyclopédie*, t. V, p. 641.
[925] Colas Duflo, *Diderot philosophe*, *op. cit*., p. 495.
[926] Diderot, *Contributions à l'Histoire des deux Indes*, *op. cit*., p. 731.

l'a toujours pensé, convoque leur amoralité. Observer les passions naturelles de l'homme sauvage ne doit pas mener à conclure radicalement à leur vertu innée. Le barbare désigne, dans les contributions à l'*Histoire des deux Indes*, l'homme naturel, sauvage, « sans mœurs ». Diderot étudie les passions à partir de l'observation des barbares puisque leurs passions, même les plus *féroces*, restent amorales. Elles peuvent correspondre soit à une immoralité, soit à l'expression légitime d'un « esprit de révolte », d'une colère nécessaire apparaissant lors des temps d'oppression et de colonisation. Dans le deuxième tome de l'*Essai sur les règnes de Claude et de Néron*, il commente le chapitre de Sénèque « De la colère » lorsqu'il déclare :

> Combien de passions violentes et naturelles dans le franc sauvage ! Dans l'État policé, mille vicieux pour un sage […] La raison, sans les passions, serait presque un roi sans sujets.>[927]

Certaines passions fortes, comme la colère, sont amorales parce que naturelles. Il y a une nécessité évidente de l'indignation. C'est dans cette perspective que l'homme sauvage éprouve un « ressentiment profond de l'injure » :

> L'homme sauvage doit garder un ressentiment profond de l'injure. C'est à son cœur et à sa force qu'il en appelle […] L'homme sauvage doit se soumettre sans peine à la raison, parce qu'il n'est entêté d'aucun préjugé, d'aucun devoir factice.[928]

L'indignation, comme le sublime barbare et *nerveux*, sont parfois légitimes et nécessaires. Ils deviennent une arme pour se battre contre les despotes. Passions et sublime barbare, en ce qu'ils sont naturels, sont ici pensés par rapport à l'âge d'enfance. Bien que dans les *Pensées philosophiques*, en 1746, Diderot déclarait que les grandes passions permettaient de s'élever au sublime et de dépasser précisément le stade de l'âge d'enfance : « Cependant il n'y a que les passions, et les grandes passions, qui puissent élever l'âme aux grandes choses. Sans elles, plus de sublime, soit dans les mœurs, soit dans les ouvrages ; les beaux-arts retournent en enfance »[929]. Bien qu'en 1767, dans la « Promenade Vernet », il revenait sur ce *topos* en l'infléchissant puisqu'il expliquait, par le biais du dialogue qui se noue entre le Philosophe et le *cicerone*, comment l'effet sublime d'un discours s'élabore grâce aux mots, grâce à la part formelle du discours qui vient éveiller des sensations, des souvenirs enfouis dans la mémoire, constitués dans l'enfance[930], dans les contributions à l'*Histoire des deux Indes*, il replace nettement le

[927] Diderot, *Essai sur les règnes de Claude et de Néron*, *op. cit*., p. 321-322.
[928] Diderot, *Contributions à l'Histoire des deux Indes*, *op. cit*., p. 599-600.
[929] Diderot, *Pensées philosophiques*, *op. cit*., p. 17.
[930] « Dans l'enfance on nous prononçait des mots ; ces mots se fixaient dans notre mémoire, et le sens dans notre entendement, ou par une idée, ou par une image ; et cette idée ou image était accompagnée d'aversion, de haine,

sublime du côté de l'âge d'enfance lors duquel les passions sont les plus brutes, et les moins conditionnées. Le sublime ne constitue dès lors plus un moyen de s'élever, mais bien de renouer avec les forces profondes et intérieures de chaque être humain : « C'est à son cœur et à sa force qu'il en appelle », ce qui confirme l'idée de Michel Delon selon laquelle « L'énergie, le *je ne sais quoi* et le sublime délimitent un champ qui est à la fois infra-rationnel (la sensibilité, l'imagination) et supra-rationnel (le divin) et mettent en relation ce qui doit être, pour les adversaires du sublime, radicalement séparé »[931]. Ici, la conception du sublime en revient à ce qu'il y a « d'infra-rationnel » chez l'homme. Il étudie l'effet sublime barbare du philosophe par rapport aux passions des barbares, c'est-à-dire dans l'état le plus naturel qu'elles soient. Leur « férocité naturelle » lui offre un point d'appui pour penser une éloquence sublime, véhémente et virulente, qui témoigne de l'expression des passions de l'orateur, et qu'il va nécessairement devoir employer dans ses dernières années dans le cadre réel, là où le spectacle des *gestes sublimes* de la *Lettre sur les sourds et muets*, expression des passions tragiques, était étudié dans le cadre restreint du théâtre et de la fiction. Malgré son caractère *barbare*, « fougueux et incorrect », l'effet sublime du philosophe doit s'avérer vertueux, même s'il ne témoigne d'aucune convenance avec les « grandes choses », les idées sublimes, pourtant véhiculées par un discours qui se déploie sous sa plume. Si dans une première et deuxième partie de son œuvre, l'étude des passions n'étaient pas ancrée dans une réflexion sur les âges humains, ici Diderot souligne que les passions de l'âge d'enfance, comme condition d'une nature première, sont le miroir de ce qu'il y a de plus naturel et de plus spontané chez les hommes. Jean Starobinski dans son article « La chaire, la tribune, le barreau » parle d'une « éloquence « spontanée », que les théoriciens du XVIII$^{e}$ siècle accordaient aux bons esprits de toutes les classes et de tous les peuples de la terre »[932]. De même, le cri participe de cette thèse selon laquelle une expression si spontanée qu'elle ne peut être formulée à travers des mots peut témoigner de l'expression d'une morale naturelle : « il y a entre ces deux sauvages une loi primitive qui caractérise les actions, et dont la loi écrite n'est que l'interprète, l'expression et la sanction. Le sauvage n'a point de mots pour désigner le juste et l'injuste ; il crie mais son cri est-il vide de sens ? n'est-ce que le cri de l'animal ? »[933]. Le sublime barbare permet d'accéder à ce qu'il y a de plus juste

---

de plaisir, de terreur, de désir, d'indignation, de mépris […] à la longue nous en avons usé avec les mots […] Un discours prononcé n'est plus qu'une longue suite de sons et de sensations primitivement excitées. […] Et que fait le philosophe qui pèse, s'arrête, analyse, décompose ? il revient par le soupçon, le doute, à l'état de l'enfance » : Diderot, *Salon de 1767*, *op. cit*., p. 217-218.

[931] Michel Delon, *L'idée d'énergie au tournant des Lumières*, *op. cit*., p. 72.

[932] Jean Starobinski, « La chaire, la tribune, le barreau », dans Pierre Nora (dir.), *Les Lieux de mémoire, II*, Vol. 3, Paris, Gallimard, 1986, p. 428.

[933] Diderot, *Réfutation d'Helvétius*, *op. cit.*, p. 652.

à faire, et se sépare nettement de l'effet sublime des fanatiques religieux tout autant que des déclamateurs, pour Diderot. En dépouillant sa réflexion sur le sublime de tout artifice, Diderot en revient à des considérations sur ce qu'il y a de plus évident, car il n'omet pas de déclarer : « Pourquoi ne réclame-t-on pas avec autant de chaleur contre les entreprises du despotisme, qu'il emploie de violence et d'artifice lui-même, pour s'emparer de toutes les facultés des hommes ? »[934]. L'effet sublime du philosophe dans une dernière partie de son œuvre peut être considéré comme étant féroce, vigoureux, virulent, dans la mesure où, si dans ses premières œuvres il mettait en avant le caractère convenant, mesuré et transparent du sublime du philosophe, désormais il ne peut que mettre en œuvre un sublime barbare, reflet du contexte de l'époque.

Les passions, en ce qu'elles sont mouvement et *énergie*, peuvent tout autant permettre de s'élever au sublime, malgré un retour à l'âge d'enfance. L'un n'exclut pas l'autre, comme en témoigne Michel Delon dans *L'idée d'énergie au tournant des Lumières* :

> Les grandes passions ne sont peut-être pas suffisantes, elles sont en tout cas nécessaires en morale comme en art pour atteindre au sublime. Elles constituent « l'énergie de la nature », c'est-à-dire l'impulsion première de tout ce que l'homme peut faire de grand […] Diderot et Helvétius acceptent l'un et l'autre comme critère de la grande passion son pouvoir de mettre en jeu la vie et la mort […] Le héros antique assure la survie et la liberté de sa cité, le savant et le poète transmettent leur message à la postérité. L'apologie des passions fortes chez les hommes des Lumières ne va pas sans la recherche de leur juste emploi.[935]

En effet, dans les contributions à l'*Histoire des deux Indes*, Diderot soulève l'importance des troubles passionnels tout autant que des troubles extérieurs pour conceptualiser le sublime barbare. Il s'agit d'en revenir à des forces profondes et naturelles pour réfléchir aux conditions de s'élever et d'exercer le jugement critique des hommes. Il s'exprime sur le désordre d'une nature en plein chaos, mais aussi sur les troubles sociaux, politiques et historiques, ainsi que sur les guerres de religion :

> Si l'on me demande ce que deviendront la philosophie, les lettres et les beaux-arts sous le calme et la durée de ces sociétés mercantiles […] je répondrai par une autre question, et je demanderai qu'est-ce qu'il y a dans ces objets qui puisse échauffer les âmes, les élever, y produire l'enthousiasme […] Tarissez la source des périls, et vous tarissez en même temps celle des vertus, des forfaits, des historiens, des orateurs et des poètes. Ce fut au milieu des orages continus de la Grèce que cette contrée se peupla de peintres, de sculpteurs et de poètes. Ce fut dans les temps où cette bête féroce, qu'on appelait le peuple romain, ou se dévorait elle-même ou s'occupait à dévorer les nations, que les historiens écrivirent et que les poètes

[934] Diderot, *Contributions à l'Histoire des deux Indes*, *op. cit.*, p. 674.
[935] Michel Delon, *L'idée d'énergie au tournant des Lumières*, *op. cit*., p. 349-351.

> chantèrent. Ce fut au milieu des troubles civils en Angleterre, en France après les massacres de la Ligue et de la Fronde, que des auteurs immortels parurent.[936]

Même si ces temps sont marqués par des crimes et des violences, les périodes de troubles incitent ceux qui s'illustrent dans les domaines de « la philosophie, [des] lettres et [des] beaux-arts » à atteindre au sublime dans leurs œuvres. Grâce au verbe *élever*, Diderot témoigne du phénomène de l'enthousiasme, qui se trouve une fois encore au centre de sa conception du sublime. Il reprend, comme dans sa critique d'art, le *topos* des orages pour y associer de manière sous-jacente les conceptions burkiennes et lucrétiennes du sublime. Le substantif *orage* suggère une nature en plein chaos tout autant qu'il vient métaphoriser les troubles de certaines périodes historiques et politiques, les désordres sociaux, les « périls », et plus particulièrement les guerres de religion. Du désordre de la nature aux troubles de certaines époques, Diderot les associe aux violences que les Romains ont l'habitude de commettre et les consacre ici en « bête[s] féroce[s] […] [qui] dévor[ent] ». Il s'appuie sur les guerres antiques pour penser les temps qui ont secoué l'âge classique et celui de la Renaissance, en « Angleterre, en France » : « après les massacres de la Ligue et de la Fronde ». Le sublime barbare est synonyme de désordre et de trouble, tant dans le contexte politique que dans le domaine artistique. Diderot reconnaît pourtant sa nécessité pour parvenir à la création dans les arts, et pour que les œuvres puissent procurer un effet des plus puissants. En ces années 1770, il s'appuie sur les mythes, mais aussi sur l'Antiquité pour insister sur l'idée selon laquelle le désordre et la barbarie peuvent être fertiles. Il pense l'amoralité des passions et du sublime barbare en s'appuyant sur le fait que, comme tout grand processus, ils sont dotés d'une énergie, d'un dynamisme, d'une force naturelle qui peuvent tout autant être morales, qu'immorales. Si la violence des orages est amorale car elle correspond au désordre de la nature, elle peut aussi mener à la destruction. De même, comme tout « grand phénomène physique », le sublime barbare pensé sur le modèle de l'énergie des passions peut détruire, tout autant que créer. De l'observation des hommes sauvages aux observations qui sont d'ordre macrocosmique sur la puissance des « grand[s] phénomènes[s] physique[s] », Diderot peut penser les passions des barbares dans ses contributions à l'*Histoire des deux Indes*, de la même manière que l'énergie inhérente à tout grand processus :

[936] Diderot, *Contributions à l'Histoire des deux Indes*, *op. cit*., p. 594-595.

> Il faudrait que quelque grand phénomène physique bouleversât l'Europe, détruisît les arts, dispersât les empires, réduisît les nations à quelques familles isolées, pour que l'on vît renaître dans l'avenir des événements et une histoire comparable à l'histoire ancienne.[937]

Dans cet extrait paru en 1772, la démultiplication des verbes *bouleverser*, *détruire*, *disperser* et *réduire*, symbolise un éclatement et un désordre, et précède l'émergence d'une nouvelle unité que convoque l'emploi du verbe *renaître*. Diderot remarque que la majorité des grandes périodes historiques ont émergé à partir d'un point d'origine qui engendre la ruine des temps passés. C'est le plus souvent à la suite des temps de troubles qu'émergent de nouvelles ères et une *renaissance*. À l'instar du *big bang*, la violence et les troubles premiers libèrent l'énergie pour que puisse advenir un nouveau temps, une nouvelle période. Le désordre peut détruire, mais il semble inévitable pour pouvoir créer. C'est parce que ces bouleversements sont vecteurs d'une énergie et d'une force naturelle, qu'ils sont amoraux. Dans cette troisième partie de ses œuvres, il admet toujours cette idée selon laquelle du chaos, peut naître une harmonie comme il en témoigne déjà dans ses œuvres de deuxième période. À l'instar du « chaos de molécules » du *Salon de 1767*[938], il considère que le désordre préexistant aux éléments peut occulter une consonance. Si c'est dans la nature même des « grand[s] phénomène[s] » que l'harmonie peut apparaître à la suite du désordre, c'est de ce désordre lui-même que se déploie le processus de création. La destruction peut être un prélude à la création, sinon une condition *sine qua non*.

### 1.2. – SUBLIME BARBARE ET DYNAMIQUE REVOLUTIONNAIRE

« Bâtir est beau, mais détruire est sublime » : Lorsque Baldine Saint-Girons, dans *Fiat lux : une philosophie du sublime*, cite cette phrase de Camille Desmoulins qui a cru l' « entendre […] dans Voltaire »[939], c'est pour soutenir l'idée selon laquelle le crime originel est un prélude à toute création :

[937] Diderot, *Contributions à l'Histoire des deux Indes*, *op. cit*., p. 593.
[938] Diderot, *Salon de 1767*, *op. cit*., p. 180-181.
[939] Camille Desmoulins, *Œuvres de Camille Desmoulins, député à la Convention Nationale et doyen des jacobins*, Paris, Ebrard, 1836, p. 172.

> Toute fondation n'est-elle pas d'abord destruction ? Caïn, « le premier fondateur de la cité terrestre, fut un fratricide », comme le rappelle Augustin […] Rémus suscita la colère de son frère ; et le sang du fratricide arrosa l'enceinte de Rome.[940]

Les exemples historiques qui illustrent ce phénomène sont les révolutions. Diderot s'appuie sur l'exemple de la guerre d'Indépendance américaine. Il rattache ses considérations sur le sublime barbare aux troubles révolutionnaires que connaissent les autres pays, mais aussi et surtout, aux révolutions antiques, comme la plupart des hommes de son temps, comme l'indique Claude Mossé :

> On retrouve chez […] les [orateurs de la période révolutionnaire] la référence aux grands hommes de l'Antiquité et cette identification de soi-même ou des adversaires à tel ou tel d'entre eux. Louis XVI est à la fois Tarquin, Catilina et César, et tout citoyen a sur lui le droit d'agir comme l'un ou l'autre des Brutus de la tradition.[941]

En effet, dans les contributions à l'*Histoire des deux Indes,* il note bien l'importance des troubles qui permettent de créer, qu'il rapproche des révolutions qui se sont déroulées dans l'Antiquité :

> L'histoire ancienne offre un magnifique spectacle. Ce tableau continu de grandes révolutions, de mœurs héroïques et d'événements extraordinaires deviendra de plus en plus intéressant, à mesure qu'il sera plus rare de trouver quelque chose qui lui ressemble. Il est passé, le temps de la fondation et du renversement des empires ! […] On combat aujourd'hui avec la foudre, pour la prise de quelques villes, et pour le caprice de quelques hommes puissants : on combattait autrefois avec l'épée, pour détruire et fonder des royaumes, ou pour venger les droits naturels de l'homme.[942]

Les révolutions sont responsables de nombreux troubles, désordres, crimes tout autant que de l'émergence et de la naissance de nouvelles ères. Pour Diderot, ces troubles et ces révolutions ont conduit au « temps de la fondation et du renversement des empires », à « détruire et fonder des royaumes ». Du désordre renaît l'unité, et le retour aux temps antiques devient un idéal, un mythe. Pour autant, il va admettre cette virulence, cette énergie, puisqu'il estime que les révolutions sont parfois nécessaires pour « venger les droits naturels des hommes ». Ainsi, tout comme le sublime barbare, le trouble est parfois nécessaire pour aboutir à un nouvel effet sublime, moral. Étudier le sublime barbare dans les contributions à l'*Histoire des deux Indes* de l'abbé Raynal, lui permet de s'interroger sur la légitimité d'employer la force et l'énergie

[940] Baldine Saint-Girons, *Fiat lux : une philosophie du sublime*, *op. cit*., p. 367.
[941] Claude Mossé, *L'Antiquité dans la Révolution française*, Paris, Albin Michel, 1989, p. 126.
[942] Diderot, *Contributions à l'Histoire des deux Indes*, *op. cit*., p. 688-689.

inhérente à tout désordre pour pouvoir créer. Il existe donc une forme de glissement entre une pensée politique qui légitime le désir de liberté, et la poétisation de cette pensée.

Déjà, en 1758, dans *De la poésie dramatique*, Diderot déclarait que « La poésie veut quelque chose d'énorme, de barbare et de sauvage »[943], – phrase qui résonne d'échos au sublime burkien pour Jacques Chouillet : « Tout le système d'antithèses qui précède et la formule de résolution qui clôt ce mouvement lyrique offrent d'évidentes ressemblances avec l'ouvrage de Burke »[944] –, pour pouvoir s'exprimer ainsi :

> C'est lorsque la fureur de la guerre civile ou du fanatisme arme les hommes de poignards, et que le sang coule à grands flots sur la terre que le laurier d'Apollon s'agite et verdit. Il en veut être arrosé. Il se flétrit dans les temps de la paix et du loisir.[945]

Il existe un lien de causalité entre un contexte politique extrême et la création poétique. La destruction et la violence engendrent la création dans les arts et la poésie grâce à la référence au « laurier d'Apollon ». Les images sanglantes qu'il convoque dans l'exemple ci-dessus sont une référence au mythe de Hyacinthe, tué par Zéphyr pour avoir séduit le dieu Apollon qui en est tombé amoureux. C'est un mythe de métamorphose. Le sang de Hyacinthe coulant sur l'herbe va faire naître une fleur, à l'instar des « grands flots » d'eau fertile grâce auxquels on « arrose » les fleurs, et Apollon y inscrira « Ai Ai », expression de son désespoir[946]. C'est dans la mort, le trouble et la destruction qu'il peut y avoir renaissance. C'est parce qu'il est mû par ses passions tragiques qu'Apollon peut engendrer ses vers les plus beaux. Ici, Diderot associe explicitement cette référence aux temps de troubles historiques et des guerres de religion, il étudie la nécessaire destruction comme prélude à la création. Il établit un parallèle avec la fureur des fanatiques, qu'il s'agit, pour lui, tout au long de son œuvre, de combattre.

Dans une troisième partie de son œuvre, ses exemples deviennent moins lyriques et beaucoup plus ambigüs. Il développe des phrases pour le moins problématiques lorsqu'il s'appuie sur les références au mythe de Médée et au tyrannicide de Brutus puisqu'elles sont provocantes. Le crime originel, le crime de Brutus constitue un *topos* central dans le passage « Aux insurgents d'Amérique », comme dans la *Réfutation d'Helvétius* où Diderot commente

[943] Diderot, *De la poésie dramatique*, *op. cit*., p. 402.
[944] *ibid*., p. 402n.
[945] *ibid*., p. 402.
[946] « la fleur porte l'inscription AI AI, lettres funèbres tracées par le dieu » : Ovide, *Les Métamorphoses*, [*Metamorphoseon*], trad. Georges Lafaye, t. II, Paris, Les Belles Lettres, [1928] 2002, p. 129.

l'expression d'Helvétius « le vertueux Brutus naî[t] et s'arm[e] »[947], ainsi que dans la *Lettre apologétique de l'abbé Raynal à Monsieur Grimm* : « Le livre que j'aime et que les rois et leurs courtisans détestent, c'est le livre qui fait naître des Brutus. Qu'on lui donne le nom qu'on voudra »[948]. La figure de Brutus est souvent convoquée par les révolutionnaires d'après la lecture qu'ils font des *Vies* de Plutarque. Par le biais de la référence à Brutus, il poursuit ses réflexions sur les conditions d'une révolution. Le crime de Brutus symbolise le péché originel, qui a pourtant été le point d'origine d'une nouvelle période. Au XVIII[e] siècle, c'est l'ensemble des auteurs et orateurs révolutionnaires qui s'appuient sur la référence à Brutus pour penser la révolution. Diderot légitime le crime de Brutus et note également la référence à Médée, dans les contributions à l'*Histoire des deux Indes* :

> Une nation ne se régénère que dans un bain de sang. C'est l'image du vieil Eson, à qui Médée ne rendit la jeunesse qu'en le dépecant et en le faisant bouillir. Quand elle est déchue, il n'appartient pas à un homme de la relever. Il semble que ce soit l'ouvrage d'une longue suite de révolutions.[949]

La référence à Médée revient dans la *Réfutation d'Helvétius*, et, comme le souligne Jean Ehrard, elle revient dans la lettre de Diderot à John Wilkes[950] : « La première mention de l'opération de Médée – revue donc par Diderot – apparaît littéralement dans les mêmes termes, dans la lettre à John Wilkes du 14 novembre 1771 […] Diderot commente ici la situation créée en France par le coup d'état de Maupeou »[951]. Le péché originel et le crime de Brutus, ainsi que le mythe réinterprété de Médée, permettent à Diderot de nourrir l'idée du crime sublime tout autant que de mettre en lumière les ambiguïtés de la nécessité d'avoir parfois recours au crime et à la violence pour retrouver la liberté, poser les principes d'une nouvelle période. Il examine la nécessité du *sublime du mal* et d'un acte violent pour re-créer, ce qui conduit à l'idée d'une révolution :

> Ces causes séparées ou réunies ne suffisent-elles pas à expliquer les fureurs des Espagnols dans le Nouveau Monde ? Nous sommes bien éloignés du dessein de les excuser ; mais n'ont-elles pas toutes été entraînées peut-être par la fatalité d'un premier moment ? La première goutte de sang versée, la sécurité n'exigera-t-elle pas qu'on le répandît à flots ?[952]

[947] Diderot, *Réfutation d'Helvétius*, *op. cit.*, p. 657.
[948] Diderot, *Lettre apologétique de l'abbé Raynal à Monsieur Grimm*, *op. cit*., p. 772.
[949] Diderot, *Contributions à l'Histoire des deux Indes*, *op. cit.,* p. 572.
[950] Diderot, *Correspondance*, [lettre à John Wilkes du 19 octobre 1771], *op. cit*., p. 1089-1090.
[951] Diderot, *Réfutation d'Helvétius*, *op. cit.*, p. 762n.
[952] Diderot, *Contributions à l'Histoire des deux Indes*, *op. cit*., p. 597.

Ainsi, Carine Lounissi, dans l'article « Penser la Révolution américaine en France », souligne toutes les difficultés auxquelles sont confrontés les philosophes du XVIII^e^ siècle pour penser les thèmes de crime et de régicide :

> Comme l'illustre la remarque de Raynal, la Révolution américaine représente un sujet quelque peu sulfureux pour les écrivains de la France de l'Ancien Régime […] Les régicides symboliques que constituent la destruction de la statue de Georges III à New York en 1776 par des émeutiers ainsi que celle d'une couronne à l'ouverture de la session de septembre 1774 du Congrès ont de quoi mettre mal à l'aise des auteurs vivant sous une monarchie. La Révolution américaine est un objet de réflexion d'autant plus potentiellement suggestif qu'il se présente à l'esprit des penseurs français dans une période où ils assistent aux tentatives de réformes menées successivement par Turgot, Necker et Calonne.[953]

Tout comme la colère, l'indignation et la révolte, la violence même, symbolique ou réelle, et l'effet sublime du philosophe comme expression de la « fureur de parler » deviennent virulents, énergiques, destructeurs et parfois immoraux. Lorsque Diderot légitime certains crimes, qui permettent de « venger les droits naturels des hommes », les définissant comme des actes spontanés et impulsifs, miroirs de l'âge d'enfance. Ainsi, puisque Charles Vincent rappelle que Diderot admet l'idée hobbesienne selon laquelle le méchant est un *puer robustus*, un *enfant vigoureux*, et que « cette définition du méchant lui semble « sublime » »[954], et si la « férocité naturelle » de l'homme et son indignation sont importantes puisqu'elles peuvent être nécessaires pour conquérir la liberté, elles peuvent également mener au crime, et dans ce cas, devenir immorales. Le crime, n'est-il pas nécessaire pour pouvoir *régénérer* ? Comme les passions de l'homme sauvage, il peut provenir d'une « férocité naturelle » qui doit être pensée en relation avec l'énergie amorale. Cette férocité naturelle, si elle n'est pas forcément vertueuse pour Diderot car elle peut mener au crime, est pourtant une condition indispensable pour créer et pour faire renaître. Cela lui permet d'interroger la valeur morale du sublime. Doit-il nécessairement en passer par l'immoralité, la destruction, pour redéfinir un effet sublime moral ? Il s'interroge sur les conditions d'utilisation de l'effet sublime qui soit *nerveux* car il peut parfois être virulent et immoral. L'effet sublime du philosophe va nécessairement devoir véhiculer une certaine virulence. De la violence des orages ou de l'énergie d'une nature en plein chaos, à l'« enthousiasme du crime »[955] pensé d'après la phrase de Robert-François Damiens dans la *Correspondance* ou au *sublime du mal*[956] du *Neveu de Rameau*, le pas est vite franchi.

---

[953] Carine Lounissi, « Penser la Révolution américaine en France (1778-1788) Enjeux philosophiques et historiographiques », *Cercles*, 16.2, 2006, p. 101.
[954] « Diderot apprécie tout particulièrement une formule concise et imagée du *De Cive* de Hobbes, *malus est puer robustus* […] Dans l'article « Hobbisme » tout d'abord, cette définition du méchant lui semble « sublime » » : Charles Vincent, *Diderot en quête d'éthique*, *op. cit*., p. 181.
[955] Diderot, *Correspondance*, [lettre à Sophie Volland du 14-15 octobre 1760], *op. cit*., p. 255.
[956] Diderot, *Le Neveu de Rameau*, *op. cit.*, p. 151.

Si les passions du sauvage et le sublime barbare sont amoraux parce que naturels, il convient de se demander : jusqu'à quel point ? Quel critère distinctif établir entre les passions criminelles des fanatiques religieux et le tyrannicide de Brutus ? Tout au long de la troisième partie de son œuvre, Diderot est hanté par ces questions. Dans ses contributions à l'*Histoire des deux Indes*, il déclare : « L'histoire de toutes les sociétés ne nous prouve-t-elle pas que l'homme à qui la nature a accordé une grande énergie, est communément un scélérat ? »[957]. De même, selon Laurent Versini, il reprend la pensée de Hobbes : « Diderot […] note comme Hobbes que les premiers fondateurs de cités furent des méchants »[958]. La « férocité naturelle » du barbare peut pousser au crime et provoquer l'immoralité. Cette férocité n'est pas tant exempte d'immoralité qu'elle devient le moyen ambigu pour revendiquer ce qu'il y a de nécessaire à faire pour pouvoir créer, cristallisant le mythe du « Barbare régénérateur »[959] selon l'expression de Marc Fumaroli. Transposée sur le plan humain, la force des passions et du sublime barbare provoquant la destruction est parfois immorale lorsqu'elle véhicule l'idée d'un crime. Le sublime barbare du philosophe est toujours plus moral que celui des fanatiques religieux car les fanatiques religieux se servent de la persuasion par le biais d'un rythme ou d'images dans le discours, pour aliéner. C'est ainsi que, pour Kyosuke Tahara, « la réflexion de Diderot sur la révolution a pour enjeu à la fois de renverser axiologiquement l'indissolubilité du pouvoir étatique, et d'inventer un nouveau dispositif de justification théorique sous la forme de la temporalité de la civilisation »[960]. Le sublime propre au philosophe, sur le modèle de l'expression des passions amorales des barbares et des grands troubles physiques, dont le principal modèle est le phénomène révolutionnaire, permet de penser les conditions d'une re-création. Il s'agit de détruire pour créer et reconstruire, que ce soit dans l'histoire, en politique, mais aussi en littérature comme en témoigne Claude Mossé :

> Si l'enseignement préparait ainsi les esprits à ce culte de l'Antiquité qu'allait développer l'époque révolutionnaire, il importe cependant de ne pas oublier que l'Antiquité était aussi présente dans les Lettres et dans les Arts.[961]

Ces ambiguïtés lui offrent un modèle pour penser l'effet sublime dans l'écriture et en littérature. Faut-il en conclure que, dans la dernière partie de ses œuvres, il doit se résoudre à une révolution dans ses principes pour concevoir un nouveau sublime ? Doit-il en passer par un processus

[957] Diderot, *Contributions à l'Histoire des deux Indes*, *op. cit*., p. 694.
[958] Laurent Versini, « Introduction » dans Diderot, *Contributions à l'Histoire des deux Indes*, *op. cit*., p. 15.
[959] Marc Fumaroli, *L'âge de l'éloquence*, *op. cit*., p. 67.
[960] Kyosuke Tahara, « Diderot et la légitimation philosophique de la révolution », *Philonsorbonne*, n°11, 2017, p. 56. URL : https://journals.openedition.org/philonsorbonne/867
[961] Claude Mossé, *L'Antiquité dans la Révolution française*, *op. cit*., p. 63.

révolutionnaire, se résigner à exécuter ce qu'il juge être un *crime originel* de la part d'un philosophe pour théoriser un nouvel effet sublime du philosophe ?

### 1.3. – DE LA FATALITE DU CRIME ORIGINEL : DIDEROT *REGENERE* SA CONCEPTION DE L'EFFET SUBLIME

Diderot se résout à commettre une forme de crime originel en recourant, dans son écriture, au sublime barbare. Cette nouvelle conception entraîne un dépassement, voire un renversement, des principes qu'il a théorisés jusqu'alors.

Tandis que dans le *Salon de 1767*, on s'en souvient, il opposait la précision de l'*esprit philosophique* à l'impétuosité de l'esprit enthousiaste, dans la dernière partie de ses œuvres, penser l'appréciation philosophique, à la fois politique et esthétique de la violence, c'est devoir accepter qu'il faille bien en passer par la *régénération* de ses propres principes. Comme en témoignent une fois encore ces quelques lignes de l'*Essai sur les règnes de Claude et de Néron* qui occupent une place centrale de cette troisième partie :

> quel est l'homme d'un peu de génie qui ne préfère le penseur profond à l'écrivain élégant, le nerf de l'un à l'harmonie de l'autre ? On est souvent pur et plat, sublime et barbare : on met souvent le plus grand choix des mots à dire des riens, et l'on dit de grandes choses d'un style très négligé.[962]

L'effet sublime du philosophe ne se voit dès lors plus associé ni à la convenance, ni à la transparence entre *les mots et les choses* pour reprendre le titre de l'œuvre de Foucault[963], ni même à la consonance derrière la dissonance, mais bien à l'*incorrection*. Le sublime du philosophe ne peut plus témoigner de l'exactitude de l'entreprise de traduction comme en 1751 dans la *Lettre sur les sourds et muets*. Dans cette dernière partie, il ne peut plus penser l'effet sublime du philosophe autrement que sur le modèle du *barbare.* Dans l'extrait ci-dessus, il s'appuie sur le domaine de l'art oratoire pour penser l'effet sublime. « l'on dit de grandes choses d'un style très négligé » : cette phrase illustre le fait qu'il admet toujours le dépassement de la notion de convenance entre le style et l'idée. Il recourt aux cinq étapes rhétoriques de la création

[962] Diderot, *Essai sur les règnes de Claude et de Néron*, *op. cit*., p. 301.
[963] Michel Foucault, *Les mots et les choses*, *op. cit.*

d'un discours oratoire puisqu'il estime que le sublime barbare du philosophe s'illustre dans la première étape, à savoir l'*inventio*, celle qui consiste au jaillissement d'idées. C'est le fondement de tout discours. La production d'idées est le principe même de tout *esprit philosophique*. Dans le *Salon de 1767*, Diderot témoigne de la rigueur de l'*esprit philosophique*, le philosophe est avant tout celui qui conçoit des idées fortes, *sublimes*. Or, dans la mesure où il conçoit de grandes idées, il peut se trouver entraîné par une énergie importante et des passions véhémentes, et ainsi mettre en œuvre un « style très négligé », ce qui fait une nouvelle fois écho à l'autonomie entre le fond et la forme, la part formelle du discours et les idées. Il lui est parfois impossible de s'en tenir à l'idée d'une certaine convenance car il estime que le sublime barbare s'illustre uniquement dans cette première étape d'*invention*, et qu'il ne peut s'élever aux deuxième et troisième étapes : la *dispositio* et l'*elocutio*. En effet, « fougueux » caractérise un certain désordre dans l'agencement des idées, et « incorrect » caractérise le style. De même qu'il s'agit de le penser par rapport à une évolution, à une croissance, l'effet sublime barbare du philosophe entraîne nécessairement une confusion dans l'écriture, et renoue avec l'expression des passions barbares. Il peut, pour autant, receler une importante profusion d'idées sublimes, ce qui ne sera pas le cas de l'effet sublime des fanatiques religieux qui ne cultivent que la part formelle du discours, pour séduire le public. L'effet sublime barbare permet donc au philosophe de développer des idées brillantes mais ne lui permet pas d'accéder aux étapes supérieures, comme si ces idées étaient brutes et n'arrivaient pas à se développer pour prendre une forme sublime. Diderot estime que l'incorrection engendrée par le sublime barbare participe du fait que le philosophe n'a pas eu suffisamment de temps pour élaborer ses propos, ils sont bruts. Il ne s'est arrêté qu'au stade de l'*inventio*, c'est-à-dire à la toute première étape de toute préparation d'un discours oratoire. C'est dans cette perspective qu'il estime que le sublime puisse être *barbare*, à l'instar de l'âge d'enfance. C'est un discours figé aux premiers stades, qui n'a pas eu suffisamment le temps de se développer, de croître, de se travailler puisqu'il n'a pas pu atteindre l'étape de la *dispositio*, ni de l'*elocutio*. Le style n'est pas mimétique de l'idée, il est « nerveux », ce qui ne peut rendre toute la richesse des idées proposées, mais qui se trouve tout aussi créateur d'un effet sublime sur le public. L'incorrection figure un des premiers renversements dans la conception de l'effet sublime du philosophe de Diderot.

Pour penser l'opposition entre la conception d'un sublime harmonieux, *délicat* et clair, témoignant d'une certaine convenance et celle d'un sublime *barbare*, « fougueux et incorrect », Diderot va également en chercher les principes dans les textes des Anciens en soulevant l'opposition entre les caractéristiques des arts et de l'éloquence des Grecs et celles des Romains.

Cela participe toujours du contexte politique puisque Carine Loussini insiste sur le fait que, durant la guerre d'Indépendance américaine, « À la Rome anglaise, on oppose la nouvelle Grèce américaine dans laquelle on croit voir une autre amphictyonie »[964]. Diderot cristallise les oppositions qui s'établissent entre les conceptions de l'art grec d'un côté et celles de l'art romain, de l'autre. Il les distingue, et cela lui permet de mettre en perspective ses deux conceptions du sublime. D'un côté, les Grecs sont caractérisés par l'harmonie, de l'autre, les Romains sont caractérisés par un certain désordre. Ces premières oppositions viennent soutenir les principaux enjeux des querelles stylistiques et rhétoriques, notamment celles qui divisent les rhéteurs en deux catégories : les atticistes et les asianistes. Dans ses contributions à l'*Histoire des deux Indes*, il s'appuie sur les théories des Anciens pour théoriser sa conception du sublime barbare en opposant l'harmonie des Grecs au désordre des Romains :

> Le Grec favorisé du plus heureux climat, avait sans cesse sous les yeux le spectacle d'une nature merveilleuse, soit par ses charmes, soit par son horreur ; des fleuves rapides ; des montagnes escarpées ; d'antiques forêts : des plaines fertiles ; de riantes vallées ; des coteaux délicieux ; la mer tantôt calme, tantôt agitée : tout ce qui échauffe l'âme et agrandit l'imagination […] Ce fut par cette voie lente et pénible que la peinture et la sculpture arrivèrent à ce degré qui nous étonne dans le Gladiateur, dans l'Antinoüs, dans la Vénus de Médicis. Ajoutez à ces causes heureuses une langue harmonieuse dès son origine ; avant la naissance des arts, un poète sublime, un poète rempli d'images riantes et terribles ; l'esprit de la liberté ; l'exercice des beaux-arts interdit à l'esclave ; le commerce des artistes avec les philosophes.[965]

Dans ces quelques lignes, le sublime des Grecs reflète une convenance entre les hommes et la nature, entre le microcosme et le macrocosme, mais aussi une transparence entre le style et les idées, les passions et les gestes. Diderot poursuit sa conception du sublime telle qu'il l'a définie dans sa critique d'art puisque, s'il témoigne du sublime *obscur* : « le spectacle d'une nature merveilleuse […] par son horreur », il témoigne aussi d'un sublime *lumineux* : « le spectacle d'une nature merveilleuse […] par ses charmes ». Il convoque le verbe *étonner* pour souligner tout l'effet des œuvres d'art grecques sur le public. Il reprend le *topos* des naufrages : « la mer tantôt calme, tantôt agitée ». Au-delà de la description de la nature, il illustre la convenance entre les Grecs et les paysages qui les entourent[966], puisqu'il déclare que c'est grâce à cette proximité qu'ils entretiennent avec la nature, qu'ils peuvent produire des œuvres aussi parfaites. C'est ainsi qu'il explique comment les Grecs sont parvenus à un idéal dans la production de leurs œuvres d'art, fortifiées par un travail rigoureux et précis : « la peinture et la sculpture

[964] Carine Lounissi, « Penser la Révolution américaine en France (1778-1788) », *art. cit*., p. 99.
[965] Diderot, *Contributions à l'Histoire des deux Indes*, *op. cit*., p. 756-757.
[966] On se souvient de l'homologie créée entre la nature et le personnage de Dorval au début du second entretien des *Entretiens sur Le Fils naturel.*

arrivèrent à ce degré qui nous étonne dans le Gladiateur, dans l'Antinoüs, dans la Vénus de Médicis ». À la nature obscure ou lumineuse, répond donc le « poète sublime […] rempli d'images riantes et terribles ». L'harmonie grecque vient témoigner d'un premier sublime, harmonieux et convenant.

Lorsqu'il évoque la « langue harmonieuse dès son origine » comme étant une des principales caractéristiques de l'éloquence grecque, il fait référence à l'atticisme. Bien que Cicéron soit un orateur latin, la conception du sublime des Grecs telle que la définit Diderot reflète ici la notion de convenance cicéronienne, qui était admise dans la première partie de ses œuvres. C'est que Cicéron admire et se réclame du style attique, et plus particulièrement de Démosthène :

> C'est une expérience de toutes les nations et de tous les âges, que ce qui est arrivé à sa perfection ne tarde pas à dégénérer. […] Chez les Romains, elle fut l'ouvrage de quelques écrivains ambitieux qui, ne voyant point de jour à surpasser ou même à égaler leurs prédécesseurs, imaginèrent de s'ouvrir une nouvelle carrière. À des plans fortement conçus, à des idées lumineuses et profondes, à des images pleines de noblesse, à des tours d'une grande énergie, à des expressions assorties à tous les sujets, on substitua l'esprit de saillie, des rapports plus singuliers que vrais, un contraste continuel de mots ou de pensées, un style rompu, décousu, plus piquant que naturel, les défauts que produit le désir habituel de briller et de plaire. Les arts furent entraînés dans le même tourbillon ; ils furent outrés, maniérés, affectés comme l'éloquence et la poésie.
>
> […] C'est bien assez qu'un écrivain brave le ressentiment du magistrat intolérant, du prêtre fanatique, du grand seigneur ombrageux, de toutes les conditions entêtées de leurs prérogatives, sans être encore exposé aux sévérités du gouvernement. Infliger au philosophe une peine infamante et capitale, c'est le condamner à la pusillanimité ou au silence ; c'est étouffer le génie ou le bannir ; c'est arrêter l'instruction nationale et le progrès des lumières.[967]

« le style rompu » ici fait écho aux asianistes, et non au style coupé de Sénèque puisque Diderot ne dirait pas de Sénèque qu'il élabore des « rapports plus singuliers que vrais », par exemple, ni même qu'il possède le défaut de « briller et de plaire ». La *correction* ou l'*incorrection* dans les arts et dans l'écriture sont un des enjeux majeurs des querelles entre Grecs et Romains, et des querelles stylistiques entre les asianistes et les atticistes. Diderot s'appuie sur ces querelles littéraires car le premier extrait cité ci-dessus se trouve présent dans les passages regroupés dans le chapitre « Sur les beaux-arts et belles-lettres »[968], passages dans lesquels Diderot parle du sublime d'après les Anciens, passages qui préfigurent les chapitres du *Plan d'une université* sur l'enseignement des arts et de la littérature. Au-delà de la convenance et du désordre, il cristallise les termes de la querelle stylistique, entre les asianistes et les atticistes puisque les atticistes étaient partisans d'un style pur, clair et convenant, et les asianistes étaient partisans d'un style beaucoup plus orné, métaphorique et parfois désordonné. Dans l'Antiquité, la querelle entre les

[967] Diderot, *Contributions à l'Histoire des deux Indes*, *op. cit*., p. 758-759.
[968] *ibid*., p. 750-759.

asianistes et les atticistes oppose le style épuré de Cicéron latin, fait d'images explicites, à un style plus pompeux, qui véhiculent de multiples images. Le style attique est pur, clair et délicat, tandis que le style asianiste est *incorrect*, mais il recèle aussi de nombreuses images et métaphores. Si d'un côté, les atticistes revendiquent l'utilisation d'un style pur, épuré, correct et transparent, et de l'autre, les asianistes revendiquent une fougue et un désordre, il s'avère que la dichotomie est plus compliquée puisqu'il existe de nombreuses querelles au sein même de chaque camp[969]. Par exemple, Cicéron se revendique de l'atticisme grec mais, comme l'explique Marc Fumaroli, Cicéron s'est vu lui-même considéré comme un asianiste dans la mesure où il convoque l'importance de l'*ornatus* dans ses *genera dicendi*, qui proviennent de l'orateur grec Démosthène :

> dans le camp même de Cicéron une fronde « atticiste », opposée à la doctrine cicéronienne de l'*ornatus*, célébrait, en contraste du style orné d'Isocrate, le style pur et net de Lysias, voire de Xénophon et de Thucydide […] Le maître-mot de [l'esthétique de Cicéron] est *varietas* et Cicéron se réclame de Démosthène, attique lui aussi, pour lui donner autorité contre les tenants de Lysias. Cette variété est à la fois fécondité inventive et capacité de changer de registre selon les circonstances, le sujet, le public.[970]

La querelle entre les asianistes et les atticistes est remobilisée de manière sous-jacente pour penser la distinction entre l'harmonie grecque et le désordre romain. Diderot pense-t-il le sublime barbare sur le modèle de l'asianisme ? Pour lui, le sublime des Romains va « dégénérer » par rapport au sublime des Grecs, harmonieux, parfait, convenant, à l'image de l'Antinoüs dont il était aussi question dans sa critique d'art. Le sublime des Grecs est comme un paradis perdu, un âge d'or, comme l'est sa propre conception de l'effet sublime de la première partie de ses œuvres. Il estime que les Romains sont des « copiste[s] habile[s] » des Grecs et ne mettent pas en œuvre un sublime qui leur soit propre, comme le sera le « sublime d'un tel »[971] dans la *Réfutation d'Helvétius*. Il semble que Diderot pense désormais l'effet sublime barbare du philosophe sur le modèle du désordre romain, et d'un retour à l'âge d'enfance. Les Romains se voient caractérisés ici par le désordre, mais aussi par la révolution, ce qui lui offre un exemple et un modèle pour penser le sublime barbare.

[969] Pour Sophie Hache, « Le style attique et le style asiatique peuvent être tous deux dignes de l'excellence du discours. L'un est alors représenté par Démosthène et l'autre par Cicéron ; comme chez Longin, le premier est associé à l'image d'un fleuve coulant avec abondance, le second avec le feu de la foudre, et les deux écrivains incarnent chacun à leur manière la perfection de l'éloquence » : Sophie Hache, *La Langue du ciel*, *op. cit*., p. 76.
[970] Marc Fumaroli, *L'âge de l'éloquence*, *op. cit*., p. 52-53.
[971] Diderot, *Réfutation d'Helvétius*, *op. cit.*, p. 570.

Dans l'extrait des contributions à l'*Histoire des deux Indes*, il se sert de la distinction entre la part formelle du discours, le style, et les idées, selon le même mouvement qu'il a commencé à tracer dans la deuxième partie de ses œuvres pour témoigner de l'autonomie entre le fond et la forme. Il illustre ainsi l'évolution de sa conception du sublime cicéronien à sa conception d'un sublime plus ambigu qui figurait le passage entre la première et la deuxième partie de ses œuvres car si au début de son œuvre, il proposait une nécessaire convenance entre le style et l'idée, les passions et les gestes selon le modèle cicéronien comme condition morale de l'effet sublime, dans la deuxième partie, il admettait la distinction entre le style et l'idée. Il estimait que la dissonance entre les mots et les choses pouvait créer des effets sublimes consonants, notamment sur une scène de théâtre ou sur une peinture. Dans cette troisième partie de ses œuvres, cela lui permet tout d'abord d'examiner les moyens qu'il a à sa disposition pour légitimer le recours au sublime barbare qui puisse être moral dans le cadre des troubles, bouleversements et révolutions de son époque, et de s'appuyer sur les Anciens pour penser cette conceptualisation. Sur le modèle des révolutions antiques, le sublime barbare permet d'engendrer une révolution dans l'écriture puisque l'énergie permet de créer, d'impulser une nouvelle période, que cette période soit historique, ou stylistique. Au-delà de la convenance et du désordre, en cristallisant les termes de la querelle entre les asianistes et les atticistes, il fait écho aux querelles stylistiques qu'il développera dans le deuxième tome de l'*Essai sur les règnes de Claude et de Néron*, où il s'agira de comprendre comment il associe le sublime barbare dans une troisième partie de ses œuvres à l'asianisme et combien cela lui permet d'ancrer à nouveau ses considérations dans le cadre du contexte de ses dernières années.

Bien qu'il ancre ses réflexions sur le sublime barbare dans le cadre de débats littéraires de l'époque, bien qu'il connaisse parfaitement les tenants et aboutissants de toutes les querelles rhétoriques, de l'Antiquité au XVIII$^{e}$ siècle, Diderot ne souhaite pas tant ici *révolutionner* sa conception du sublime simplement dans le but de s'illustrer dans une nouvelle écriture ou dans le but de verser dans certaines querelles, que dans celui d'agir dans le réel. C'est ce qui lui importe en ces périodes de troubles. Le recours à l'effet sublime devient pour lui un moyen concret d'agir, à l'instar des propos de Starobinski dans l'article « Éloquence et liberté » où il explique que ce qui pousse les philosophes à l'éloquence, ce sont « les conditions de possibilité d'une action par le moyen du langage. Agir […] [permet de] dominer les esprits, susciter les passions, inspirer les décisions »[972]. C'est ainsi qu'il est possible d'affirmer que Diderot en passe par une forme de *péché* originel, puisque, dans ses œuvres précédentes, il ne concevait

[972] Jean Starobinski, « Éloquence et liberté », *art. cit.*, p. 550.

aucunement que le sublime puisse être employé dans un autre cadre que le cadre fictif, afin de ne pas *risquer* de ravir l'âme du public. Son *crime*, qu'il commet dans le but de régénérer sa conception de l'effet sublime du philosophe, en passe certes par le fait d'admettre une certaine incorrection dans son écriture, mais aussi par le fait d'admettre qu'il faille « amener [le peuple] à des vues saines par la voie de la persuasion » :

> [Si les hommes] disent : Nous sommes bien ici ; s'ils disent même : D'accord, nous y sommes mal, mais nous voulons y rester, il faut tâcher de les éclairer, de les tromper, de les amener à des vues saines par la voie de la persuasion, mais jamais par celle de la force.[973]

Ces lignes sonnent comme une confession, un aveu de sa part, et comme un renversement de ses premiers principes. Il supplante presque les *voies de la persuasion* aux *voix du Seigneur*, mais c'est dans le seul but d'amener le public à exercer son propre esprit critique. Dans ce paragraphe, il distingue l'entreprise de persuasion de la force. Dans un contexte politique où règnent les despotes et l'esprit de conquête, il refuse l'usage de la force pour conduire un peuple, et préfère faire appel à une *saine* persuasion. C'est ainsi qu'il va avoir recours à l'effet sublime, *barbare*. Mais, alors qu'il est facile de s'opposer au despotisme politique puisqu'il lui faut éviter le recours à la force, il lui est plus difficile de se distinguer des fanatiques religieux, puisqu'ils emploient eux aussi la persuasion. Bien qu'il pense tout au long de son œuvre l'importance d'exercer le jugement du public grâce au *logos* du philosophe, il va ici admettre l'exigence d'avoir recours à une persuasion qui ne témoigne pas d'une convenance entre le style et l'idée. C'est donc seulement dans cette troisième partie de son œuvre que l'effet sublime du philosophe va être étroitement rattaché à la persuasion. Pour lutter contre le fanatisme religieux, il déclare :

> Que le spectacle des fureurs que nous exerçons les uns contre les autres, cesse enfin d'en venger et d'en réjouir les premières victimes. Puissent ces idées jetées sans art et dans l'ordre où elles se sont présentées, faire une impression profonde et durable ! Veuille le ciel que je n'aie plus qu'à célébrer votre modération et votre sage : car la louange est douce et le blâme est amer à mon cœur.[974]

Il doit nécessairement être virulent, véhément, persuader, s'il veut agir sur les hommes. L'effet sublime, barbare et *nerveux*, lui permet de persuader mais l'entraîne dans une forme de *fanatisme philosophique*, ce dont il sera accusé. Il assume qu'il faille employer l'arme de la persuasion, qui est la même arme que celle utilisée par les fanatiques religieux. C'est

[973] Diderot, *Contributions à l'Histoire des deux Indes*, *op. cit*., p. 590.
[974] *ibid*., p. 701.

précisément ce qui va devenir source d'ambiguïté puisque la persuasion comporte le risque d'aliéner le public. Diderot dit qu'il faut employer la persuasion afin de défendre la liberté de chacun, et c'est précisément le recours au style sublime et à l'effet sublime qui relèvent de cette pratique. Pour pouvoir lutter contre les fanatiques religieux, il s'agit de voir comment il doit se résoudre, lui-même, à en passer par une forme de crime originel puisqu'il souhaite persuader. Il doit donc détruire pour créer, afin de repenser sa propre conception de l'effet sublime du philosophe, détruire ses anciennes convictions et résolutions, et recourir aux « voies de la persuasion », pour lutter à armes égales contre ses ennemis, et tout particulièrement les fanatiques religieux.

C'est ainsi qu'il produit un effet sublime dans le passage « Aux insurgents d'Amérique », -passage que Patrick Brasart définit comme une « tirad[e] enflammé[e] »[975]-, tout autant qu'on peut estimer qu'il s'approche d'une certaine éloquence fanatique dans ses contributions à *l'Histoire des deux Indes*. Dans « Aux insurgents d'Amérique », il produit un effet par le biais de son discours :

> Après des siècles d'une oppression générale, puisse la révolution qui vient de s'opérer au-delà des mers, en offrant à tous les habitants de l'Europe un asile contre le fanatisme et la tyrannie, instruire ceux qui gouvernent les hommes, sur le légitime usage de leur autorité ! Puissent ces braves Américains qui ont mieux aimé voir leurs femmes outragées, leurs enfants égorgés, leurs habitations détruites, leurs champs ravagés, leurs villes incendiées, verser leur sang et mourir, que de perdre la plus petite portion de leur liberté, prévenir l'accroissement énorme et l'inégale distribution de la richesse, le luxe, la mollesse, la corruption des mœurs, et pourvoir au maintien de leur liberté, et à la durée de leur gouvernement ! Puissent-ils reculer, au moins pour quelques siècles, le décret prononcé contre toutes les choses de ce monde ; décret qui les a condamnées à avoir leur naissance, leur temps de vigueur, leur décrépitude et leur fin ! Puisse la terre engloutir celle de leurs provinces, assez puissante un jour et assez insensée pour chercher les moyens de subjuguer les autres ! Puisse dans chacune d'elles, ou ne jamais naître, ou mourir sur-le-champ sous le glaive du bourreau, ou par le poignard d'un Brutus, le citoyen assez puissant un jour et assez ennemi de son propre bonheur, pour former le projet de s'en rendre le maître !
>
> Qu'ils songent que le bien général ne se fait jamais que par nécessité, et que le temps fatal pour les gouvernements est celui de la prospérité, et non celui de l'adversité.
>
> Qu'on lise au premier paragraphe de leurs Annales : « Peuples de l'Amérique septentrionale, rappelez-vous à jamais que la puissance dont vos pères vous ont affranchis, maîtresse des mers et des terres il n'y avait qu'un moment, fut conduite sur le penchant de sa ruine par l'abus de la prospérité. »
>
> L'adversité occupe les grands talents ; la prospérité les rend inutiles, et porte aux premiers emplois les ineptes, les riches corrompus, et les méchants.
>
> Qu'ils songent que la vertu couve souvent le germe de la tyrannie.
>
> Si le grand homme est longtemps à la tête des affaires, il devient despote. S'il y est peu de temps, l'administration se relâche et languit sous une suite d'administrateurs communs.
>
> Qu'ils songent que ce n'est ni par l'or, ni même par la multitude des bras, qu'un état se soutient, mais par les mœurs.
>
> Mille hommes qui ne craignent pas pour leur vie, sont plus redoutables que dix mille qui craignent pour leur fortune.
>
> Que chacun d'eux ait dans sa maison, au bout de son champ, à côté de son métier, à côté de sa charrue, son fusil, son épée, et sa baïonnette.
>
> Qu'ils soient tous soldats.

[975] Patrick Brasart, « *Solve et coagula* : Starobinski et la Révolution française », *Littérature*, n° 161, 2011, p. 69.

> Qu'ils songent que si, dans les circonstances qui permettent la délibération, le conseil des vieillards est le bon ; dans les instants de crise, la jeunesse est communément mieux avisée que la vieillesse.[976]

Il soulève les passions du public en s'exprimant ainsi et en agissant dans le réel, ce qui va à l'encontre des principes qu'il a déjà théorisés. Cet extrait, prenant initialement place dans la première édition de l'*Essai sur les règnes de Claude et de Néron* (1778), comme le souligne Paul Vernière[977], comporte d'importantes analogies avec le chapitre « Révolutions de l'Amérique anglaise » (1780) des contributions à l'*Histoire des deux Indes* puisque, dans le deuxième mouvement du texte ci-dessus, il reprend les expressions qui sont les siennes dans la conclusion de ce dernier chapitre :

> Peuples de l'Amérique septentrionale, que l'exemple de toutes les nations qui vous ont précédées, et surtout celui de la mère patrie vous instruise. Craignez l'affluence de l'or qui apporte le luxe et la corruption des mœurs, le mépris des lois ; craignez une trop inégale répartition des richesses qui montre un nombre de citoyens opulents et une multitude de citoyens dans la misère […] Garantissez-vous de l'esprit de conquête […] Ayez des armes pour vous défendre, pas pour attaquer.[978]

Il rédige « Aux insurgents d'Amérique » pour manifester son soutien à l'action entreprise par les américains qui se soulèvent contre le colonialisme anglais, durant la guerre d'Indépendance américaine, de 1775 à 1783. Dans ce discours, l'éloquence du philosophe ne se laisse jamais perdre de vue. L'écriture est elle-même rythmée, et imagée : « Puissent-ils reculer […] le décret prononcé contre toutes les choses de ce monde ; décret qui les a condamnées à avoir leur naissance, leur temps de vigueur, leur décrépitude et leur fin ». Le verbe *engloutir* fait écho au mythe de l'Atlantide, mythe que Diderot connaît bien puisque Raymond Trousson explique qu'il a fait une « critique du livre de Baer sur l'Atlantide »[979]. Les nombreuses phrases exclamatives ainsi que l'anaphore du verbe *pouvoir* suivi de l'infinitif : « puisse la révolution […] instruire », « Puissent ces braves Américains […] verser leur sang et mourir », « Puissent-ils reculer », « Puisse la terre engloutir […] Puisse dans chacune d'elles, ou ne jamais naître, ou mourir » font de Diderot un philosophe éloquent. En recourant à une telle éloquence, et au sublime barbare défini dans cette autre citation par l'emploi du substantif *nerf* : « L'éloquence prit de la grandeur et du nerf au milieu des intérêts publics »[980], il agit dans le réel puisqu'il lui

[976] Diderot, *Aux Insurgents d'Amérique*, dans *Œuvres politiques*, *op. cit*., p. 491-492.
[977] « C'est dans la première édition (décembre, 1778) de l'*Essai sur les règnes de Claude et de Néron* qu'apparaissait cette étrange digression, éloquente apostrophe aux insurgents d'Amérique » : Diderot, *Aux Insurgents d'Amérique*, *op. cit*., p. 489.
[978] Diderot, *Contributions à l'Histoire des deux Indes*, *op. cit*., p. 722-723.
[979] Raymond Trousson, « Diderot et l'Antiquité grecque », *Diderot studies*, Vol. 6, 1964, p. 236.
[980] Diderot, *Contributions à l'Histoire des deux Indes*, *op. cit*., p. 757.

faut lutter pour la liberté et défendre les « droits naturels » des hommes, comme il en témoigne ailleurs dans ses contributions à l'*Histoire des deux Indes* : « Au milieu de ce tumulte général on n'entend qu'un cri, c'est « Liberté ! » Mais comment s'assurer ce bien précieux ? »[981]. Le sublime barbare participe du nécessaire exercice de l'éloquence politique dans les temps anciens, comme il en témoigne dans la *Réfutation d'Helvétius* :

> Si l'éloquence dégénère sous les gouvernements despotiques, c'est moins parce qu'elle reste sans récompense, que parce qu'elle ne s'occupe que d'objets frivoles et qu'elle est contrainte. Démosthene, en Grece parlait au peuple du salut de l'État ; de quoi parlerait-il à Paris, de la dissolution d'un mariage mal assorti.[982]

Cette idée trouve son origine dans le *Dialogue des orateurs* de Tacite :

> En effet, pour se développer, l'éloquence doit avoir un but politique […] Jadis la tribune ouverte à de continuelles harangues et le droit reconnu d'attaquer les hommes les plus puissants échauffaient l'âme et animaient l'enthousiasme des orateurs. C'est que l'éloquence vraiment grande est fille de cette licence qu'on appelait follement liberté : ce n'est pas dans une société bien constituée qu'elle peut naître et grandir. Sans doute les procès que l'orateur est encore appelé à plaider n'annoncent pas une société où tout marche à souhait. Mais on a du moins le respect d'un pouvoir tutélaire, et quand l'innocence régnera, l'orateur sera de trop, comme le serait un médecin parmi des gens bien portants.[983]

et sera reprise par Voltaire dans son article « Éloquence » publié dès 1755 dans l'*Encyclopédie* dans lequel il oppose la grande éloquence en France à celle des Anciens et des Anglais du XVIII[e] siècle. On peut rappeler que Shaftesbury et Burke ont été membres du Parlement d'Angleterre. Diderot fourbit ses armes contre les fanatiques religieux et contre les colons. Il se voit obligé d'en passer par la persuasion pour lutter à armes égales contre eux et défendre la liberté. Il doit agir s'il veut défendre ses valeurs, et chercher à produire cet effet sublime qui emportera l'adhésion de l'opinion publique, comme le permet l'étape de l'*actio* oratoire. Il prend ses distances avec la technique méditative de Sénèque qu'il avait sollicitée dans la deuxième partie de ses œuvres. Dans l'*Histoire des deux Indes*, qui aborde de nombreux enjeux politiques, il lutte contre le despotisme politique et le *despotisme sacré* et fait le choix d'employer une éloquence sublime. Pour autant, il ne s'agit, pour lui, ni d'aliéner ni de conduire le peuple comme le font les fanatiques et despotes, mais bien d'exercer la raison critique du peuple.

---

[981] Diderot, *Contributions à l'Histoire des deux Indes*, *op. cit*., p. 602.
[982] Diderot, *Réfutation d'Helvétius*, *op. cit.*, p. 649.
[983] Tacite, *Dialogue des orateurs,* trad. Burnouf, Paris, Hachette, [1833] 1897, p. III. URL : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58217251/f10.item.texteImage

Malgré cette entreprise persuasive, il conserve dans l'extrait « Aux insurgents d'Amérique » une certaine convenance. De la même manière que ne le font les personnages de la *Lettre sur les sourds et muets* par le biais de leurs *gestes sublimes*, il s'exprime. S'il semble à première vue interpeller directement les *insurgents d'Amérique*, il n'en est rien. Là où il interpelle effectivement le roi dans son « apostrophe à Louis XVI » : « Jeune prince, toi qui as pu conserver l'horreur du vice et de la dissipation, au milieu de la cour la plus dissolue »[984], texte publié en 1780, ici, il ne s'adresse pas directement aux révolutionnaires américains. Derrière ce texte aux airs d'apostrophe, il ne les *apostrophe* pas, bien que dans le titre, la préposition « aux » semble signaler le contraire. Dès la deuxième phrase du texte, il parle des insurgents par le biais de la troisième personne du pluriel : « ces braves Américains ». Dans le deuxième paragraphe, il emploie le pronom personnel « ils » mais aussi le pronom possessif « leurs [Annales] ». Il loue leur action et partage leur révolte, la barbarie de certains de leurs actes, nécessaires pour conquérir leur liberté. C'est ainsi qu'il témoigne de ses convictions personnelles et qu'il illustre en même temps une convenance de lui à lui-même. L'effet sublime du philosophe, même s'il est persuasif, est envisagé de manière morale puisqu'il permet, comme il l'a précédemment étayé, de s'exprimer. Il témoigne de l'importance, pour lui, de l'action des insurgents américains. Il dit partager leurs revendications et indique qu'il est parfois nécessaire de se soulever, comme en témoigne l'adjectif modalisateur, inscrit dans le texte, dans le groupe substantival : « braves Américains ». Par le biais de cette expression, il souligne bien qu'il approuve leur action, tout comme il légitime les dynamiques révolutionnaires. C'est un discours qui prend parti. De même, lorsqu'il dit : « Qu'on lise au premier paragraphe de leurs Annales : « Peuples de l'Amérique septentrionale, rappelez-vous à jamais que la puissance dont vos pères vous ont affranchis, maîtresse des mers et des terres il n'y avait qu'un moment, fut conduite sur le penchant de sa ruine par l'abus de la prospérité », il reprend ses propres phrases puisque ce sont celles qu'il a développées dans le chapitre « Révolutions de l'Amérique anglaise » des contributions à l'*Histoire des deux Indes.* Il réinscrit sa propre voix et ses propres expressions dans le texte. Il témoigne et expose ses convictions personnelles. Il estime que l'énergie et l'adversité qualifient le caractère des insurgents, et le caractère fougueux, jeune de l'action : « dans les temps de crise, la jeunesse est communément mieux avisée que la vieillesse », de la même manière que ne l'est sa conception du sublime barbare, conception qu'il s'agit de régénérer, comme le fait Médée pour « rendre la jeunesse à son père ». Les substantifs « jeunesse » et « vieillesse » viennent s'opposer, et offrent une nouvelle métaphore

[984] Diderot, *Contributions à l'Histoire des deux Indes*, *op. cit*., p. 636-641.

pour penser la régénération des nouveaux temps, leur renaissance. Diderot loue l'énergie de l'effet sublime barbare tout autant que les actes barbares. Même s'il admet une forme d'éloquence dans son discours, ce qu'il ne se serait certainement jamais permis de revendiquer auparavant car il préconisait la tâche de traduction propre à l'exercice de l'esprit philosophique, il poursuit néanmoins dans la même perspective que la *Lettre sur les sourds et muets*. Il ne s'agit en effet non pas de persuader ni de lancer « un défi »[985] à ses ennemis grâce à son effet sublime, mais de témoigner de lui-même. Il considère qu'il faut produire un effet qui soit sublime et vertueux sur le public, même s'il doit en passer par le fait de « persuader par des voies saines ». Il ne faut pas agir par la force et la brutalité tel que le font les despotes, qui *défigurent* et aliènent.

Ne s'approche-t-il pourtant pas dangereusement de l'éloquence d'un discours religieux ? Les expressions votives : « puisse la révolution […] instruire », « Puissent ces braves Américains […] verser leur sang et mourir », « Puissent-ils reculer », « Puisse la terre engloutir […] Puisse dans chacune d'elles, ou ne jamais naître, ou mourir », répétées à plusieurs reprises sont très présentes dans les discours religieux, et notamment dans les prières qui débutent par la formule : « Puisse le Seigneur… ». De fait, il faut insister sur l'écho qui existe entre l'effet sublime que Diderot met lui-même en œuvre dans cet extrait et celui qu'il étudie dans la *Lettre sur les sourds et muets* à propos de la « prière sublime et pathétique » d'Ajax[986]. Si Ajax formule une prière à Jupiter, elle n'est pas une demande, mais la simple expression des passions du héros homérique, avant de combattre, révélant sa grandeur morale. En reprenant ici la structure *Puisse* suivie de l'infinitif, comme il en existe tant dans les prières, Diderot n'agit pas directement sur le public. C'est l'expression d'un vœu. Il témoigne de ses convictions personnelles selon lesquelles il faut, à certains moments, être impétueux. Pour autant, il développe divers axiomes qui sont ceux d'un *vieillard* ; le terme est dans l'extrait. Ce sont des axiomes d'un philosophe, d'un *sage*, qui prennent une valeur presque didactique : « L'adversité occupe les grands talents ; la prospérité les rend inutiles, et porte aux premiers emplois les ineptes, les riches corrompus, et les méchants ». De plus, lorsqu'il emploie l'expression « tous les siècles », il atteint une forme d'universalité. Les dernières propositions, plus courtes, sont des axiomes. Il part du cas des insurgents américains pour conclure à des vérités universelles sur la naissance et la destruction des empires. Il ne faut pas oublier que Diderot écrit tout cela dans la dernière décennie de sa vie et que toutes les références à l'âge de la vieillesse renvoient

[985] Diderot, *Lettre sur les sourds et muets*, *op. cit*., p. 175.
[986] *idem*.

aussi à ces propres années. Il prend pourtant le parti de la jeunesse et de son ardeur pour pouvoir penser la *régénération*, malgré certains crimes.

Gianluigi Goggi le rappelle : l'abbé Raynal a reproché à Diderot ses « tableaux éloquents » dans les contributions à l'*Histoire des deux Indes*[987]. Diderot est éloquent, il produit un effet sublime sur le public, grâce à une éloquence lui permettant d'« amener [le peuple] à des vues saines par la voie de la persuasion ». Il doit en passer par le renversement de ses propres principes, par ce qu'il considérait être une immoralité pour un *esprit philosophique*, afin de pouvoir lutter à armes égales contre les fanatiques religieux. Son éloquence confine parfois à un effet sublime. De fait, il défend l'existence d'un *bon* fanatisme, d'un fanatisme vertueux :

> Puisque les mers n'ont pas englouti vos fiers satellites, dites-moi ce qu'ils deviendront s'il s'élève dans le Nouveau Monde un homme éloquent qui promette le salut éternel à ceux qui périront les armes à la main martyrs de la liberté. Américains ! qu'on voie incessamment vos prêtres dans leurs chaires, les mains chargées de couronnes, et vous montrant les cieux ouverts. Prêtres du Nouveau Monde, il en est temps ; expiez l'ancien fanatisme qui a désolé et ravagé l'Amérique, par un fanatisme plus heureux, né de la politique et de la liberté. Non, vous ne tromperez pas vos concitoyens. Dieu, qui est le principe de la justice et de l'ordre, hait les tyrans. Dieu a imprimé au cœur de l'homme cet amour sacré de la liberté ; il ne veut pas que la servitude avilisse et défigure son plus bel ouvrage. Si l'apothéose est due à l'homme, c'est à celui sans doute qui combat et meurt pour son pays. Mettez son image dans vos temples, approchez-la des autels. Ce sera le culte de la patrie. Formez un calendrier politique et religieux, où chaque jour soit marqué par le nom de quelqu'un de ces héros qui aura versé son sang pour vous rendre libres.[988]

Dans cet extrait, il continue de s'appuyer sur le contexte que lui propose la guerre d'Indépendance américaine pour développer ses propos, puisqu'il s'adresse aux américains, et qu'il reprend l'opposition entre le Nouveau Monde et l'Ancien Monde. Le problème de la colonisation est sous-tendu par l'emploi du terme *satellite* qui illustre le danger de l'assujettissement des peuples car, dans l'*Encyclopédie*, le terme de *satellite* est défini dans le cadre du contexte politique et colonisateur : « se dit d'une personne qui en accompagne une autre, soit pour veiller à sa conservation, soit pour exécuter sa volonté […] On dit […] les *satellites* d'un tyran »[989]. Il s'adresse aux américains puisqu'il témoigne de leur « fiers satellites », à savoir les Anglais qui n'ont encore été ni « englouti[s] », ni dissipés. Les phrases rédigées dans ce texte viennent résonner avec celles du fameux texte « Aux insurgents d'Amérique », comme en témoignent la reprise du verbe *engloutir* mais également l'apostrophe

[987] Gianluigi Goggi, « *L'Histoire des Deux Indes* et l'éloquence politique », dans Gianluigi Goggi, *De* L'Encyclopédie *à l'éloquence républicaine*, *op. cit*., p. 566.
[988] Diderot, *Contributions à l'Histoire des deux Indes*, *op. cit*., p. 722.
[989] article « satellite », *Encyclopédie*, t. XIV, p. 686.

« Américains ! ». Alors que dans « Aux insurgents d'Amérique », il ne s'adresse pas directement aux révolutionnaires, ici il les interpelle : « Américains ! ». L'apostrophe, qui s'apparente à un genre littéraire, invite l'auteur à s'adresser directement à son public, dans le réel et non plus dans le seul cadre fictif. Dans la *Lettre apologétique de l'abbé Raynal à Monsieur Grimm*, il définira l'apostrophe comme un genre qui permet de tutoyer un roi, ce qui constitue une des règles de cette forme de discours. Le tutoiement peut renvoyer au vocatif latin, « forme de discours empruntée de la langue des Grecs et des Romains »[990]. Ici, l'apostrophe doit agir dans le cadre réel car il souhaite exhorter un public, et il se consacre presqu'en prédicateur. Il soulève le peuple : « Américains ! qu'on voie incessamment vos prêtres ». En les apostrophant, il agit dans le réel puisqu'il instaure une proximité avec son lecteur, son public : « dites-moi ». Avec cette injonction et grâce au pronom tonique *moi*, il inscrit une fois encore son image dans le texte et crée une relation de communication. Cela crée l'illusion d'une rupture de distance entre le philosophe et son public, distance que Diderot considérait auparavant comme une condition nécessaire pour pouvoir mettre en pratique un effet sublime moral, sans risque, comme dans les exemples fictifs et dramaturgiques qu'il développe dans ses premières œuvres. Ici, il s'adresse directement à son public en employant de nombreux impératifs « qu'on voie », « expiez ». Ce sont désormais des injonctions : « mettez […] approchez la », et non plus des expressions votives.

Dans ces quelques lignes, il aborde la question de l'éloquence de manière explicite : « s'il s'élève […] un homme éloquent qui promette le salut éternel », tout autant qu'il produit un effet sublime grâce à son discours. Les phénomènes d'écho qui s'établissent entre ce discours et certains discours religieux consacrent presque cet extrait en un véritable sermon. La dimension oratoire de ce texte esquisse Diderot en prédicateur. Il convoque de nombreux termes religieux, du « salut éternel » aux « autels », en passant par les « chaires » et les « cieux ouverts ». L'isotopie de la religion et des termes issus du lexique religieux viennent soutenir ses propres convictions, ce qui n'est pas sans être d'une grande équivocité puisqu'il invoque les prêtres mêmes, et Dieu. Il produit un effet dans le texte et y inscrit le sublime au sens étymologique, à travers les idées d'élévation, d'une tension vers le ciel, que le terme d'*apothéose* soutient dans le texte. L'effet persuasif de son propre discours se rapproche dangereusement de l'éloquence des fanatiques religieux. Il renverse dès lors ses principes. Sous des airs de sermon, ce texte présente une véritable éloquence de la part de Diderot. Il ne tempère plus ses propos. Il est éloquent, tout d'abord par la manière dont il s'exprime à travers de

[990] Diderot, *Lettre apologétique de l'abbé Raynal à Monsieur Grimm*, *op. cit.*, p. 772.

nombreuses figures oratoires, mais aussi par les images qu'il véhicule dans ce texte, car, n'oublions pas que pour Diderot : « les images prêchent, prêchent sans cesse »[991]. La référence au mythe de l'Atlantide revient sous une forme détournée : « Puisque les mers n'ont pas englouti vos fiers satellites ». Il s'esquisse en prédicateur et le lecteur l'imagine en train de lever les mains au ciel dans le temps même où il prononce son discours. L'image de l'orateur qui soulève les foules s'impose et suggère celle des prédicateurs religieux qui exhortent les fidèles. Ces images expressives d'hommes qui lèvent les mains au ciel, *gestes sublimes*, rappellent celles des naufragés des *Salons*[992] ou encore celle du Christ réinterprétée par Diderot dans le tableau *La Résurrection de Lazare*[993]. Il cristallise dans ces quelques lignes toute sa réflexion sur l'effet sublime et l'éloquence religieuse. Par le biais de l'emploi du verbe « imprimer », une métaphore esthétique se déploie. *Imprimer* est un terme employé dans le domaine esthétique et occupe une place importante dans la théorie cartésienne selon laquelle « les images, les figures matérielles […] s'impriment « dans la fantaisie ou l'imagination comme dans une cire » »[994]. L'isotopie artistique revient grâce à l'emploi du terme *défigurer* : « [Dieu] ne veut pas que la servitude avilisse et défigure son plus bel ouvrage », à savoir l'homme. Le verbe *défigurer* déjà rencontré dans les contributions à l'*Histoire des deux Indes*, et dans la *Lettre sur les sourds et muets*, symbolisait l'action brutale menant le peuple à l'aliénation, ce dont sont responsables les fanatiques religieux. Diderot développe une fois encore ce *topos* puisqu'il replace le verbe *défigurer* dans le cadre d'une dénonciation contre les anciens fanatiques, contre ceux qui aliènent. Enfin, plus important ici, il dit que c'est Dieu qui *imprime* dans le « cœur de l'homme cet amour sacré de la liberté », permettant un nouvel écho entre l'effet sublime et le domaine religieux. Il se réclame désormais de Dieu lorsqu'il déclare : « Dieu, qui est le principe de la justice et de l'ordre, hait les tyrans. Dieu a imprimé au cœur de l'homme cet amour sacré de la liberté ». Ce passage n'est pas sans nous *étonner*. Si ces phrases peuvent interroger quant à l'identité de celui qui a rédigé ce texte, semblent s'inscrire en faux contre le matérialisme de Diderot ; il opère plusieurs déplacements en réalité, comme remplacer un fanatisme par un autre. Il défend la liberté et il attribue désormais cette vertu à Dieu : « Dieu qui a donné aux hommes le désir de la liberté ». Il s'en réfère à Dieu, tout en produisant un effet sublime barbare puisque les termes qu'il emploie sont virulents et énergiques : « homme éloquent qui promette

[991] Diderot, *Essai sur les règnes de Claude et de Néron*, *op. cit.*, p. 293.
[992] Diderot, *Salon de 1767*, *op. cit*., p. 230-231.
[993] « Exemple d'une idée sublime du Rembrandt : le Rembrandt a peint une *Résurrection du Lazare* ; son Christ a l'air d'un *tristo*, il est à genoux sur le bord du sépulcre, il prie, et l'on voit s'élever deux bras du fond du sépulcre » : Diderot, *Essais sur la peinture*, *op. cit*., p. 368.
[994] Annie Becq, *Genèse de l'esthétique française moderne, op. cit*. p. 49.

le salut éternel à ceux qui périront les armes à la main martyrs de la liberté ». Si pour Diderot, l'arme du philosophe est l'écriture et le discours, sa nouvelle conception de l'effet sublime du philosophe est problématique. C'est une arme qui va véhiculer un crime, une certaine immoralité car il se confond ici non seulement en prédicateur mais aussi en fanatique qui appelle à la guerre puisque le meurtre et l'usage « d'armes » se trouvent bien à l'opposé de ce qu'a pu prêcher le Christ.

Après s'être adressé aux Américains, il se tourne vers les « Prêtres du Nouveau Monde » et imagine leur existence pour soutenir l'hypothèse selon laquelle il existe un bon fanatisme. Comme il l'a déjà fait dans la deuxième partie de ses œuvres, il distingue un fanatisme moral, d'un fanatisme immoral. Ici, le phénomène est à nouveau considéré et redéfini à partir du contexte de l'époque, du passage de l'Ancien Monde au Nouveau. Cela lui permet d'invoquer la naissance d'un nouveau fanatisme, qui soit davantage vertueux. Il étudie, dans cette dernière partie de son œuvre, l'effet sublime par le biais de l'entreprise de régénération. Il l'applique ici au fanatisme. Il conçoit qu'il puisse exister des fanatiques religieux et offre un contrepoint à ces actes immoraux. Il s'exprime sur les actions de ces derniers par le biais de cette périphrase : « l'ancien fanatisme qui a désolé et ravagé l'Amérique ». Il imagine donc un bon fanatisme qui serait un nouveau fanatisme, créé par les hommes du Nouveau Monde : un « fanatisme plus heureux, né de la politique et de la liberté ». De même, à partir de cette idée de bon fanatisme, il admet le recours à des termes barbares puisqu'inévitablement, il faut avoir recours à la douleur pour pouvoir se régénérer : « expiez ». La destruction permet de supplanter l'immoralité par la moralité. Ces questions hantent Diderot tout au long de ses dernières œuvres. Tout en louant les « héros » qui peuvent « périr les armes à la main pour défendre la liberté », il imagine les conditions d'une nouvelle conception de l'effet sublime qui pourrait être mise en œuvre, en parallèle des conditions d'un nouveau fanatisme qui supplantera l'ancien fanatisme, immoral. C'est ainsi que, dans cet extrait des contributions à l'*Histoire des deux Indes*, reviennent, au cœur de sa réflexion, les ambiguïtés à penser l'effet sublime, à penser l'éloquence et ses risques :

> Le génie de la pensée et de la parole médite à loisir les chefs-d'œuvre de la poésie et de l'éloquence, ou ces heureux systèmes de la politique et de la philosophie qui rendent aux peuples tous leurs droits, aux souverains toute leur gloire, celle de régner sur les esprits et sur les cœurs, sur l'opinion et sur la volonté, par la raison et l'équité.[995]

L'éloquence en politique et en philosophie peut désormais être utilisée afin de « régner sur les esprits et sur les cœurs, sur l'opinion et sur la volonté ». Il ne dénonce pas tant les principes

[995] Diderot, *Contributions à l'Histoire des deux Indes*, *op. cit*., p. 756.

politiques, comme il ne condamne pas la politique de Louis XVI dans son « Apostrophe à Louis XVI » ou dans son « Discours d'un philosophe à un roi », que la manière dont la politique peut être utilisée à des fins d'aliénation. Ici, il revendique « la raison et l'équité » qui permettrait de soutenir un effet sublime barbare mais vertueux, qui pourrait exercer l'esprit critique du peuple. La persuasion, mise en œuvre dans un élan sublime, le permet, puisqu'elle éveille l'esprit critique du public et l'illusion des pouvoirs de l'éloquence philosophique. Elle peut les « éclairer » et les « détromper ». Les fanatiques provoquent, eux, l'aliénation parce qu'ils utilisent le sublime pour réifier les auditeurs. Diderot revendique donc l'usage de l'éloquence mais aussi de certains termes très éloquents, grâce à l'isotopie de la religion. Il reprend des expressions religieuses lorsqu'il dit par exemple : « Dieu a imprimé […] cet amour sacré ». Il a recours à un effet des plus sublimes, des plus énergiques et son éloquence se rapproche de celle que mettent en œuvre les prédicateurs. Il esquisse l'image de *bons* fanatiques religieux qui soulèvent les foules et qui les invitent à se joindre à eux, à lutter avec eux, image soutenue ici par la propre éloquence de Diderot, qui rompt radicalement avec l'objectif de conserver une certaine convenance, qu'il se donnait à respecter dans ses premières œuvres.

Il s'agit enfin de mettre en lumière les échos qui s'établissent entre l'action entreprise par ce « nouvel homme » et le caractère d'Ajax qu'interroge Diderot dans ses œuvres. La figure des martyrs s'esquisse peu à peu. Dans la *Réfutation d'Helvétius*, il reprend la querelle sur la traduction de la « prière sublime et pathétique »[996] d'Ajax dans l'*Iliade* et, s'adressant à Berthier, déclare :

> si parmi tous les héros grecs, il y en avait un seul qui sur le point de s'engager dans un combat périlleux, invitât l'armée à se mettre en prière, que penseriez-vous de ce héros ? […] C'est pourtant Ajax lui-même […] « Allons, mes amis ; tandis que j'endosse ma cuirasse, adressez-vous au maître des dieux ; priez-le à voix basse, afin que les Troyens ne puissent vous entendre ; ou plutôt, faites votre prière tout haut, car nous ne craignons qui que ce soit. » »[997]

Les termes employés par Diderot dans cet extrait sont ambigus. Dans ce passage comme dans le chapitre « Révolutions de l'Amérique anglaise » de l'*Histoire des deux Indes*, il convoque la figure des martyrs religieux. Il emploie de manière explicite le terme de martyr dans la périphrase : « ceux qui périront les armes à la main martyrs de la liberté », et cela n'est pas sans rappeler le cas d'Ajax transcrit ci-dessus. Les analogies qui s'établissent entre le combat et la religion permettent de faire écho à toute une étude sur le sublime que Diderot associe à celle des martyrs religieux. De la même manière qu'il revendique l'insurrection de certains

[996] Diderot, *Lettre sur les sourds et muets*, *op. cit.*, p. 175.
[997] Diderot, *Réfutation d'Helvétius*, *op. cit.*, p. 731-732.

américains, il loue ici l'action révolutionnaire et la prise d'armes puisqu'il souhaite consacrer et diviniser l'homme qui, en héros, se bat pour défendre la liberté : « héros qui aura versé son sang pour vous rendre libres ». L'allusion à ce que pourrait être une guerre de religion est implicite, comme en témoigne la mention aux « armes ». Il se consacre ici en chef de guerre ou en homme religieux qui soulèverait les foules pour défendre la liberté, et s'incarne en des figures différentes pour pouvoir parler à chacun, ce que soutient Jean Ehrard : « le philosophe est celui qui éclaire chacun sur ses devoirs, magistrat, militaire, prêtre et même souverain »[998]. Il légitime, de la même manière que dans « Aux insurgents d'Amérique », le recours à l'insurrection, à l'indignation, mais aussi à une certaine forme d'immoralité et de crime qui sont parfois nécessaires pour aboutir à une renaissance. Cette renaissance, c'est celle qui verrait dans le Nouveau Monde l'émergence d'un nouveau fanatisme, une nouvelle religion qu'il semble presque annoncer, à l'instar d'un homme qui annonce la venue du Messie, qui pourrait figurer une extrême radicalité, de nature révolutionnaire. Diderot admet l'insurrection et l'énergie du sublime barbare d'une *jeunesse*, ce qu'il élabore dans le texte grâce à de nombreuses métaphores. Ces métaphores sur l'ardeur de la jeunesse vont être légitimées et justifiées par la réflexion critique et la raison d'un philosophe, d'un *vieillard*. Le vieillard, le philosophe ici, se voit obligé de conclure à la nécessité, parfois, de ne pas tempérer ses ardeurs, comme le font les jeunes insurgents qui luttent pour leur liberté. Le sublime barbare est une nouvelle fois soutenu par un discours qui prend la forme d'un retour à l'âge d'enfance, à la jeunesse, lorsqu'il faut prendre les armes et lutter pour la liberté. De l'éloquence religieuse : « qu'on voie incessamment vos prêtres dans leurs chaires » à l'éloquence politique : « les mains chargées de couronnes », Diderot ne s'interdit pas lui-même le recours à un effet sublime dans cette dernière partie de ses œuvres.

Il faut, en dernier lieu, rapprocher ces lignes des discours que mettent en œuvre d'autres figures de prédicateurs, que Diderot relaie dans ses textes. Il étudie les sermons et les discours des prédicateurs religieux. Cet extrait pourrait-t-il être lu en parallèle avec le sermon de Vieira dans les contributions de Diderot à l'*Histoire des deux Indes* et celui de Chaise dans le *Voyage de Hollande* ? Dans les contributions à l'*Histoire des deux Indes*, il rapporte le discours de Vieira, missionnaire religieux, « le plus éminent prédicateur baroque portugais » du XVII$^{e}$ siècle, qui produit un effet sublime et presqu'immédiat sur le public : « Je ne sais si le Seigneur fut sensible à l'apostrophe de l'orateur Vieira : mais très peu de temps après, les Hollandais virent interrompre leurs conquêtes par une révolution que toutes les nations désiraient, sans

[998] Jean Ehrard, « Pourquoi Sénèque ? » dans Diderot, *Essai sur les règnes de Claude et de Néron*, *op. cit*., p. 10.

qu'aucune l'eût prévue »[999]. L'extrait porte sur l'éloquence du jésuite, et son effet produit une révolution. Les rapports qui s'établissent entre Diderot et l'éloquence des jésuites est à interroger tout au long de ses contributions à l'*Histoire des Deux Indes*. S'il lutte contre le fanatisme et la superstition, mais aussi contre le despotisme, il rapporte les discours de ces derniers pour pouvoir les mettre en lumière. De même, dans le *Voyage de Hollande*, il s'exprime sur le « sermon du ministre Chaise »[1000], qui propose une interprétation positive des événements naturels comme preuves de la bonté de Dieu. Nous pouvons interroger la mention de ces discours qui, s'ils paraissent servir indéniablement des contre-exemples des discours du philosophe, servent en même temps une nouvelle éloquence.

Maxime Haubert relève les querelles d'éloquence religieuse dans son œuvre *L'église et la défense des « sauvages » : Le Père Antoine Vieira au Brésil*[1001], mais aussi Volker Kapp qui resitue dans le contexte de la Réforme catholique à la fin du XVII^e^ siècle :

> Comme ces deux prêtres réalisent le programme de la Réforme catholique fort différemment, les manuels pour les prédicateurs de la fin du XVII^e^ siècle plaident tant pour que contre la rhétorique […] Leur hostilité vis-à-vis de l'éloquence religieuse ne s'explique pas par une distinction entre l'homilétique et l'éloquence religieuse […] La prédication évangélique est donc un concept fort imprécis dont la signification dépend autant du type d'éloquence religieuse auquel elle s'oppose que des doctrines théologiques sur lesquelles elle se base. Une chose semble pourtant incontestée à la fin du XVII^e^ siècle : le bon prédicateur subordonne l'art oratoire à sa vocation religieuse, qui garantit le succès auprès des fidèles.[1002]

De nombreux critiques abordent les ambiguïtés de l'éloquence religieuse tout au long de l'histoire, de saint Augustin au XVIII^e^ siècle. Cela n'a rien d'un débat nouveau, comme on l'a déjà vu.

[999] Diderot, *Contributions à l'Histoire des deux Indes*, *op. cit*., p. 749.
[1000] Diderot, *Voyage de Hollande*, *op. cit*., p. 159-160.
[1001] Maxime Haubert, *L'église et la défense des « sauvages » : Le Père Antoine Vieira au Brésil*, Bruxelles, 1964.
[1002] Volker Kapp, « L'apogée de l'atticisme français ou l'éloquence qui se moque de la rhétorique », dans Marc Fumaroli (dir.), *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne*, *op. cit.*, p. 737.

♦

Diderot se doit d'en passer par un crime originel, par un acte fondateur pour pouvoir concevoir les conditions d'un nouvel effet sublime du philosophe car il doit nécessairement avoir recours, de manière ostensible, à un effet qui puisse agir dans le réel, qui soit persuasif et *fougueux*. Cet effet se voit dès lors associé au sublime barbare, c'est-à-dire à l'incorrection de certaines phrases et à une volonté de persuader l'opinion publique, ce qui renverse les qualités de rigueur et d'ordre, de convenance qui venaient manifester du caractère moral de l'effet sublime du philosophe dans ses premières œuvres. La période d'écriture de ses dernières œuvres coïncide avec de nombreux bouleversements historiques et politiques, ce qui le mène à déclarer : « Avec le temps cet homme de lettres s'est ligué tantôt avec le chef contre les peuples, et il a chanté la tyrannie, tantôt avec le peuple contre le tyran, et il a chanté la liberté »[1003]. Alors qu'il prend conscience que le caractère et la posture du philosophe doivent être redéfinis en ces temps de crises, les critères moraux de l'effet sublime deviennent de plus en plus flous, de plus en plus poreux et se voient dépassés. Le sublime, désormais associé au *barbare*, l'invite à réexaminer les conditions d'un effet sublime du philosophe, qui soit plus adapté à ces temps. Pour autant, redéfinir un tel effet sublime en cette période de changement, devient un problème difficile car il faut désormais pouvoir agir dans le réel. C'est pourquoi dans les contributions qu'il donne à l'*Histoire des deux Indes* de l'abbé Raynal, il juge nécessaire d'avoir recours à l'effet sublime barbare pour lutter à armes égales contre le despotisme et les « despotes sacrés », les colons et les fanatiques religieux. Si dans ses œuvres précédentes, il a toujours pris soin d'avertir contre les risques de l'effet sublime, dans ses dernières œuvres, il assume totalement la dimension oratoire et persuasive de son discours. Il ne s'en défend plus, et même, le revendique. Cela participe de son intention de pouvoir agir sur le public dans le réel, et non plus dans le cadre de la dramaturgie, de la fiction ou de la critique d'art. Il va devoir admettre qu'il faut pouvoir agir sur le public de manière directe et pragmatique, en concurrent des politiques, et non en ennemi avoué. Ces bouleversements infléchissent la dimension morale puisqu'il pense l'action de l'effet sublime dans le réel, risque de l'effet sublime qu'il avait lui-même soulevé et illustré dans le *Neveu de Rameau.* Cela n'est pas sans soulever de nombreux problèmes puisque, comme le dit Roger Chartier : « la littérature est investie d'un pouvoir de persuasion si puissant

[1003] Diderot, *Contributions à l'Histoire des deux Indes*, *op. cit*., p. 610.

qu'elle est à même de totalement transformer les lecteurs et de les faire être comme les textes veulent qu'ils soient »[1004]. Il s'agit désormais d'user de ce pouvoir sur l'opinion publique et il va devoir définir les conditions de la pratique de ce nouvel effet sublime du philosophe pour pouvoir se distinguer des fanatiques immoraux puisque « transformer les lecteurs » et « les faire être comme les textes veulent qu'ils soient » est précisément ce que reproche Diderot au fanatisme religieux. À cet égard, l'effet sublime est dangereux dans le cadre réel, mais il lui faut bien agir grâce à cet effet sur l'opinion publique pour pouvoir lutter contre l'effet sublime des fanatiques immoraux. Il va devoir agir grâce à un style sublime, barbare, de manière réelle, sur le public, ce qui témoigne, pour lui, d'une forme de *péché originel*.

Pour discerner un effet sublime moral d'un effet sublime immoral, il faut dès lors se pencher sur les intentions de ceux qui l'emploient. Les fanatiques religieux ont pour but l'aliénation des peuples. La consonance derrière la dissonance sublime entre le style et l'idée est parfois compliquée à discerner, la vertu intrinsèque de celui qui produit un effet est difficilement perceptible. C'est ainsi que dans la *Lettre apologétique de l'abbé Raynal à Monsieur Grimm*, Diderot revendiquera « les mouvements violents du cœur »[1005] du philosophe, puisqu'en contrepoint à l'effet sublime immoral, la dissonance peut être celle du philosophe qui élabore des idées sublimes, qui fait preuve d'une grande profusion dans ses idées, mais qui admet parfois un désordre dans son style, c'est en ce sens que Diderot parle d'*incorrection*. Il pense désormais la posture du philosophe autrement, puisqu'elle se modifie dans ce contexte pré-révolutionnaire. Il continue pour autant de s'appuyer toujours sur les Anciens. Il admet que le style du philosophe répond parfois à un certain asianisme, là où précédemment il préconisait une convenance, là où il prenait le parti de Madame Dacier dans la querelle d'Homère. Les querelles stylistiques et littéraires viennent faire écho aux conflits politiques de l'époque. Dans l'*Essai sur les règnes de Claude et de Néron*, il pense le sublime à partir de Sénèque, poète tragique, philosophe, mais aussi précepteur du tyran Néron.

[1004] Roger Chartier, *Les origines culturelles de la Révolution française*, *op. cit*., p. 100.
[1005] Diderot, *Lettre apologétique de l'abbé Raynal à Monsieur Grimm*, *op. cit.*, p. 772.

# CHAPITRE II

## REDEFINIR L'EFFET SUBLIME DU PHILOSOPHE : DETOURS THEORIQUES ET STYLISTIQUES ET « SUBLIME D'UN TEL »

### De la *Réfutation d'Helvétius* au second livre de l'*Essai sur les règnes de Claude et de Néron*

*Quelle est la chose importante ?*
*est-ce que la chose sublime soit de moi ou qu'elle soit faite ?*

Denis Diderot, *Réfutation d'Helvétius*, 1773-1777.

Dans les contributions à l'*Histoire des deux Indes*, Diderot conçoit un nouvel effet sublime du philosophe : l'effet sublime que nous qualifions de *barbare*, qui lui est nécessaire pour lutter contre le despotisme et pour tenter d'endiguer le processus d'aliénation, le *ravissement* de l'âme du public par les fanatiques et despotes. En parallèle de ses contributions à l'œuvre de Raynal, il s'attelle à la rédaction de la *Réfutation d'Helvétius* (1773-1777), qu'il débute lors de son voyage en Hollande. Il conteste, après la mort d'Helvétius, la thèse, que ce

dernier a développée dans son ouvrage *De l'homme*, selon laquelle ce sont l'éducation et les causes extérieures qui concourent à produire un génie. L'on est tous conditionnés, et le génie proviendrait de l'éducation, des personnes qui nous ont éduqués. Diderot pense, au contraire, qu'il proviendrait de qualités innées et de l'organisation naturelle de chaque homme. Une fois la *Réfutation d'Helvétius* terminée, il commence l'*Essai sur les règnes de Claude et de Néron* (1778-1782). Initialement intitulé *Essai sur Sénèque*, il revient sur l'œuvre et la vie du philosophe stoïcien, tout autant que sur les écrits de ce dernier. Diderot dans ses premières œuvres ne porte aucune affection à Sénèque : « Jusqu'alors, Diderot n'avait pas aimé Sénèque. On trouve dans l'*Essai sur le mérite et la vertu*, une note très méprisante »[1006], nous dit Arthur Wilson. Or, il s'engage désormais à défendre le précepteur du tyran Néron dans ses dernières œuvres car nombre de personnes ont jugé Sénèque dans la mesure où ce dernier n'a pas réussi à réfréner les ardeurs criminelles de Néron.

Les trois œuvres, rédigées presqu'en même temps, participent des mêmes enjeux politiques et sociaux des années 1770-1781. Alors que dans ses contributions à l'*Histoire des deux Indes*, il recourt naturellement à une forme d'éloquence associée à un nouvel effet sublime, dans la *Réfutation d'Helvétius* et le deuxième tome de l'*Essai sur les règnes de Claude et de Néron*, il propose un détour théorique afin de pouvoir définir les modalités et les conditions de pratique de son nouvel effet sublime du philosophe, l'effet sublime barbare. Pour cela, il se livre, comme Burke, à une véritable *recherche philosophique*. Il oscille entre théorie et pratique, sur le modèle de Sénèque car au début du deuxième tome de l'*Essai sur les règnes de Claude et de Néron*, il déclare qu'il souhaite « acheve[r] de dévoiler […] les principes qui servaient de base à [la] philosophie spéculative et pratique [de Sénèque] »[1007]. Ce mouvement entre théorie et pratique fait écho à l'œuvre et au mouvement de la pensée même de Sénèque puisque ce dernier qualifie la philosophie comme étant un *exercice* et la sagesse comme étant une « science des choses divines et humaines »[1008]. Tandis que dans ses contributions à l'œuvre de l'abbé Raynal, Diderot produit un effet sublime qui s'avère être *barbare*, dans ses deux autres œuvres, il s'attelle à la partie théorique car il poursuit, en parallèle de ses considérations philosophiques et politiques de l'*Histoire des deux Indes*, ses développements sur les conséquences de l'effet sublime dans le réel. Il continue d'évaluer les ambiguïtés morales de l'effet sublime, et plus particulièrement celui du philosophe. Il poursuit ses considérations politiques puisqu'il ancre toujours sa pensée dans le cadre du contexte de l'époque, jalonné par les mouvements

[1006] Arthur Wilson, *Diderot Sa vie et son œuvre*, *op. cit*., p. 576
[1007] Diderot, *Essai sur les règnes de Claude et de Néron*, *op. cit.,* p. 229.
[1008] Jean-Baptiste Gourinat, *Le stoïcisme*, *op. cit.*, p. 14.

révolutionnaires. Il témoigne à nouveau de l'importance de ces périodes de troubles qui alimentent l'enthousiasme littéraire et philosophique. Les temps de crises se révèlent être créateurs et fertiles, et c'est ainsi qu'il esquisse une fois encore la nécessité des « orages » et de la barbarie :

> La contrée la plus heureuse n'est pas celle où il s'élève le moins d'orages. C'est celle qui produit le plus de fruits. J'aimerais mieux habiter les pays fertiles où la terre tremble sans cesse sous les pieds, menace d'engloutir et engloutit quelquefois les hommes et leurs habitations, que de languir sur une plaine aride, sablonneuse et tranquille.[1009]

Ainsi, de ses propos sur l'homme sauvage et l'homme policé à ceux sur les « empires qui mûrissent et se pourrissent »[1010], il reprend dans la *Réfutation d'Helvétius* les grands *topoï* qu'il a soulevés dans ses contributions à l'*Histoire des deux Indes*, tout en formulant des phrases toujours plus éloquentes et ambiguës moralement : « Oui, Mr Rousseau, j'aime mieux le vice raffiné sous un habit de soie, que la stupidité féroce sous une peau de bête »[1011] ou encore : « Vous avez pris l'inaction, le silence, ou l'hypocrisie pour la véritable expression du sentiment, qui las tôt ou tard, de sa contrainte, s'échappe par un coup de poignard qui fait ruisseler le sang noir du tyran »[1012]. Tout en poursuivant son étude de l'effet sublime et des ambiguïtés morales qu'il engendre, Diderot a lui-même recours à des périodes qui se veulent de plus en plus éloquentes. Tout au long de la troisième partie de ses œuvres, deux *leitmotivs* visant à soutenir sa conception du sublime barbare continue de le hanter : l'entreprise de « régénération » de Médée et la figure de Brutus, dont nous avons vu combien ils reviennent incessamment dans les propos des hommes de lettres, philosophes, mais aussi orateurs révolutionnaires, de la fin du XVIII$^{e}$ siècle. Ces deux exemples tragiques sont symboliques puisqu'ils interrogent la valeur morale que l'on peut accorder à certains crimes. Du mythe à l'histoire antique, ils visent à soutenir les rapports qui s'établissent entre la politique et l'effet sublime, et plus particulièrement entre la morale et le sublime du mal. Il poursuit ses références à la *régénération*, qu'il associe à l'analogie entre sublime et révolution grâce au mythe de Médée, qu'il réinterprète, pour penser le sublime barbare du philosophe. Pour Gianluigi Goggi, cette référence provient de la lecture qu'a faite Diderot du *Contrat social* de Rousseau[1013] sur la

[1009] Diderot, *Réfutation d'Helvétius*, *op. cit.*, p. 688.
[1010] *ibid.*, p. 500.
[1011] *ibid.*, p. 688.
[1012] *ibid.*, p. 747.
[1013] Jean-Jacques Rousseau, *Du contrat social*, *op. cit.*, p. 384-386.

régénération de la société[1014]. Il soutient le fait qu'il faut parfois en passer par la violence : « comme Médée rendit la jeunesse à son père ; en le dépeçant et en le faisant bouillir »[1015]. Il s'agit bien de deux exemples du sublime du mal. Les crimes de Brutus et de Médée fascinent tout autant qu'ils *étonnent*. Diderot ne les condamne pas et accepte la nécessité de leur acte, voire même va jusqu'à les légitimer puisqu'il cite l'expression « vertueux Brutus » employé par Helvétius :

> *<Si dans les siècles d'oppression la vertu a quelquefois jeté le plus grand éclat ; si lorsque Thèbes et Rome gémissaient sous la tyrannie, l'intrépide Pélopidas, le vertueux Brutus naissent et s'arment, c'est que le sceptre était encore incertain dans les mains du tyran ; c'est que la vertu pouvait encore ouvrir un chemin à la grandeur et à la puissance.>*
> […] En dépit de la tyrannie, de la corruption, de la bassesse et de l'inutilité de la vertu, il naît partout des hommes vertueux qui vivent et meurent dans leurs principes. Il faut avouer qu'ils sont rares.[1016]

pour qualifier le meurtre de Brutus comme celui d'un *bon* fanatique. Faisant écho à ses propres propos du *Salon de 1765* : « J'aime les fanatiques […] ceux qui fortement épris de quelque goût particulier et innocent, ne voient plus rien qui lui soit comparable, le défendent de toute leur force »[1017], Diderot pense que les bons fanatiques suivent leurs convictions obstinément. Brutus participe de ceux-là, de ceux qui « vivent et meurent dans leurs principes ». Diderot témoigne donc d'un Brutus *vertueux*, ce qui se révèle être problématique car, implicitement, il légitime le crime de ce dernier. Il légitime le meurtre du tyran, et cela interroge. L'enthousiasme du crime[1018] dont il a été question, est ici réinvesti à partir de l'exemple de Brutus. De la même manière que dans l'épisode des naufragés de la tempête dans le *Salon de 1767*, il témoigne de la « loi de la nécessité »[1019], de certains crimes. L'étude de l'effet sublime concourt à l'idée selon laquelle il faut parfois en passer par un acte violent, détruire, pour pouvoir régénérer et voir émerger une nouvelle ère.

Comme le relève Gianluigi Goggi : « L'utilisation du terme *régénération* est, on le sait, très répandue après 1770. J. Starobinski a vu, dans la diffusion de ce terme, une nette influence

---

[1014] « Dans un chapitre du Contrat social, II, 8 […] Rousseau développe la thématique de la régénération de la société. On sait que Diderot connaissait assez bien ce chapitre, ne serait-ce que pour la polémique que l'on peut y lire contre le tsar Pierre Ier » : Gianluigi Goggi, *De* L'Encyclopédie *à l'éloquence républicaine*, *op. cit.*, p. 484n.
[1015] Diderot, *Réfutation d'Helvétius*, *op. cit.*, p. 483.
[1016] *ibid.*, p. 657.
[1017] Diderot, *Salon de 1765*, dans Denis Diderot, *Salons*, éd. Michel Delon, *op. cit*., p. 162.
[1018] « Page 105… Une nation où le vice fut honoré et la vertu méprisée ne fut et ne sera jamais. Moins il y a d'honnêtes femmes, plus les femmes honnêtes sont révérées ; plus il y a des méchants, plus les gens de bien sont considérés : l'horreur du crime est d'autant moindre que le crime est plus commun : le prix de la vertu est d'autant plus grand que la vertu est plus rare » : Diderot, *Réfutation d'Helvétius*, *op. cit.*, p. 668.
[1019] Diderot, *Salon de 1767*, *op. cit*., p. 230-231.

des écrits et du *pathos* oratoire de J. J. Rousseau »[1020], ces *leitmotivs* participent de la dimension oratoire des philosophes, et de ce que Diderot nomme la « fureur de parler » :

> « *Du moment où le fort a parlé, le faible se tait, s'abrutit et cesse de penser*. »
> Ce n'est point là ce qui se passe. Au moment où le fort a ordonné le silence ; la fureur de parler prend au faible.[1021]

S'il témoigne, dans une première partie de son œuvre, du refus de la dimension pragmatique de l'effet sublime, les temps ne sont plus à la tranquillité. Il doit se résoudre, comme dans les contributions à l'*Histoire des deux Indes*, à étudier l'effet sublime sous l'angle de la politique et de l'inévitable « fureur de parler [du faible] ». L'expression « fureur de parler » sous-entend la présence d'un enthousiasme qui peut perdre l'adhésion du public. Se trouve toujours invoqué le même problème qu'il lui faut résoudre. Il légitime la fureur de parler, l'action impétueuse pour persuader le public. S'ensuit donc un risque : l'éloquence philosophique peut devenir enthousiaste et non plus objective. L'effet sublime peut être virulent, véhément, dissonant. C'est précisément tout le sens de l'expression : « la fureur de parler prend au faible ». Olivier Ferret a considéré toute l'importance du terme *fureur* au XVIII[e] siècle, dans le titre de son ouvrage *La fureur de nuire*, sur lequel nous nous sommes déjà appuyée pour comprendre les querelles de l'époque. Pour Diderot, il faut parfois ressentir une violence destructrice pour que puisse émerger une nouvelle morale. Comment dès lors distinguer un effet sublime vertueux d'un effet sublime immoral ? Il doit aboutir à la formulation de conditions d'un sublime virulent, barbare, mais vertueux. Son arme, puisqu'elle s'illustre à travers les mots, est la parole. L'effet sublime du philosophe peut être dissonant et barbare, fougueux, virulent, et témoigner d'une violence intrinsèque à la condition humaine. Diderot observe le problème de l'éloquence de manière explicite car s'il se veut de plus en plus éloquent, il a bien conscience des risques qu'il y a à recourir à un tel effet :

> L'éloquence est-elle une bonne ou une mauvaise chose ? Faut-il sacrifier aux hasards d'une révolution le bonheur de la génération présente, pour le bonheur de la génération à venir. L'état sauvage est-il préférable à l'état policé ? Ce ne sont pas là des problèmes d'enfants.[1022]

Il s'agit de voir que, dans la mesure où il véhicule cette action dans le réel, il ne peut plus se permettre d'abandonner la pratique de ce nouvel effet sublime. Il se voit dès lors contraint de faire retour aux principaux résultats de ses *enquêtes philosophiques*, pour pouvoir définir les

[1020] Gianluigi Goggi, *De* L'Encyclopédie *à l'éloquence républicaine*, *op. cit.*, p. 484.
[1021] Diderot, *Réfutation d'Helvétius*, *op. cit*., p. 663.
[1022] *ibid.*, p. 590-591.

nouvelles conditions de l'effet sublime barbare du philosophe, qui soit vertueux. Il poursuit ses recherches, tout en continuant à dénoncer les actions des despotes grâce à l'effet sublime barbare du philosophe, qui se veut être le pendant de celui mis en œuvre par les fanatiques religieux. Il poursuit ses études, car si Roland Desné, relevant les travaux de Gianluigi Goggi, déclare que l'éloquence des philosophes se révèle une arme de défense puisqu'elle va « devenir, pour Diderot, une forme de résistance au pouvoir absolu des souverains »[1023], il n'en reste pas moins que l'effet sublime du philosophe est pour Diderot source d'ambiguïté morale, et qu'il en a conscience. Cela n'est pas sans poser problème à un philosophe qui se doit d'aller contre ses premiers principes pour continuer à servir ses principales valeurs : défendre la vérité et la vertu.

Alors qu'il se trouve devant le problème de la pratique d'un nouvel effet sublime, il saisit l'occasion, dans la *Réfutation d'Helvétius* et l'*Essai sur les règnes de Claude et de Néron*, de faire un détour théorique pour définir de nouvelles conditions et modalités de cet effet sublime barbare, et afin de se défendre des accusations d'immoralité. Il s'appuie sur les outils qu'il maîtrise et qu'il a à sa disposition, issues de ses connaissances littéraires : outils dramaturgiques, stylistiques, rhétoriques. C'est parce que la rédaction des deux œuvres est contemporaine à ses contributions à l'ouvrage de l'abbé Raynal, qu'il cherche des moyens de pouvoir concilier vertu et sublime barbare, puisque l'effet de ses discours confine de plus en plus à un certain *fanatisme philosophique*. Il étudie le sublime dans les mêmes termes que dans ses œuvres précédentes, tout en les dépassant. Il reprend et s'appuie sur ses analyses et les résultats de ses propres recherches, dans le but de les réévaluer au prisme du nouveau contexte politique et social, car cet effet sublime barbare lui est indispensable afin de légitimer le recours à l'effet sublime du philosophe, et de défendre la liberté. Il fait un détour par des considérations d'ordre théoriques sur l'effet sublime, qu'elles soient dramaturgiques, rhétoriques, stylistiques ou philosophiques puisqu'il va chercher, expérimenter, de nouveaux outils d'écriture, pour soutenir son propre recours à l'effet sublime. En effet, on sait combien il évolue dans sa pensée et dans ses recherches, en s'appuyant sur les principaux résultats de ses enquêtes passées et en les réévaluant. En philosophe qui s'aide de nombreuses sciences pour penser, il est possible de considérer son travail et ses recherches philosophiques comme celles d'un scientifique puisqu'il se sert de ses précédentes observations pour faire émerger de nouvelles conditions morales de l'effet sublime. Tel un scientifique, il affute ses outils.

[1023] Diderot, *Réfutation d'Helvétius*, *op. cit*., p. 590n.

Puisque les temps ont changé, il se doit de réévaluer la conception de l'effet sublime qu'il avait présentée dans ses œuvres précédentes. Il dépasse ses propres analyses et se voit obligé de faire un détour par la théorie et l'exploration théorique pour renouer avec une pratique de l'effet sublime barbare qui soit morale car il poursuit ses dénonciations de l'effet sublime des fanatiques religieux tout en examinant des solutions pour que le philosophe puisse y avoir recours. C'est pourquoi il s'agira désormais de comprendre comment il réévalue, dans la *Réfutation d'Helvétius*, les modalités du nouvel effet sublime barbare du philosophe, à partir de trois éléments : la dramaturgie, le point de vue matérialiste et la conception d'une nouvelle convenance. Il va évaluer, dans le deuxième tome de l'*Essai sur les règnes de Claude et de Néron*, les conditions de pratique de différents styles qui peuvent permettre au philosophe d'être à la fois éloquent et moral, mais aussi cette fois-ci de pouvoir agir dans le réel. Il va s'appuyer sur les querelles stylistiques de l'Antiquité et proposer des solutions, étudier les différents styles qui peuvent être à la fois sublimes barbares et vertueux. En récusant le sublime stoïcien, l'indifférence devant l'horreur et afin de concevoir un sublime qui puisse être barbare et vertueux, il devra en passer par un détour stylistique. C'est ce qu'il fait de manière simultanée puisqu'il écrit en parallèle plusieurs textes. C'est ainsi que, en dernier lieu, il s'agira de voir qu'il étudie les conditions du « sublime d'un tel »[1024]. S'il y a incorrection et non convenance entre le style et l'idée, émerge, malgré tout, une nouvelle convenance : une convenance de soi à soi-même. Diderot a recours au sublime *barbare* dans sa propre écriture, dans les contributions à l'*Histoire des deux Indes* comme dans le passage « Aux insurgents d'Amérique », ce qui participe de sa nouvelle conception du sublime en lien étroit avec le contexte de l'époque, et qui permet de penser l'énergie oratoire. L'expression des passions d'indignation évoque celle d'une morale naturelle. Il théorise et examine les problèmes qui en découlent. Il continue de chercher les conditions d'un effet sublime *barbare* qui soit vertueux. L'ultime solution sera donc la conception du « sublime d'un tel », qu'il mettra en pratique dans la *Lettre Apologétique de l'abbé Raynal à Monsieur Grimm* en 1781.

[1024] Diderot, *Réfutation d'Helvétius*, *op. cit.*, p. 570.

## 2.1. – DEPASSER LES ANCIENNES CONCLUSIONS SUR L'EFFET SUBLIME DANS LA *REFUTATION D'HELVETIUS*

Dans la mesure où Guy Besse parle d'une « réévaluation du matérialisme »[1025] de la part de Diderot dans la *Réfutation d'Helvétius*, il s'agit de comprendre comment Diderot réévalue également les principaux résultats qu'il a obtenus de ses précédentes *enquêtes* sur l'effet sublime sous le prisme de nouveaux éléments. Il s'appuie sur ses propres analyses pour tenter de résoudre le problème de l'ambiguïté morale du sublime, tout en les dépassant puisqu'il lui faut désormais concevoir les principes d'un effet sublime du philosophe qui soit tout à la fois *barbare*, plus adapté aux temps de troubles qui jalonnent la dernière période de ses œuvres, et vertueux.

« Les idées d'intérêt m'obsèdent et me troublent dans la société, mais elles disparaissent dans la région des hypothèses ; là, je suis magnanime, équitable, compatissant, parce que je puis l'être sans conséquence »[1026] : À la fin de ses considérations sur le caractère *sublime* d'Achille, dans un mouvement d'association d'idées autour de l'effet sublime, Diderot confirme une de ses premières hypothèses que l'on a pu *pressentir* dans le *Neveu de Rameau* : la porosité qui peut exister entre fiction et réalité figure un des principaux problèmes de l'ambiguïté morale de l'effet sublime. Des pièces de théâtre tragiques, ou du terrible burkien, à la *terreur* qu'inspirent les fanatiques, portée par l'*intérêt*, l'idée selon laquelle c'est la limite entre la réalité et la fiction qui devient un élément phare du risque moral de l'effet sublime dans l'œuvre de Diderot, et qui devient dès lors un des critères distinctifs pour discriminer l'effet sublime immoral des fanatiques religieux de l'effet sublime moral du philosophe, se trouve validée de manière explicite. Les termes de *terreur* et de *terrible* sont associés au lexique des despotes et religieux. La terreur est employée non plus dans le registre fictif et dramaturgique, mais sur la scène du monde. Les fanatiques religieux s'en servent pour créer un effet si intense que le public en est effrayé et qu'il n'a plus le choix que d'adhérer à leurs propos. Cet effet devient très efficace pour les fanatiques pour asseoir leur pouvoir et servir leurs propres intérêts. Comme l'indique Jacques Chouillet, Diderot reprend les arguments de Hobbes dans le *Léviathan* puisque les deux philosophes condamnent la « crainte du diable et les profits qu'en

[1025] Guy Besse, « Observations sur la *Réfutation d'Helvétius* par Diderot », *Diderot studies*, Vol. 6, 1964, p. 29.
[1026] Diderot, *Réfutation d'Helvétius*, *op. cit.*, p. 660.

tire le clergé »[1027], ce qui n'est pas sans faire écho aux *Pensées sur la comète* de Bayle et aux développements de Diderot dans ses contributions à l'*Histoire des deux Indes*. C'est que, dans la *Réfutation d'Helvétius*, Diderot déclare que les fanatiques religieux, comme il en a témoigné précédemment, se servent de la terreur pour soulever les passions du public dans le réel :

> S'il est si difficile de détruire des erreurs qui n'ont pour elles que leur généralité et leur vétusté ; comment vient-on à bout de celles qui sont aussi générales, aussi vieilles, et de plus accompagnées de terreurs, appuyées de la menace des dieux, sucées avec le lait, et prêchées par des bouches respectées et stipendiées à cet effet ? Je ne connais qu'un seul et unique moyen de renverser un culte, c'est d'en rendre les ministres méprisables par leurs vices et par leur indigence.[1028]

Ce qui est problématique, ce sont bien les limites entre fiction et réel, puisque leurs effets sont « appuy[és] de la menace des dieux ». C'est ce qui va lui permettre de définir les distinctions entre un bon effet sublime et un mauvais effet sublime. Le problème est de taille, et il en a déjà témoigné dans la *Lettre sur les sourds et muets* en reprenant les grands axes de l'étude de Rousseau et sa *Lettre à d'Alembert*. C'est un conflit littéraire, ancré dans un cadre bien précis qui est celui de spectacles tragiques. Cette dissociation entre réel et fiction lui permet de cristalliser la distinction entre les fanatiques religieux, immoraux, et les philosophes, hommes de lettres, fanatiques *vertueux*. Il semble que le risque de l'effet sublime provienne de la distinction entre *sentir* et *juger* et de son application dans le réel. Les opinions religieuses d'un peuple sont parfois fondées sur une terreur ressentie face à un phénomène présenté comme réel. Là où pour les hommes de lettres, l'illusion reste ancrée dans un cadre bien délimité, celui d'un ouvrage, là où au théâtre, l'espace que constitue la salle est un espace délimité, les hommes religieux n'admettent, eux, aucun cadre :

> C'est que, quand je vais au spectacle, je laisse à ma porte tous mes intérêts, toutes mes passions, sauf à les reprendre en sortant. Il n'en est pas ainsi de la prédication que je vais entendre à l'église. C'est un lieu bien respectable que celui où le méchant va oublier pendant trois heures de suite, ce qu'il est.[1029]

Ils utilisent l'effet sublime, certes dans le réel, mais surtout dans l'intention de soulever les passions du public, grâce à la terreur, et pour les aliéner. Diderot met en garde contre le risque de l'illusion lorsqu'elle est employée par des hommes immoraux. Sa critique est formulée à

[1027] « Diderot renvoie en fait au dernier chapitre du Léviathan intitulé « Le royaume des ténèbres » où Hobbes dénonce la démonologie, les exorcismes, la crainte du diable et les profits qu'en tire le clergé » : Diderot, *Réfutation d'Helvétius*, *op. cit.*, p. 524n.
[1028] *ibid.*, p. 502.
[1029] *ibid.*, p. 658-659.

l'égard des fanatiques, mais aussi du *fanatisme politique*, qui peuvent recourir à l'illusion pour servir l'immoralité. Il dénonce le recours à l'illusion pour servir des intentions immorales. Pour lui, la religion est une pratique risquée car elle s'illustre dans le réel et qu'elle semble se nourrir d'illusions présentées comme vraies. Ainsi, pour Diderot la religion prêche de manière ostentatoire des valeurs morales. Il s'en méfie puisque certains hommes peuvent détourner les textes religieux dans une visée pourtant immorale, et faire preuve de duplicité.

Pour cela, il réévalue les risques de l'effet sublime en les inscrivant, comme il l'a toujours fait, dans des enjeux dramaturgiques. Si, dès la *Lettre sur les sourds et muets*, il examinait les liens ténus entre effet sublime et expression des passions tragiques, il les réévalue ici en les replaçant sous l'angle de l'illusion, c'est-à-dire de cette porosité qui existe entre fiction et réalité car l'illusion est un risque inhérent au domaine dramaturgique qui n'épargne ni les dramaturges, ni même les écrivains et les philosophes. Dans les chapitres XII, XIII, XIV et XV de la section IV de la *Réfutation d'Helvétius*[1030], il reprend à de nombreuses reprises les hyponymes de ces deux univers bien distincts que sont la réalité et la fiction : les substantifs et périphrases : « théâtre », « spectacle », « pièces tirées de l'histoire », « histoire », « région des hypothèses » s'opposent à ceux du monde réel : « courtisan », « cour » ainsi que « société » et « citoyen honnête ». Les rapports entre fiction et réalité sont inhérents à l'illusion théâtrale, tout comme ils le sont à l'écriture. Lorsque la fiction et la réalité se confondent, elles peuvent fusionner et l'illusion apparaît lorsque la fiction s'impose comme réalité. Diderot réinterprète le concept d'effet sublime sous le prisme de l'illusion afin d'examiner toutes les ambiguïtés qui en découlent, car il prend conscience que l'effet sublime du philosophe s'éloigne désormais, dans cette troisième partie de son œuvre, de celui du dramaturge. Il s'agit de lutter contre les souverains et les fanatiques religieux, dans le réel, et non plus dans le cadre fictif, tout en prenant garde de ne pas verser dans une forme de *fanatisme philosophique*. Dans l'*Encyclopédie*, la définition d'illusion se voit transposée dans les domaines de la rhétorique et de la poésie :

> L'orateur conduit la persuasion ; l'illusion marche à côté du poète. L'orateur & le poète sont deux grands magiciens, qui sont quelquefois les premières dupes de leurs prestiges.[1031]

Diderot part d'une étude dans le cadre dramaturgique, de l'illusion, pour mettre en lumière les principaux risques de l'effet sublime et mieux les réévaluer, car il est toujours aussi éloquent.

[1030] Diderot, *Réfutation d'Helvétius*, *op. cit.*, p. 656-663.
[1031] [Diderot], article « illusion », *Encyclopédie*, t. VIII, p. 557.

Dans la *Réfutation d'Helvétius*, en convoquant l'exemple de Lucrèce, il soulève le fait qu'il existe toujours des risques, et notamment dans le domaine philosophique, car il a conscience du risque de verser dans une forme de fanatisme, d'un fanatisme intolérant et qui peut se révéler menaçant :

> Qui croirait qu'après une marche aussi franche, et aussi ferme, le dernier de ces philosophes s'est aussi laissé gagner par la terreur, et a terminé son sublime ouvrage *De la nature de l'homme* par des visions si étranges, si superstitieuses, si folles qu'on en est presque aussi indigné que surpris.[1032]

Il pense, en littérature comme en philosophie, l'existence d'un *bon* fanatisme, à l'instar de Lucrèce qui s'est « laissé gagner par la terreur » jusqu'à déployer des images « superstitieuses ». Il démontre combien le fanatisme et les risques de l'effet sublime peuvent concerner les philosophes, par le biais de la notion d'illusion, mais il conçoit également qu'il puisse exister un bon fanatisme comme il en a été question dans le *Salon de 1765*. Les fanatiques *vertueux* n'utilisent pas l'effet sublime pour aliéner mais bien parce qu'ils souhaitent porter leur conviction personnelle jusqu'à des actions extrêmes, témoigner de leurs propres passions pensées en terme de principes politiques, mais aussi s'exprimer, à l'instar de Brutus pour Diderot. À l'opposé, les fanatiques religieux ne développent pas de convictions personnelles puisqu'ils se contentent de véhiculer la parole d'un Dieu pour mener le public à la conversion. Dans le bon fanatisme, il y a convenance de soi à soi-même, même s'il n'y a pas forcément convenance entre les idées et le style tandis que, *a contrario*, les fanatiques religieux peuvent aisément faire correspondre une idée avec un style, respecter les principes de convenance, mais ils se détournent de leurs propres principes puisque leur but n'est pas de s'exprimer. Leur objectif est l'aliénation. Certes, l'effet sublime du philosophe peut être dissonant puisque Diderot le rapproche d'un effet barbare, mais il reste l'expression la plus naturelle qu'il soit et qui n'est pas contrefaite.

Enfin, il glisse de l'étude de la posture de l'écrivain à l'étude du point de vue du spectateur. Il replace sa conception de l'effet sublime en se plaçant du côté de ce dernier : « on est assis sur la même banquette, à côté du courtisan qui vient admirer Burrhus, après avoir fait à la Cour le rôle de Narcisse »[1033]. Cette distinction explicite la différence entre l'essence de l'homme, sa valeur morale, et ses passions qui sont soulevées et qui peuvent l'émouvoir, comme tout un chacun. Sa réflexion glisse de plus en plus vers l'expérience du spectateur lorsqu'il étudie leurs passions :

---

[1032] Diderot, *Réfutation d'Helvétius*, *op. cit.*, p. 524.
[1033] *ibid.*, p. 658.

> Si le peuple retourne aux exécutions publiques ; ce n'est point pour voir souffrir. Au contraire, il y va chercher un sentiment de pitié ; un sujet de pérorer ; à son retour, il fait un rôle ; les voisins s'assemblent autour de lui, *pendentes ab ore loquentis*.[1034]

L'attention portée à l'effet des tragédies déborde dans le cadre réel avec la question des « exécutions publiques ». Diderot s'interroge sur ce qui incite le peuple à assister à des exécutions publiques. Il note que c'est le résultat d'une compassion comme il en témoignait déjà dans une deuxième partie de son œuvre, dans le *Salon de 1765* : « les hommes, nés compatissants, cherchent dans les spectacles cruels l'exercice de cette qualité »[1035]. Pour autant, comment et pourquoi, soulever de manière consciente la compassion du public dans le cadre fictif ? S'il souligne l'importance de la compassion comme une des passions produites par l'effet sublime, pour autant, il avertit que même l'homme immoral dans la réalité peut ressentir de la compassion au spectacle. Ainsi, les passions du spectateur, tout autant que l'effet des tragédies, ne garantissent pas la valeur morale d'une personne. Au-delà de ses passions, des *gestes sublimes*, de la véhémence verbale, Diderot soulève une nouvelle fois la question des ambiguïtés morales. À l'instar de l'écrivain dont le discours n'est pas forcément vertueux ou sincère, les pleurs du spectateur ne sont pas un gage de vertu. Dans quelle mesure peut-on reconnaître un homme vertueux dans la réalité si on ne peut le reconnaître lorsqu'il se trouve face à une illusion ? Diderot avertit sur le fait qu'il ne faut pas oublier que les discours sont des matériaux littéraires et que, par le biais de l'illusion, un homme immoral peut tromper le public et l'asservir à un but immoral, tout autant qu'un spectateur peut se révéler immoral mais passionné. Il s'écarte ici de la conception du sublime par le Pseudo-Longin puisque ce dernier invoque l'idée qu'un discours sublime n'est créé que par un homme qui possède une belle âme. De plus, dans l'extrait ci-dessous, il revient sur la conception de l'effet sublime à partir des données qu'il a déjà étayées :

> Mais entre dix mille hommes qui auront entendu le mugissement du Vesuve, qui auront senti trembler la terre sous leurs pieds ; et qui se seront sauvés devant le flot de la lave enflammée qui s'échappait des flancs entrouverts de la montagne ; entre dix mille que les images riantes du printemps auront touchés, un seul à peine en saura faire une sublime description, parce que le sublime, soit en peinture, soit en poésie, soit en éloquence, ne naît pas toujours de l'exacte description des phénomènes, mais de l'émotion que le génie spectateur en aura éprouvée, de l'art avec lequel il me communiquera le frémissement de son âme, des comparaisons dont il se servira, du choix de ses expressions, de l'harmonie dont il frappera mon oreille, des idées et des sentiments qu'il saura réveiller en moi. […] En un mot je voudrais bien savoir comme l'intérêt, l'éducation, le hasard, donnent de la chaleur à l'homme froid ; de la verve à l'esprit réglé, de l'imagination à celui qui n'en a point. Plus j'y rêve, plus le paradoxe de l'auteur me confond. Si cet artiste n'est pas né ivre, la meilleure instruction ne lui apprendra jamais qu'à contrefaire plus ou moins

[1034] Diderot, *Réfutation d'Helvétius*, *op. cit.*, p. 682.
[1035] Diderot, *Salon de 1765*, *op. cit.*, p. 260.

> maussadement l'ivresse. De là tant de plats imitateurs de Pindare et de tous les auteurs originaux. Pourquoi les vrais originaux n'ont-ils jamais fait que de mauvaises copies.[1036]

Il introduit des images sublimes, tout en replaçant son étude du point de vue du spectateur. Comme dans ses précédentes *enquêtes philosophiques*, il n'étudie pas le sublime tant par la dimension objective des images, que par l'effet qu'elles produisent sur le public. Le sublime ne provient pas des images en tant que telles, que de l'effet qu'elles mettent en œuvre. C'est ainsi qu'il propose, à côté de la conception burkienne des « images obscures » propres au sublime, qui concourent inévitablement à un effet *étonnant*, la présence d'« images claires », comme dans la critique d'art. Que les images véhiculent des *impressions*, que ces images soient obscures et caractéristiques de la conception burkienne : « le flot de la lave enflammée qui s'échappait des flancs entrouverts de la montagnes », ou bien *délicates* « les images riantes du printemps », c'est avant tout le sujet humain qui se trouve désormais au centre de sa réflexion. Dans ces lignes, il étudie le sublime autant par son aspect obscur que par son aspect *clair* puisque le sublime n'est pas forcément produit par la terreur, mais aussi par le merveilleux, et les « images délicates ». L'important est donc de pouvoir jouer sur le « frémissement » et l'« émotion du spectateur ». Comme il l'a toujours *pressenti*, il replace au centre de sa réflexion la notion d'effet sublime dans des considérations sur le sujet humain : « le sublime […] naît […] de l'émotion que le génie spectateur en aura éprouvée ». Celui qui saura produire un effet sublime sur un public sera avant tout celui qui aura été spectateur de la nature. À l'instar des « anneaux métalliques »[1037] qui aimantent l'attention du spectateur ou de l'auditeur que Baldine Saint-Girons convoque pour figurer l'enthousiasme, Diderot soulève ici combien l'effet sublime participe de l'enthousiasme puisque c'est une émotion qui se signale par la contagion qu'elle produit : « l'art avec lequel il me communiquera le frémissement de son âme ». Le *frémissement* entre en écho avec la conception malebranchiste du fonctionnement de l'imagination, comme le précise Annie Becq en ces termes : « [pour Malebranche] il s'agira à proprement parler de l'imagination seulement, lorsque les images se forment à la suite d'une agitation intérieure des filets nerveux »[1038]. Ici, il s'agit bien d'une « agitation intérieure de filets nerveux » qui produisent un effet sublime d'après Diderot, de « l'harmonie dont il frappera [l']oreille » aux « idées » puis aux « sentiments qu'il saura réveiller ». Ce qui est

[1036] Diderot, *Réfutation d'Helvétius*, *op. cit.*, p. 568.
[1037] « Socrate utilise l'image de la pierre d'Héraclée, dont le magnétisme attire les anneaux métalliques, qui possèdent, alors, à leur tour, la vertu d'aimanter » : Baldine Saint-Girons, *Fiat lux : une philosophie du sublime*, *op. cit*., p. 303-304.
[1038] Annie Becq, *Genèse de l'esthétique française moderne, op. cit*. p. 119.

important de comprendre dans cet extrait c'est la place capitale qu'occupe la part physique de l'homme qui est mise en jeu dans les premiers temps de l'élaboration d'un effet sublime. Si Diderot parle du frémissement, c'est que ce frémissement ne s'adresse en premier lieu qu'aux sens de l'homme. Il passe, il est contagieux. De même, se trouve une forme de contagion puisque Diderot dit que ce frémissement parcourt d'abord le « spectateur » de la nature qui réussit à le transmettre à d'autres spectateurs, soit par le biais de son discours, soit par le biais d'une image. Il s'agit dès lors de comprendre comment ce frémissement participe de la « part physique » de l'homme qui s'étend jusqu'à sa fonction « animale ».

Tout en confirmant l'idée selon laquelle un des principaux risques de l'effet sublime provient de la possibilité de faire passer la fiction pour vraie, afin d'emporter l'adhésion du public, il replace l'étude de l'effet sublime dans le cadre de considérations davantage centrées sur le spectateur. Il approfondit ce qu'il a pu *pressentir* dans « La Promenade Vernet », à savoir qu'un des risques de l'effet sublime provient du fait que ce n'est que la part formelle du discours qui entre en jeu, et qui éveille des sensations en l'homme, en mobilisant sa mémoire passée. Dans la *Réfutation d'Helvétius*, il examine l'expérience du point de vue du sujet. C'est qu'il ne faut pas oublier qu'il répond à l'œuvre d'Helvétius, intitulée *De l'homme*. Le matérialisme participe des principaux enjeux du dialogue entre les deux textes. Si dans « La Promenade Vernet », il développe des arguments qui lui permettent d'étayer l'idée selon laquelle l'effet sublime n'est mis en œuvre qu'à partir de la part formelle du discours, dans la *Réfutation d'Helvétius*, cette réflexion est transposée sur le plan humain puisqu'il explique que l'effet sublime n'affecte que sa part *physique*. Alors que « la tête fait les hommes sages ; le diaphragme [fait] les hommes compatissants et moraux »[1039], du physique au moral, il étudie l'effet sublime en condensant les principales définitions et enjeux du sublime à son époque et dans l'Antiquité. De même, il revient sur le problème des passions lorsqu'il reprend l'effet sublime à partir de l'examen du *delight* burkien, de la sympathie et de la compassion, convoqués grâce au *topos* du *suave mari magno*, qu'il a déjà mobilisé dans le *Salon de 1765*, dans la lettre à Sophie Volland du 28 Octobre 1760, *topos* repris par Voltaire et La Rochefoucauld, et qui a été soulevé par les critiques contemporains, dans les articles de Michel Delon, Gita May et René Démoris, comme nous l'avons vu dans la deuxième partie des œuvres de Diderot. Dans la *Réfutation d'Helvétius*, il dit :

[1039] Diderot, *Réfutation d'Helvétius*, *op. cit.*, p. 578.

> *« Pourquoi secourt-on celui qui souffre ; c'est qu'on s'identifie avec lui. »* … Mais cette honnête et sublime identification : de qui est-elle ? Est-ce de l'homme physique ou de l'homme moral ?[1040]

Il réinterprète sa propre conception de l'effet sublime, celle qu'il a développée dans « La Promenade Vernet » en 1767, à la lumière de la dissonance qui existe en l'homme entre son « physique » et son « moral », entre sa faculté de *sentir* et celle de *juger*. Là où il distinguait dans la deuxième partie de ses œuvres le style sublime et l'idée sublime, la part formelle et la part logique du discours, ici, il réinterprète l'effet sublime à partir de la division entre la partie physique et la partie morale de l'homme lui-même. La réponse de Diderot, ci-dessus, à d'Helvétius fait écho aux principes de *delight* burkien et de compassion – *compassion* qui a pu être comparée à la notion de sympathie burkienne-, sur lesquels il s'appuie dans sa critique d'art. L'idée selon laquelle la consonance morale se trouve occultée par une apparente dissonance se voit validée. Il poursuit l'étude de l'effet sublime et du *delight* burkien sous l'angle de la consonance morale puisqu'il témoigne bien d'une « honnête et sublime identification », qui se voit occultée par une apparente dissonance : la division de l'homme entre le « physique » et le « moral ». Alors que dans la deuxième partie de ses œuvres, le *delight* burkien était dissonant puisqu'il produisait sur le public un *composé de plaisir et de douleur*, ici, il replace cette dissonance au sein même de l'organisation de l'homme. Cette distinction entre « homme physique » et « homme moral » participe d'une scission de l'homme entre les sensations et le jugement, entre la raison et les passions, mais aussi entre la « cervelle » et le « diaphragme » qui sont les « deux principaux ressorts de la machine »[1041], distinction qu'a soulevée Marian Hobson : « [le rôle du diaphragme] est de fonder physiologiquement la moralité »[1042]. La part physique de l'homme est entièrement indépendante de sa part morale, ce qui soutient la dissonance et « l'antinomie entre l'esthétique et l'éthique »[1043], selon les propos de Jacques Chouillet, bien que Diderot ici replace ces considérations sur un plan humain. Du physique au moral, et de la dissonance telle qu'elle a été étudiée dans la deuxième partie de son œuvre, l'étude de l'effet sublime est ici transposée dans le cadre d'une étude sur « l'organisation de la machine », c'est-à-dire de l'observation, de la part de Diderot, d'une division entre les différentes facultés humaines. Il reprend, dans la *Réfutation d'Helvétius*, la conception de l'effet sublime qu'il a développée en 1767 à partir des tableaux de Vernet, lorsque, par le biais d'un

[1040] Diderot, *Réfutation d'Helvétius*, *op. cit.*, p. 528.
[1041] *ibid.*, p. 615.
[1042] Marian Hobson, « Sensibilité et spectacle : le contexte médical du « Paradoxe sur le comédien » de Diderot », *Revue de Métaphysique et de Morale*, *art. cit.*, p. 147.
[1043] Jacques Chouillet, *La formation des idées esthétiques de Diderot*, *op. cit.*, p. 599.

faux dialogue qui s'instaurait entre le Philosophe et un *cicerone* et qui n'était que rêverie et *méditation*[1044], il concluait par l'hypothèse suivante : l'effet sublime d'un discours ne s'élabore que grâce à la seule part formelle du discours : « vous n'avez entendu des mots, et rien que des mots »[1045], venant éveiller des sensations enfouies dans la mémoire de chaque homme. Si pour lui, l'homme se trouve divisé en deux, entre le jugement et les sens, participant de ses considérations matérialistes, il poursuit la réflexion qu'il a commencée dans « La Promenade Vernet » afin de témoigner de l'importance de la part formelle du discours, dans l'écriture, qui est la seule à pouvoir *ravir* l'âme d'un homme. C'est parce qu'il y a division au sein de l'homme que Diderot peut évoquer la *part animale* de l'homme qui va entrer en résonnance avec celle d'un animal *réel* :

> Pourquoi le cerf aux abois vous émeut-il ? Quel est le motif de votre commisération pour un animal à la place duquel vous ne vous mettez pas […]
> Cette commisération est d'animal à animal, et non d'homme à animal ; ou si l'on aime mieux, c'est une illusion rapide amenée par des symptômes de douleur communs à l'homme et à l'animal ; et qui nous montre un homme à la place d'un cerf.[1046]

C'est la *part animale* qui entre en jeu puisque là où il n'étudiait que l'aspect formel des mots, désormais il se replace du côté de l'expérience du spectateur. C'est avant tout une sensation physique, mais cet effet ne véhicule pas forcément une idée sublime ni une vertu intrinsèque, puisqu'il ne s'agit que d'une dynamique presqu'électrique. En étant constitué d'après la mémoire des expériences passées, cet effet se trouve totalement dissocié du jugement. Il se trouve expliqué par Diderot à la lumière de la part formelle du discours puisque le philosophe matérialiste estime que le style possède un effet presqu'électrique sur le spectateur lequel, grâce à des impressions physiques et des sensations physiques, voit sa mémoire excitée et vit une expérience sublime. L'effet sublime et l'éloquence sublime tiennent compte de la part formelle du discours. Dans la *Réfutation d'Helvétius*, il étudie toujours l'effet sublime qui se voit interprété sous le prisme du subjectivisme tel que le définit Annie Becq[1047] car pour lui, l'effet sublime doit être nécessairement replacé dans le cadre d'une réflexion portée désormais uniquement sur le sujet humain, sur le spectateur. Si les images véhiculent des images obscures ou claires, c'est avant tout la manière dont elles vont pouvoir agir sur la part physique du spectateur qui importe à Diderot.

---

[1044] L'attention portée à la dimension méditative revient dans la *Réfutation d'Helvétius* : « Il y a des hommes à qui l'on peut dire, Médite, médite tant que tu voudras, tu ne trouveras rien ; frappe là, jusqu'à demain, on ne te répondra pas, il n'y a personne » : Diderot, *Réfutation d'Helvétius*, *op. cit.*, p. 548.
[1045] Diderot, *Salon de 1767*, *op. cit*., p. 217.
[1046] Diderot, *Réfutation d'Helvétius*, *op. cit.*, p. 680.
[1047] Annie Becq, *Genèse de l'esthétique française moderne*, *op. cit*., p. 5.

Pour lui, les fanatiques ne s'adressent qu'aux *sens* des hommes et n'élaborent aucune idée sublime. Il s'agit là d'un véritable paradoxe. Les fanatiques ne semblent exercer en aucun cas la raison du public, et, pire encore, ils s'en servent pour véhiculer des idées fausses, déformées, de la même manière que le personnage du Neveu de Rameau qui se caractérisait certes devant le Philosophe par son éloquence, mais qui n'étayait aucune idée sublime dans son discours. Le problème des fanatiques immoraux est qu'ils n'utilisent l'effet sublime qu'en profitant du fait que cet effet n'agit que sur les sens humains. Ils « enivr[ent] par la vapeur du sang » :

> « *les hommes finissent par croire les opinions qu'on les force de publier*. »
> Rien de plus contraire que cette maxime à l'effet qu'on attribue à la persécution. *Sanguis martyrum semen Christianorum*. Combien de têtes enivrées par la vapeur du sang des martyrs ![1048]

Ils séduisent parce qu'ils touchent les sens, ils ne mettent aucunement en pratique la raison et excluent toute possibilité de le faire. Pour que Diderot puisse conclure à un effet sublime vertueux, il admet qu'il est nécessaire d'en passer par les sens et par la persuasion, qu'il est certes nécessaire de toucher les passions, mais il faut que cet effet sublime puisse exercer la raison du public, par la suite. Il ne faut pas seulement le persuader d'une idée, mais *ravir* l'âme un temps pour que l'homme puisse retrouver la raison et raisonner par lui-même :

> la folie est un phénomène qui bien considéré, vous aurait conduit à d'autres résultats que les vôtres. On voit, on entend, on flaire, on goûte, on touche aussi finement aux Petites-Maisons que dans votre cabinet de la rue Ste Anne, mais on y raisonne bien diversement.[1049]

Il souligne combien les fanatiques religieux, les enthousiastes immoraux, produisent un effet sublime sur le public en faisant appel uniquement aux sens, à la partie formelle du discours qui ne vient entrer en contact qu'avec la partie *animale* de l'homme, qui est purement instinctive et sensitive, et donc totalement dissociée des idées. Le personnage du Neveu devenait la préfiguration de cet écueil : « Est-il si rare de voir des enthousiastes doués d'une imagination gigantesque qui disent vrai, en parlant des fantômes de leur tête »[1050]. C'est donc la part physique qui entre en jeu dans l'effet sublime, bien qu'il ne faille pas s'en tenir seulement aux sens si l'on veut être sublime et vertueux : « Il faut sentir pour être orateur, érudit, poète, philosophe, mais on n'est pas philosophe, poète, orateur, érudit, parce que l'on sent »[1051]. Il

[1048] Diderot, *Réfutation d'Helvétius*, *op. cit.*, p. 662.
[1049] *ibid.*, p. 620.
[1050] *ibid.*, p. 537.
[1051] *ibid.*, p. 549.

devient dès lors *risqué* pour le philosophe de n'agir que sur les sens de l'homme car c'est précisément cette part physique qui mène aux excès, aux risques et à l'aliénation qu'instaurent les fanatiques. L'effet sublime des fanatiques religieux leur permet de véhiculer des idées fausses en les faisant passer pour vraies, et de séduire par le seul biais de la part formelle du discours. Si donc la connaissance provient uniquement des sens de l'homme comme en conviennent les sensualistes, alors le public peut facilement être induit en erreur, et c'est dans ce contexte que l'effet sublime immoral des fanatiques s'exerce. Pour parvenir à la connaissance et exercer l'esprit critique du public, il faut, pour Diderot, tout en s'autorisant à prendre en compte la part physique de l'homme et tout en s'autorisant parfois à le persuader par le biais des passions, véhiculer de grandes et fortes idées, des idées sublimes, afin que le public puisse penser par lui-même. Le risque encouru est que la part physique et les simples sensations puissent exclure toute faculté de raisonner : « la distinction du physique et du moral n'est-elle pas aussi solide que celle d'animal qui sent et d'animal qui raisonne ? »[1052]. C'est dans cette perspective que, selon Guy Besse, Diderot réfute le « sensualisme simplificateur d'Helvétius, pour qui le jugement se réduit à la sensibilité »[1053]. En effet, lorsque Diderot cite la phrase d'Helvétius : « *sentir, c'est penser* »[1054], c'est pour mieux la rejeter en recourant à l'ambiguïté et aux conséquences de l'effet sublime. En réinterprétant les risques de l'effet sublime à la lumière de la distinction, de la tension entre *sentir* et *juger*, il examine un problème majeur : celui de l'importance de raisonner et d'exercer l'esprit critique du public, malgré l'inévitable recours à la persuasion.

C'est pourquoi, en dernier lieu, il lui faut réévaluer les problèmes de l'effet sublime en se replaçant cette fois-ci du côté de l'*esprit philosophique* et en réinvestissant la notion de convenance. Par le biais de l'étude des caractères d'Ajax et d'Achille dans la *Réfutation d'Helvétius*, il valide le principe de convenance cicéronienne qui s'applique aux personnages, tout en dépassant les principes de convenance cicéronienne entre le style et l'idée qui s'illustrait dans la pratique de l'effet sublime du philosophe. Il témoigne de la convenance du personnage d'Achille :

> Pag. 522. « *Le caractère d'Énée est plus juste que celui d'Achille. Pourquoi admire-t-on ce dernier.* »
> < C'est qu'Achille est fort ; c'est qu'on désire encore plus d'être puissant que juste et qu'on admire toujours ce qu'on voudrait être (p.522). >

[1052] Diderot, *Réfutation d'Helvétius*, *op. cit.*, p. 526.
[1053] Guy Besse, « Observations sur la *Réfutation d'Helvétius* par Diderot », *art. cit*., p. 31.
[1054] Diderot, *Réfutation d'Helvétius*, *op. cit.*, p. 524.

> C'est que le caractère d'Énée est plat et que celui d'Achille est sublime. Le peuple le croit
> *Impiger, iracundus, inexorabilis, acer.*
> *Jura neget sibi nata, nihil non arroget armis.* »
>
> Celui qui le connaît d'après le poète qui l'a peint, lui trouve à peine un de ces défauts. Achille est grand, Achille est juste ; il respecte les lois ; il est brave sans ostentation ; il connaît l'amitié ; il connaît la tendresse ; il n'a point l'âme dure, il n'est point inflexible. C'est lui qui dit aux ambassadeurs qui viennent lui ravir Briséis, le prix de sa victoire, *Approchez, envoyés des dieux ; ce n'est point vous qui m'offensez*... C'est lui qui a dit à ses serviteurs, *Jetez un tapis sur ce cadavre, afin que la vue de ce malheureux père n'en soit point affligée*. C'est lui qui, après la mort de Patrocle, s'en va pendant la nuit se coucher sur les sables de la mer et mêler sa voix plaintive au tumulte des flots.
>
> Je reviens à l'effet des spectacles. Les idées d'intérêt m'obsèdent et me troublent dans la société, mais elles disparaissent dans la région des hypothèses ; là, je suis magnanime, équitable, compatissant, parce que je puis l'être sans conséquence.
>
> Rien de plus commun qu'un spectateur au théâtre, qu'un lecteur le livre à la main ; rien de plus rare qu'un citoyen honnête.[1055]

Il ajoute, en fin d'extrait, des considérations sur l'effet des tragédies. Les échos entre la *Lettre sur les sourds et muets* et la *Réfutation d'Helvétius* autour de l'expression des passions tragiques et de l'effet sublime signalent le fait que Diderot reprend incessamment ses conclusions puisqu'il a longuement été question de Shakespeare et de Corneille dans ses précédentes œuvres. L'exemple de Phocas se retrouve dans la *Réfutation d'Helvétius* dans cette phrase : « *Quelle estime aurait-on à la cour d'un Phocas pour le caractère d'une Leontine…* »[1056]. Il s'agit d'une référence à *Héraclius* de Corneille[1057], référence qui est présente dans la *Lettre sur les sourds et muets,* dans son développement sur les *gestes sublimes* : « On a fort admiré et avec justice un grand nombre de beaux vers dans la magnifique scène d'Héraclius, où Phocas ignore lequel des deux princes est son fils »[1058]. De même, dans la *Réfutation d'Helvétius,* il reprend l'expression *Qu'il mourût*, expression laconique de Corneille qui est considérée comme l'exemple même du *sublime de la chose* : « Ainsi *Qu'il mourût* est le sublime de Corneille. *Tu ne dormiras plus*, est le sublime de Shakespear »[1059], Shakespeare et Corneille sont également cités dans la *Lettre sur les sourds et muets* : « La somnambule Mackbett […] Dans la sublime scène qui termine la tragédie de *Rodogune* »[1060].

Dans l'extrait ci-dessus, il admet toujours une unité du personnage à la fois vertueux et sublime, tout en dépassant l'importante tâche de traduction du philosophe. Afin d'en resituer tous les enjeux, il s'appuie sur ses observations de la *Lettre sur les sourds et muets*, rédigée en

[1055] Diderot, *Réfutation d'Helvétius*, *op. cit.*, p. 659-660.
[1056] *ibid.*, p. 657.
[1057] Corneille, *Héraclius*, dans *Œuvres Complètes*, *op. cit*., t. II, p. 353-430.
[1058] Diderot, *Lettre sur les sourds et muets*, *op. cit.*, p. 143.
[1059] Diderot, *Réfutation d'Helvétius*, *op. cit.*, p. 570.
[1060] Diderot, *Lettre sur les sourds et muets*, *op. cit.*, p. 143-144.

1751. Là où il estimait qu'il fallait conserver une certaine convenance, c'est-à-dire qu'il fallait rendre le caractère d'un personnage et ses passions tels qu'ils sont réellement, et qu'il ne fallait pas les fausser, Diderot ancre, une fois encore, sa réflexion sur l'effet sublime dans le cadre de la mise en scène de l'expression des passions. Il témoigne du caractère d'Achille qui est sublime, c'est-à-dire convenant, dans ses paroles mais aussi dans sa grandeur morale. La preuve est celle d'une « unité de caractère »[1061] telle qu'elle est interrogée dans *Le Neveu de Rameau*. Il souligne l'importance de la convenance propre au caractère sublime et admet donc les conclusions de ses précédentes analyses. En effet, si dans une première partie de son œuvre, le principe de convenance s'illustrait par la convenance entre le discours d'un personnage et ses passions, par sa valeur morale, dans l'extrait ci-dessus, il précise qu'Achille possède une grandeur d'âme. Cette idée soutient la conception longinienne d'une transparence entre la vertu, les passions et les discours d'un personnage. Achille est convenant puisqu'il est « brave sans ostentation » et qu'il témoigne de ses *plaintes* qu'il « mêle au tumulte des flots ». Ce sont l'harmonie et la transparence qui s'établissent une fois encore entre le personnage et le paysage qui l'environne. Pour autant, l'idée de convenance est interrogée et se voit dépassée par des considérations sur le risque de la *défiguration* d'un personnage que peut produire toute écriture. Du point de vue de l'écrivain, les outils littéraires et stylistiques possèdent cette capacité de créer une illusion et de toucher le public par une grande maîtrise des mots. Si le Pseudo-Longin et Boileau ont sublimé le caractère d'Ajax, c'est parce que le risque de l'embellissement et de l'illusion est inhérent à la technique de l'écriture. De même, dans l'extrait ci-dessus, Diderot montre comment Horace et Homère ont fourni deux interprétations du personnage d'Achille. Il oppose la description qu'en fait Horace dans l'*Art Poétique* : « *Impiger, iracundus, inexorabilis, acer. / Jura neget sibi nata, nihil non arroget armis.* »[1062], au vrai caractère d'Achille qui transparaît dans l'écriture d'Homère dans l'*Iliade*, Diderot explique comment la représentation d'Achille diffère à travers l'écriture des deux écrivains. Dans le texte d'Horace, Achille est représenté comme étant inflexible. Dans le texte d'Homère, Achille est représenté comme étant juste et compréhensif. Ainsi, à ces deux représentations correspondent deux types de public : « le peuple » qui juge Achille selon Horace et « celui qui le connaît d'après le poète qui l'a peint », représentant le lecteur qui a lu Homère. Cette opposition entre le peuple, le public, et un lecteur bien informé, permet de mettre en avant le risque encouru de déformer un personnage, que ce soit du côté de l'auteur ou du côté du lecteur. Dès qu'il y a matériau textuel,

[1061] Diderot, *Le Neveu de Rameau*, *op. cit.*, p. 152.
[1062] Horace, *Art Poétique*, [*De Arte poetica*], trad. François Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, [1934] 2002, p. 208-209.

le risque de *sublimer* est inévitable. Cette déformation a des conséquences sur la représentation du caractère d'un personnage, à l'instar d'Ajax. Diderot insiste sur les qualités d'Achille, qu'il juge sublime, grâce à la répétition de la structure de la phrase clivée, à trois reprises : « c'est lui qui… ». Les phrases clivées permettent d'insister sur le caractère du personnage. Dans la suite, le discours direct permet de mettre en avant une forme d'authenticité dans le discours d'Achille. Ses propos sont teintés de compréhension et de bienveillance à l'égard des autres personnages. Il ne témoigne d'aucune rancœur envers ceux qui viennent capturer Briséis, puisqu'il a bien conscience qu'il s'agissait des conditions d'un accord, et qu'il le respecte. En dernier lieu, Diderot présente l'action d'Achille qu'il relate avec une certaine éloquence : « C'est lui qui, après la mort de Patrocle, s'en va pendant la nuit se coucher sur les sables de la mer et mêler sa voix plaintive au tumulte des flots ». En réévaluant les conditions de l'effet sublime du philosophe à partir de l'exemple d'Achille puisqu'il admet l'idée de convenance du personnage, Diderot dépasse l'impératif de convenance dans sa propre écriture. Mais cela ne devient-il pas un problème lorsque l'auteur dépasse le cadre de la fiction et se revendique comme moraliste ou philosophe ? Grâce à la référence implicite à la *Lettre à d'Alembert*, Diderot démontre que le moraliste peut ne pas forcément être transparent, convenant, dans la mesure où il écrit et met sa virtuosité stylistique au service de l'effet sur le plus grand nombre et de l'étonnement. Cette convenance est-elle ou n'est-elle pas vertueuse dans le réel ? Comment dès lors illustrer le caractère sublime d'un personnage si l'on doit abandonner la convenance tout en exerçant l'esprit critique du public ?

C'est dans cette perspective qu'il revient sur l'épisode de la « prière sublime » d'Ajax, épisode de la *Lettre sur les sourds et muets* afin de, tout à la fois confirmer le principe de convenance entre les gestes et les discours des personnages, la conception longinienne d'un sublime qui admet une unité entre la grandeur morale et le discours d'un personnage, et d'abandonner l'impératif de convenance du philosophe entre le style et l'idée. Bien qu'il confirme l'hypothèse selon laquelle le principe de convenance est l'élément constitutif de cette *recherche philosophique* pour déterminer un effet sublime moral, il ne peut plus, dans sa propre pratique, faire correspondre exactement l'idée et le style, puisqu'il se doit de recourir à un effet sublime qui se veut *barbare*. Il ne peut plus respecter dans sa propre écriture cette convenance entre *les mots et les choses* comme il le déclarait dans la *Lettre sur les sourds et muets* : « Si cette traduction ne rend pas le pathétique des vers d'Homere, du moins on n'y trouve plus le

contresens de celle de La Motte et de Boileau »[1063], car il a pris conscience qu'il devait se battre à armes égales contre ses adversaires, et qu'il devait répondre aux accusations sur un ton éloquent.

Il replace, dans la *Réfutation d'Helvétius*, l'épisode de la « prière sublime » d'Ajax, non plus dans un débat littéraire, à savoir la querelle d'Homère, mais bien dans un débat plus large entre les philosophes et les antiphilosophes car s'il commence par réfuter la traduction d'Helvétius qui a, comme le Pseudo-Longin et Boileau, *sublimé* le personnage d'Ajax : « Helvétius suppose ici avec Longin et Boileau, une beauté dans Homere, qui n'y est point »[1064], Diderot ne s'adresse pas à Helvétius ici mais bien au jésuite Berthier. Il réexamine les termes de ce débat en le resituant dans le cadre de la « discussion assez vive »[1065] qui s'en est suivie avec le jésuite Berthier. Berthier, figure majeure du camp des antiphilosophes, « qui menait les destinées du *Journal de Trévoux* »[1066], a été un des acteurs dans la condamnation de l'*Encyclopédie*, mais aussi dans l'affaire de l'abbé de Prades. Diderot replace l'épisode de la « prière sublime » d'Ajax dans le cadre des affrontements entre les jésuites et les philosophes, d'une guerre de plume, puisqu'il imagine le personnage d'Ajax en héros religieux. Il transpose l'épisode d'Ajax dans le domaine religieux en faisant d'Ajax un héros « qui sur le point de s'engager dans un combat périlleux, invit[e] l'armée à se mettre en prière »[1067]. Dans les *Observations sur l'extrait que le journaliste de Trévoux a fait de la « Lettre sur les sourds et muets* parues juste après la *Lettre sur les sourds et muets* en 1751, il précise l'analogie entre la relation qui s'établit entre Ajax et Jupiter, et celle qui s'établit entre Dieu et les « soldat[s] chrétien[s] : « Dieu n'est pour un soldat chrétien, que ce que Jupiter était pour Ajax »[1068]. Il transpose l'épisode païen provenant de l'*Iliade* en des termes chrétiens en le poussant à son extrême puisqu'il fait une nouvelle fois écho aux martyrs. Comment penser autrement les liens qui existent entre le sublime héroïque, guerrier d'Ajax, et le sublime religieux ? Telles sont les difficultés que Diderot soulève ici puisque le sublime d'Ajax provient avant tout de son caractère héroïque, vertueux, qui n'exclut en rien les qualités dont fait preuve un guerrier. En cela, Diderot pense l'effet sublime en admettant l'association qui peut exister entre la lutte, l'insurrection, la « fureur de parler » et les convictions religieuses, l'un n'excluant pas l'autre,

[1063] Diderot, *Lettre sur les sourds et muets*, *op. cit.*, p. 175.
[1064] Diderot, *Réfutation d'Helvétius*, *op. cit.*, p. 730.
[1065] *idem*.
[1066] Arthur Wilson, *Diderot Sa vie et son œuvre*, *op. cit*., p. 106.
[1067] Diderot, *Réfutation d'Helvétius*, *op. cit.*, p. 731.
[1068] Diderot, *Observations sur l'extrait que le journaliste de Trévoux a fait de la « Lettre sur les sourds et muets »* dans *Lettre sur les aveugles Lettre sur les sourds et muets,* présentée par Marian Hobson et Simon Harvey, *op. cit.*, p. 149-166.

et ne correspondant en rien au cas des guerres de religion. Cela sert sa définition de l'effet sublime du philosophe dans les années 1770 puisqu'il y oppose les intentions de Berthier, pour étayer l'idée selon laquelle certains hommes religieux déforment les textes afin de servir leurs propres intérêts. Berthier n'en reste qu'au stade de la querelle littéraire, il commet des erreurs et verse dans des polémiques simplement pour servir ses propres intérêts, parce qu'il est un antiphilosophe, selon Diderot. À l'instar de la formule qui viendra fournir une définition précise, définitive, du sublime, conçue par un *esprit philosophique* dans le *Plan d'une université* (1775) : « [le] traité […] du sublime qui n'est que l'éclat du bien ou du mal, accompagné d'un frisson qui naît ou de la grandeur, ou du péril, ou de l'intérêt »[1069], Diderot illustre bien que le sublime peut être engendré par l'intérêt et se révèle parfois être le terreau sur lequel pousse un effet sublime immoral. De même, il poursuit avec les arguments tels qu'il les a étayés dans la *Lettre sur les sourds et muets.* Le risque de l'effet sublime est de s'abandonner à sublimer le caractère d'un héros : « ou vous avez mal entendu le poète, ou le poète a mal soutenu le caractère de son héros »[1070]. Il valide donc ses premiers résultats : il est nécessaire que le caractère d'un personnage sublime puisse être consonnant, faisant écho une fois encore à l'« unité de caractère » telle qu'elle est interrogée dans *Le Neveu de Rameau*, et n'excluant pas les qualités de guerrier, d'héroïsme, tout autant que la possibilité de rendre hommage à une divinité. Il étudie les textes sans servir ses propres intérêts. Il reprend et approfondit sa conception de l'effet sublime qu'il avait proposée précédemment, dans le domaine dramaturgique, mais aussi celle qui véhiculait dans la deuxième partie de ses œuvres, dans sa critique d'art ou par le biais de l'éloquence du personnage du Neveu. Il analyse toujours l'effet sublime à partir du cadre du registre tragique et des passions, de l'expression et le réinterprète en revendiquant désormais, de manière explicite, le recours à la persuasion. Tout en réinvestissant les notions de prière et d'intérêt dans le cadre de la polémique avec le jésuite Berthier, il ancre ses considérations sur l'effet sublime dans le cadre du problème de la dimension oratoire du philosophe. La « fureur de parler » devient explicite dans la reprise de cette querelle avec le jésuite Berthier. Il revendique désormais l'expression de passions barbares car il estime que le recours au sublime barbare est nécessaire et inévitable lorsqu'il s'agit de défendre la liberté.

Dans ce cadre polémique, il ne se refuse donc pas une certaine véhémence et éloquence dans son discours. Afin de persuader le jésuite, il emploie des phrases persuasives. Il réévalue l'emploi du sublime barbare du philosophe lorsqu'il s'agit de se défendre dans le cadre d'une

[1069] Diderot, *Plan d'une université*, *op. cit.*, p. 461.
[1070] Diderot, *Réfutation d'Helvétius*, *op. cit.*, p. 732.

polémique qui ne relève en rien d'enjeux purement littéraires. C'est qu'il estime que le jésuite Berthier ne prend parti que dans un cadre polémique : « seulement il ne faut pas confondre l'erreur d'un homme de génie, tel que Longin ou Boileau, avec l'impertinence de son écho ». Il condamne l'idée selon laquelle certains critiques ne sont pas objectifs puisqu'ils avancent des arguments en fonction de telle ou telle position visant à persuader, plus qu'à exprimer, et les menant à déformer le sens des textes. Le jugement que ces critiques font des grands écrivains peut être faussé, d'où l'emploi de l'expression : « impertinence de leur écho », s'opposant à l'erreur du Pseudo-Longin et de Boileau, qu'il considère comme des hommes de génie, lesquels n'avaient commis qu'une petite erreur de traduction. Diderot recourt ici à l'éloquence puisqu'il lutte désormais à armes égales avec Berthier, qu'il considère être un déclamateur. Il se situe sur le même terrain que lui, et le fait de manière volontaire. Pour lui, Berthier est un déclamateur car il dépasse le cadre de la convenance. Pour autant, il ne s'interdit pas lui-même des propos éloquents alors qu'il respectait le principe de convenance que doit suivre un philosophe. Une nouvelle fois, la dimension oratoire s'impose dans ses propos. S'il admet toujours une nécessaire convenance dans la traduction du caractère des personnages, il dépasse ce qu'il avait théorisé puisqu'il a recours à un ton polémique et virulent, à un effet sublime barbare, par le recours à des phrases beaucoup plus sarcastiques : « Je voudrais bien savoir ce que le Journaliste m'eût répondu si je lui avais dit, Hé bien, mon père, Ajax à votre avis est donc un impie, un sublime impie qui défie le maître des dieux »[1071], ou encore « Vous savez par cœur, je n'en doute pas, tous les noms des chefs de la Grèce ? Comment appelez-vous celui-là ? Est-ce Achille, Agamemnon, Patrocle, Diomede ; Ajax ? Certainement, ce ne peut être ce dernier »[1072]. Le caractère polémique se traduit par une forme de sarcasme : « il serait trop absurde que… ». Pour Diderot, les rapports qui unissent le sublime sacré à la guerre sont à interroger puisqu'il semble que le jésuite Berthier n'admette aucunement qu'Ajax puisse être religieux et guerrier.

Diderot replace donc son étude de l'effet sublime dans le cadre dramaturgique et rhétorique en faisant retour, en approfondissant et en s'appuyant sur les enquêtes qu'il a menées jusqu'alors. Il en reprend les principaux résultats sur les risques de l'effet sublime. C'est dire combien il pose des fondements de réflexion qui lui sont utiles pour approfondir ses premières intuitions. Il reprend, dans la *Réfutation d'Helvétius*, les définitions et les conclusions qu'il avait élaborées à la suite de ses précédentes études. De même qu'avec les textes des Anciens,

[1071] Diderot, *Réfutation d'Helvétius*, *op. cit.*, p. 731.
[1072] *idem.*

il s'appuie sur ses anciennes études, sur les bases définitionnelles du sublime qu'il a lui-même entreprises afin de dépasser ses propres conceptions. Cela participe de son expérience, de ses œuvres de maturité, mais aussi du contexte politique de l'époque. S'il alerte sur l'effet sublime, qui est toujours moins risqué lorsqu'il est mis en œuvre dans le cadre fictif et sur une scène de théâtre, il s'agit de voir qu'il ne peut plus faire autrement que de l'utiliser dans le réel. Désormais, le sublime barbare du philosophe ne peut être mis en œuvre que dans le réel, c'est-à-dire lorsque « la fureur de parler prend au faible ». Que ce soit contre les despotes, ou contre les fanatiques religieux, il approfondit l'étude des risques de l'effet sublime des fanatiques et des philosophes en s'appuyant sur des considérations littéraires, dramaturgiques et philosophiques.

Il reprend tout d'abord son étude de l'effet sublime en l'ancrant dans le cadre du registre dramaturgique, comme il l'a toujours fait, mais c'est pour mieux le dépasser en montrant que les limites entre fiction et réalité constituent un enjeu majeur de cette recherche philosophique. Il situe ses réflexions sur le caractère sublime des personnages, qui doit toujours être transcrit de manière convenante par les philosophes ou hommes de lettres. C'est dans cette perspective qu'il réintègre ses propos de « La Promenade Vernet » selon laquelle ce n'est que la part formelle du discours qui témoigne de l'effet sublime, à la lumière de considérations matérialistes. Il réinterprète l'effet sublime qu'il a commencé à développer dans sa critique d'art, dans le dialogue entre le philosophe et le *cicerone* et le réinterprète ici à partir de la distinction entre *sentir* et *juger*, passions et raison. Il explicite toute la différence entre *sentir* et *juger* dans la mesure où l'homme est divisé en deux : la part de l'homme qui lui permet de sentir, et celle qui lui permet de juger. Il étudie très précisément l'effet sublime en illustrant comment l'effet sublime ne peut certainement que s'adresser à la part sensible, faisant écho à la forme du discours, et non pas forcément à la part morale et logique de l'homme, c'est-à-dire celle qui participe des idées. Les idées qui en découlent sont éveillées en l'homme sans pour autant être forcément étayées : c'est ce qu'il s'agit de comprendre. Diderot associe la division entre les facultés humaines au risque de l'effet sublime, ce qui permet de reprendre la distinction entre forme et fond, expression corporelle et passions, éloquence et philosophie, style sublime et idée sublime. Dans « La Promenade Vernet », l'effet sublime ne s'adresse qu'à la partie animale, mécanique de l'homme puisqu'il en appelle à ses expériences passées, à sa mémoire qui sont éveillées grâce à la part formelle du discours. C'est pourquoi les idées sublimes peuvent ne pas être élaborées. Du style à la part physique, de l'idée à la part morale, Diderot replace la dissonance entre les mots et les choses, entre le style sublime et l'idée sublime, à partir de la dichotomie entre *sentir* et *juger*. C'est qu'il considère que l'homme est constitué d'une part

sensitive et physique, et d'une part morale et du *logos*, et que c'est précisément ce qui entraîne le fait qu'il soit si vulnérable à l'effet sublime, et donc vulnérable au fanatisme. Cela interroge une fois de plus le rôle des passions, à l'instar de la phrase d'Helvétius que Diderot réinvestit : « Sans passion, point de besoins, point de désirs ; sans besoins et sans désirs, point d'esprit, point de raison »[1073]. Les passions *barbares* et naturelles sont nécessaires. Il les réexamine sous un angle de vue différent, à savoir que l'effet sublime suspend l'exercice de la raison critique du public qui ne peut, dès lors, plus raisonner, comme le déclare Helvétius : « tous les intérêts, tous les préjugés, toutes les passions, tous les vices, toutes les vertus sont capables de fausser l'esprit »[1074]. L'effet sublime ravit le jugement et il peut donc à loisir être employé par les fanatiques religieux, mais aussi par les despotes. Ainsi, il propose des variations sur les réflexions qu'il a déjà menées afin de réinterpréter la question de l'effet et les ambiguïtés morales qu'il pense désormais à la lumière de la distinction, de la tension, entre physique et moral. Il poursuit ses idées en les approfondissant ou en les dépassant. Il admet toujours les principes de convenance dans la définition qu'il propose de l'effet sublime moral, mais les approfondit et les dépasse dans le cadre de nouvelles observations sur l'expression des passions et « la fureur de parler ». Il revendique une nouvelle éloquence portée par l'effet sublime du philosophe, et c'est ce qu'il doit réévaluer.

Là où il illustrait parfaitement l'entreprise de traduction du philosophe dans la *Lettre sur les sourds et muets*, désormais il ne peut s'empêcher d'employer un ton des plus persuasifs. C'est ainsi qu'il admet une éloquence dans ses propres textes. Il dépasse ses conceptions, notamment celles qui aboutissaient à la nécessaire convenance du philosophe, puisqu'il se trouve éloquent lorsqu'il reprend l'épisode de la « prière sublime » d'Ajax. Il en revient à une dimension quelque peu éloquente du discours du philosophe puisqu'il s'agit de lutter à armes égales contre les religieux, ceux qu'ils considèrent comme étant immoraux. Pour Diderot, Berthier ne sert que ses intérêts et ne souhaite en aucun cas être convenant pour participer à une lecture littérale, celle du sens premier du texte. Cela provient du fait que Berthier ne souhaite, pour Diderot, ne s'en tenir qu'au cadre polémique. Diderot admet toujours comme une des conditions nécessaires, le principe de convenance et la conception longinienne quant au caractère du héros : « ou vous avez mal entendu le poète, ou le poète a mal soutenu le caractère de son héros ». Diderot réaffirme son opinion, et confirme les premiers résultats de ses observations : la convenance entre les passions d'Ajax, ses gestes et sa valeur morale devient inéluctable. Si les philosophes recourent à l'effet sublime pour mener le public à réfléchir par

[1073] Diderot, *Réfutation d'Helvétius*, *op. cit.*, p. 510.
[1074] *ibid.*, p. 588.

lui-même et non pour lui imposer une opinion, l'effet sublime immoral est porté par l'intérêt, par l'intention immorale de celui qui y a recours. En effet, ces derniers semblent s'en servir dans le réel seulement pour aliéner. Ils utilisent la terreur pour soulever les passions du public et ravir leur esprit critique, ce qui les mènent d'autant plus à déformer le sens des textes tout autant qu'à déformer la vérité.

Mais, il s'agit de voir dans quelle mesure le style sublime barbare va se confondre avec un style asianiste, et ce style asianiste est précisément celui qui est considéré comme étant celui des déclamateurs, comme l'explique Marc Fumaroli :

> [les déclamateurs] faisaient largement appel au pathétisme et au pittoresque. Les deux excès condamnés par Cicéron, l'asianisme flamboyant d'images et de passions excessives et l'atticisme « archaïsant », dense jusqu'à l'obscurité, se donnent libre cours devant un public blasé.[1075]

Le sublime *barbare* du philosophe devient ambigü puisqu'il participe de l'asianisme. Il possède le même écueil attribué à l'éloquence des déclamateurs, que Diderot a précisément l'habitude de dénoncer. De plus, ce sont les jésuites qui vont être par la suite considérés comme des asianistes. Une ambiguïté émerge puisque le sublime barbare du philosophe ne peut dès lors plus se séparer nettement de l'éloquence des asianistes, des déclamateurs et même des jésuites. Il se doit de poursuivre son enquête car il faut toujours qu'il puisse témoigner de la « fureur de parler », tout en trouvant des conditions de pratique de cet effet sublime qui lui permettent de se distinguer des déclamateurs et des asianistes. C'est qu'il souhaite toujours témoigner de la « fureur de parler », c'est pourquoi il va en revenir aux querelles des Anciens pour tenter de trouver un style énergique et vertueux, recelant des images, à travers l'étude de trois styles : le style orné de Cicéron, le style coupé de Sénèque, et le style *deinos* de Démosthène. Il va réévaluer son propre style par rapport à toutes ces querelles, pour conclure à l'idée suivante : c'est le « sublime d'un tel » qui est la condition ultime d'un effet sublime vertueux, et qui participe de l'ensemble des enjeux de la thèse présentée dans la *Réfutation d'Helvétius*, selon laquelle il faut pouvoir témoigner de son *originalité*.

[1075] Marc Fumaroli, *L'âge de l'éloquence*, *op. cit*., p. 58.

## 2.2. – DETOUR STYLISTIQUE : CONCILIER IMAGE ET ACTION

Du *Plan d'une université*, dans lequel Diderot détaille les caractères des auteurs grecs et latins en fonction de leur pensée et de leur style[1076] à la *Réfutation d'Helvétius* et surtout au deuxième tome de l'*Essai sur les règnes de Claude et de Néron*, l'étude du style occupe une part non négligeable des dernières œuvres du philosophe et participe de la distinction entre les idées et la part formelle du discours, la notion de dissonance qu'il continue de penser. Bien que dès l'Antiquité, avec le *Traité du sublime* du Pseudo-Longin, la notion de sublime s'affranchit déjà du domaine purement rhétorique de l'art oratoire cicéronien, au début de la *Réfutation d'Helvétius*, il replace l'étude du sublime dans le cadre d'enjeux proprement stylistiques : « Le style de cet ouvrage est de toutes les couleurs, comme l'arc-en-ciel : folâtre, poétique, sévère, sublime, léger, élevé, ingénieux, grand, éclatant, tout ce qu'il plaît à l'auteur et au sujet »[1077], C'est que Jaucourt, dans l'*Encyclopédie*, distingue le « style sublime », présent dès l'Antiquité, du substantif le *sublime* :

> on convient généralement que le style *sublime* consiste dans une suite d'idées nobles exprimées noblement, & que le *sublime* est un trait extraordinaire, merveilleux, qui enleve, ravit, transporte. Le style *sublime* veut toutes les figures de l'éloquence, le *sublime* se peut trouver dans un seul mot […] Longin confond quelquefois le *sublime* avec la grande éloquence, dont le fond consiste dans l'heureuse audace des pensées, & dans la véhémence & l'enthousiasme de la passion. Cicéron m'en fournit un bel exemple dans son plaidoyer pour Milon, c'est-à-dire dans le chef d'œuvre de l'art oratoire.[1078]

Dans cet extrait de l'*Essai sur les règnes de Claude et de Néron*, la notion de style est convoquée par Diderot pour penser le sublime :

> Tacite n'écrit pas comme Tite-Live ; cependant quel est l'homme d'un peu de génie qui ne préfère le penseur profond à l'écrivain élégant, le nerf de l'un à l'harmonie de l'autre ? On est souvent pur et plat, sublime et barbare : on met souvent le plus grand choix des mots à dire des riens, et l'on dit de grandes choses d'un style très négligé, très incorrect.
>
> « Toutes pointes, toutes imaginations qui sentent plus la chaleur d'Afrique ou d'Espagne que la lumière de Grèce ou d'Italie. »
>
> Sans doute il y a dans Sénèque des jeux de mots, des concetti, des pointes qui me blessent autant que saint Évremond ; des imaginations outrées, dont il faut moins accuser le manque de génie que l'enthousiasme du stoïcisme, et que je voudrais non supprimer, mais adoucir. La pensée de Sénèque peut très souvent être comparée à une belle femme sous une parure recherchée ; Quintilien, le rival de Sénèque, s'en était bien aperçu : « Cet auteur, dit-il, fourmille de beautés, il a des sentiments de la plus grande

[1076] Voir le développement de la Huitième classe du *Plan d'une université* : « Le grec et le latin. L'éloquence et la poésie ou l'étude des belles-lettres » dans Diderot, *Plan d'une université*, *op. cit.*, p. 446-463.
[1077] Diderot, *Réfutation d'Helvétius*, *op. cit.*, page.
[1078] Jaucourt, article « Sublime », *Encyclopédie*, t. XV, p. 568.

> délicatesse. On y rencontre à chaque page des idées sublimes qui forcent l'admiration » … et n'en déplaise à saint Évremond, Quintilien est un juge un peu plus sûr que lui.[1079]

Le style lui permet de résumer ses différentes analyses sur l'effet. C'est pourquoi il nous faut lui consacrer une étude à part. Il distingue à nouveau la forme et le fond, le style et l'idée. Il envisage d'un côté les idées, qu'elles soient insignifiantes : « des riens » ou brillantes : « de grandes choses ». De l'autre, il envisage le « style », les « mots » mais aussi les « jeux de mots », les « concetti » et les « pointes » de Sénèque ainsi que son style imagé qui devient parfois excessif : « imaginations outrées ». Lorsqu'il affirme : « on met souvent le plus grand choix des mots à dire des riens, et l'on dit de grandes choses d'un style très négligé, très incorrect », il estime donc qu'il peut n'y avoir aucune convenance entre le style et les idées, qu'ils peuvent être totalement disloqués, à l'instar de la dissonance illustrée dans une deuxième partie de ses œuvres. L'expression d'une idée n'est pas forcément mimétique de l'idée elle-même. Cette pensée se trouve corroborée par le fait que, dans la structure même du début du deuxième tome de l'*Essai sur les règnes de Claude et de Néron*, Diderot commence par étudier la pensée de Sénèque, puis consacre toute une partie, indépendamment du reste, au style de Sénèque :

> Mais pour reposer le lecteur de cet examen continu des lettres de Sénèque, après l'avoir instruit sans dissimulation de ce que les détracteurs du philosophe ont bien ou mal pensé de ses mœurs, nous allons l'instruire, avec la même sincérité, de ce qu'ils ont bien ou mal pensé de son style et de ses écrits.[1080]

Se trouve alors un noyau textuel, qui s'étend des paragraphes 9 à 18, dans lequel il analyse la notion de style, là où il aborde l'étude des mœurs de Sénèque dans les paragraphes 1 à 8. Immédiatement après ces quelques paragraphes, il en revient à la pensée de Sénèque. Cette rupture illustre une fois de plus la coupure entre le style et les idées, le fond et la forme, dans la mesure où ils sont traités comme deux sujets distincts. Il rattache les idées sublimes au « penseur profond » et considère que, parfois, la puissance d'une idée, sa force et sa vigueur peuvent totalement dépasser l'ordre et le cadre d'une phrase qui serait harmonieuse. Dans sa véhémence, le philosophe qui expose une pensée sublime peut s'exprimer de manière désordonnée et le sublime devient alors *barbare*. Lorsqu'il évoque l'opposition entre « l'écrivain élégant » et le « penseur profond », il dissocie la part formelle du discours et les idées philosophiques. Le « penseur profond » engendre des idées pénétrantes et privilégie la

[1079] Diderot, *Essai sur les règnes de Claude et de Néron*, *op. cit.*, p. 301-302.
[1080] *ibid.*, p. 254.

raison au détriment de la forme. Au contraire, « l'écrivain élégant », prête davantage attention à l'harmonie de son écriture. Il s'intéresse davantage à la forme de l'écriture, à la tournure des phrases, ce qui fait écho aux synecdoques que Diderot emploie : « une belle page », « de belles lignes ». Certains auteurs ont un style orné, recourent à des images, mais ne développent aucune idée élevée.

C'est ainsi qu'il envisage plus encore le sublime à partir de la notion d'images en reprenant la théorie de Burke. « On est souvent pur et plat, sublime et barbare » : associé au terme de *barbare* et entrant en opposition avec les deux adjectifs attributs « pur et plat », le sublime illustre ici le désordre, à l'instar des images d'orages et de naufrages burkiens. Il ne se définit plus par la clarté ni même par la simplicité, mais bien par la vigueur, par l'efficacité et, pour reprendre le concept étudié par Jacques Chouillet[1081] et Michel Delon[1082], par l'*énergie*. Ainsi, comme dans les contributions à *Histoire des deux Indes*, Diderot distingue, dans l'*Essai sur les règnes de Claude et de Néron*, le goût tempéré du peuple sobre, de l'exaltation du *barbare*. Cette distinction se voit rattachée à la théorie des climats telle qu'elle a été pensée par Montesquieu[1083] : « Toutes pointes, toutes imaginations qui sentent plus la chaleur d'Afrique ou d'Espagne que la lumière de Grèce ou d'Italie », Diderot reprend la distinction entre une écriture claire et convenante, et une écriture sublime, forte, vigoureuse et dissonante. La corrélation entre le sublime et l'obscur, le sublime et l'horreur, convoque la référence à Burke dont il est principalement question dans la « Promenade Vernet » du *Salon de 1767*. Enfin, il s'exprime une fois encore sur le sublime comme « style imitatif du désordre ». C'est celui de l'expression des passions, de « la douleur », qui se voit relié au contexte de l'époque :

> il faut distinguer deux sortes d'harmonie […] La première convient aux récits tranquilles ; et la seconde est propre à toutes les circonstances qui portent le trouble dans les idées, dans les sentiments et dans le discours. La douleur, quand elle parle, a le ton faible et plaintif ; celui de la colère est véhément. Le style imitatif du désordre ou de la difformité entasse les spondées et les élisions, et Virgile étonne lorsqu'il dit, *Monstrum horrendum, informe, ingens, cui lumen ademptum* ; son vers donne à Polyphème une grandeur démesurée, et plus il est enharmonique, plus il est beau. L'histoire des temps de calamités ne s'écrit point comme l'histoire des règnes heureux.[1084]

Dans l'*Essai sur les règnes de Claude et de Néron*, la tâche à laquelle Diderot s'attelle est toujours celle de pouvoir définir les conditions morales de la « fureur de parler » contre les

[1081] Jacques Chouillet, *Diderot : poète de l'énergie*, *op. cit*.
[1082] Michel Delon, *L'idée d'énergie au tournant des Lumières, op. cit*.
[1083] Montesquieu, *De L'Esprit des lois*, dans *Œuvres complètes*, t. II, éd. établie par Roger Caillois, Paris, Gallimard, 1951, p. 225-995.
[1084] Diderot, *Essai sur les règnes de Claude et de Néron*, *op. cit.*, p. 423.

despotes et fanatiques religieux puisqu'il déclare : « réservons toute notre véhémence pour le vicieux »[1085]. Pourtant, l'incorrection et la fougue mènent parfois « l'écrivain le plus érudit [à adopter un ton] […] qu'il ne se permettrait avec personne, pas même avec des critiques injurieux, à moins que la patience ne lui échappât, et ne l'exposât à sortir de son caractère, et à se déplaire ensuite à lui-même »[1086]. Dans la mesure où il prend conscience dans cette troisième partie de son œuvre, qu'il doit agir dans le réel, il lui faut dès lors poursuivre le chemin de sa recherche d'une conception morale de l'effet sublime barbare du philosophe en faisant un détour par les conceptions stylistiques, pour éviter de « se déplaire ensuite à lui-même ». Il repart toujours des théories antiques puisqu'il voue un véritable « culte »[1087] aux Anciens. Bien qu'il se soit appuyé sur la fameuse querelle stylistique entre les atticistes et les asianistes, c'est plus encore le rapport qui s'établit entre la notion d'image et celle d'action qui est au centre de ses préoccupations. En effet, il n'imagine pas que l'effet sublime du philosophe puisse être totalement exempt d'images, tout en ayant conscience que c'est ce qui se trouve au cœur de l'ambiguïté morale de l'effet sublime puisque « Les images prêchent, <prêchent sans cesse,> et ne blessent point l'amour-propre »[1088]. Des débats sur l'éloquence chrétienne comme les retrace Marc Fumaroli, aux travaux de Jacqueline Lichtenstein, l'image est le point nodal du problème de l'effet sublime. L'écueil procède du fait que le style sublime véhicule de nombreuses images, et n'épargne pas l'éloquence religieuse selon Marc Fumaroli, on l'a vu avec la référence à Brûlart de Sillery. « Prêcher la vérité en faisant appel à l'imagination et aux passions de l'auditoire »[1089] : voilà la tension qui s'établit entre l'effet persuasif de certains discours qui séduisent le public en touchant ses passions, et l'intention de vouloir l'instruire. L'effet devient dès lors immoral puisqu'il agit sur la *part physique* de l'homme pour le convertir. C'est toute la lutte entre le règne des passions et celui de la raison. Pour Diderot, « les images prêchent ». Cela résume la tension entre éloquence religieuse et effet sublime véhiculé

[1085] Diderot, *Essai sur les règnes de Claude et de Néron*, *op. cit.*, p. 419.
[1086] *ibid.*, p. 415.
[1087] « Volney s'élève contre le culte de l'Antiquité, expression d'une « adoration superstitieuse » et effet d'un enthousiasme pernicieux […] Si la philosophie des Lumières, dans son effort inlassable pour établir la tolérance et la paix, a délivré l'humanité de l'héritage judéo-chrétien – manifestation pour Volney du « fanatisme juif »-, ce n'est pas pour que l'on instaure une nouvelle sorte de fanatisme, celui de l'Antiquité classique. […] Fanatisme, enthousiasme, superstition : autant d'états dus à l'ignorance et aux égarements d'un cœur dont il convient de toujours se méfier. C'est pourquoi à Rousseau, qui « s'adresse au cœur plutôt qu'à l'esprit, aux affections plutôt qu'au raisonnement », il préfère Voltaire, « parlant à l'esprit plutôt qu'au cœur, à la pensée plutôt qu'au sentiment » : a Raskolnikoff, *Des Anciens et des Modernes*, articles réunis par Ségolène Demougin, Paris, Publications de la Sorbonne, 1990, p. 361.
[1088] Diderot, *Essai sur les règnes de Claude et de Néron*, *op. cit.*, p. 293.
[1089] Marc Fumaroli, *L'âge de l'éloquence, op. cit.*, p. 2-3.

par le biais de l'*ornatus*, attribut de l'éloquence cicéronienne. Il inscrit donc son étude de l'effet sublime dans les mêmes termes que ceux de l'éloquence religieuse.

C'est pourquoi il est nécessaire de comprendre comment Diderot, en distinguant préalablement la rhétorique et l'effet d'un côté, les images, de l'autre, et enfin les idées, philosophiques, ce qui fait presqu'écho aux idéaux de Platon que sont le vrai, le beau, le bon et aux concepts rhétoriques d'Aristote que sont le *logos*, le *pathos* et l'*ethos*, replace l'étude du style sublime, vertueux et barbare, dans les tensions qui s'établissent entre l'éloquence et la philosophie. L'étude du style sublime lui permet de considérer les rapports qui unissent l'effet, l'action, aux styles imagés. La correspondance entre les deux notions est manifeste et, après les avoir préalablement distingués, il montre comment ils peuvent interagir. Le style sublime véhicule des images, mais les images sublimes ont nécessairement un effet puissant. Penser ainsi les correspondances entre ces différentes dimensions lui permet de mettre en perspective la posture du philosophe. Il se trouve face à une difficulté car, pour lui, le philosophe est avant tout celui qui agit en encourageant le public à être moral. D'un côté, il doit écrire en mobilisant une certaine forme d'éloquence car il faut bien que l'écriture ait un effet sur le public pour pouvoir l'exhorter à la vertu. De l'autre, le philosophe doit écrire de manière imagée pour pouvoir s'adresser au public du XVIII$^{e}$ siècle et lui plaire afin que ce dernier soit réceptif à ses discours. La tension entre l'éloquence, c'est-à-dire la nécessité d'agir sur le public dans le réel en convoquant des images, et la philosophie est le problème à résoudre, dans cette troisième partie de son œuvre. Le risque, dont il a bien conscience, et dans lequel il a versé dans « Aux insurgents d'Amérique » est de pouvoir s'abandonner à une certaine éloquence comme il en trouve chez les fanatiques religieux, que ce soit chez les prédicateurs avec leurs discours verbaux, mais aussi chez les convulsionnaires avec leurs discours non verbaux, leurs *gestes sublimes*, qu'il juge contrefaits. Les images participent de l'effet du sublime que le discours met inévitablement en œuvre, comme en témoigne le Pseudo-Longin dans le chapitre XIII de son traité, on l'a vu[1090].

Là où le Pseudo-Longin distingue la fonction des images en rhétorique de celle des images en poésie, Diderot n'oppose pas strictement les domaines, comme il n'oppose pas strictement le style et l'idée qui peuvent parfois se révéler être consonants. Pour lui, l'enjeu n'est pas seulement de peindre une image ou de produire un effet sur le public, mais bien de comprendre comment les deux peuvent interagir puisque les images elles aussi produisent un effet. Elles peuvent être éloquentes et produire un effet sublime sur le public en soulevant ses

[1090] Pseudo-Longin, *Traité du Sublime, op. cit.*, p. 97.

passions, de la même manière que les mots, pouvant être efficaces et énergiques, véhiculent des images de manière implicite, dans le creux du discours. Ces dernières peuvent être convoquées de manière explicite par le biais d'un discours *orné*, grâce aux métaphores, allégories, comparaisons, mais aussi être induites de manière implicite par l'emploi d'un style laconique : le style coupé. Enfin, style qui se caractérise par une brièveté, doté d'une force et d'une énergie inouïe, le style *deinos* présente des images en creux du discours puisque ces images sont avant tout suggérées.

Diderot chemine donc à travers ces trois conceptions des styles. Pour pouvoir développer sa propre conception de l'effet sublime moral du philosophe, il commence par replacer les ambiguïtés morales dans le cadre des différentes querelles stylistiques des Anciens. Ce sera la querelle entre les atticistes et les asianistes dans la *Réfutation d'Helvétius*, et, dans le deuxième tome de l'*Essai sur les règnes de Claude et de Néron*, parmi d'autres, les condamnations de Quintilien sur le style de Sénèque. Pour Quintilien, si Sénèque est un moraliste et philosophe, qui possède de « fort belles idées » et qui « inspire une […] violente horreur du vice », son « style [est] corrompu »[1091]. Diderot laisse la parole à Quintilien en rapportant ses propos, pour mieux le réfuter par la suite et prendre la défense de Sénèque. Il cherche à trouver un style qui puisse réunir à la fois la possibilité d'agir dans le réel et les images. C'est pourquoi il va en passer par les conceptions stylistiques des trois Anciens. Il s'appuie sur les conceptions et définitions du style, depuis la rhétorique antique jusqu'au XVIII$^{e}$ siècle, pour en opérer un dépassement puisqu'il lui faut trouver le style sublime, *barbare*, vertueux et imagé.

[1091] « Sénèque, dit Quintilien, s'est distingué dans tous les genres d'éloquence […] Philosophe peu exact, aucun d'eux n'inspire une plus violente horreur du vice. Il a de fort belles pensées, et il en a grand nombre ; beaucoup qui tiennent aux mœurs et qu'il faut méditer. Quant à son style, je le trouve presque partout corrompu, et ses défauts sont d'autant plus dangereux qu'ils sont plus séduisants ; on désirerait qu'il eût pensé à sa manière, et <qu'il eût> écrit à la manière d'un autre. S'il eût dédaigné certaines beautés qui n'en sont pas ; s'il eût usé plus sobrement de quelques-unes, s'il eût été moins épris de ses productions ; si la subtilité de ses idées n'eût pas affaibli l'importance du sujet qu'il traitait, il obtiendrait aujourd'hui des savants une approbation préférable aux acclamations des enfants. Tel qu'il est, cependant il faut le feuilleter, mais lorsqu'on aura le goût formé, et qu'on se sera affermi dans un genre d'éloquence plus austère » : Diderot, *Essai sur les règnes de Claude et de Néron*, *op. cit.*, p. 396-397.

### 2.2.1. LE STYLE ORNE DE CICERON

Tout d'abord, il considère les rapports entre l'*ornatus*, les images, et la morale dans les styles à partir des *genera dicendi* de Cicéron. Dans le traité de rhétorique intitulé *L'orateur* de Cicéron, se trouvent développées des règles, proprement techniques, d'art oratoire. Rappelons les cinq étapes nécessaires pour concevoir un discours oratoire : *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *actio* et *memoria*. Le style relève de l'*elocutio*. Cicéron présente trois manières de s'exprimer, trois styles puisqu'en rhétorique, le sublime est avant tout un style dans l'Antiquité. Diderot réinterprète les principales caractéristiques des trois styles cicéroniens dans la *Réfutation d'Helvétius* en les illustrant par des exemples contemporains significatifs :

> Voici trois styles bien différents ; celui-ci est simple, clair, sans figure, sans mouvement, sans verve, sans couleur ; c'est celui de D'Alembert et du géomètre.
>
> Cet autre est large, majestueux, harmonieux, abondant, noble, plein d'images tantôt délicates, tantôt sublimes ; c'est celui de l'historien de la nature et de Buffon.
>
> Ce troisième est véhément, il touche, il trouble, il agite, il incline à la tendresse, à l'indignation, il élève ou calme les passions. C'est celui du moraliste et de Rousseau.[1092]

Les *genera dicendi* cicéroniens se définissent ainsi :

> Il y a trois genres de style dans lesquels séparément certains ont excellé, mais, et c'est ce que nous demandons, fort peu en tous également. En effet il y a eu des gens au style, si je puis dire, grandiloquent, avec une profonde gravité de pensée et majesté d'expression, véhéments, variés, abondants, graves, bien fournis et pourvus pour émouvoir et retourner les cœurs ; et cela, les uns avec une phrase rude, sévère, hirsute, imparfaite et inachevée, les autres une phrase lisse, construite, terminée. À l'opposé, des orateurs ténus, aigus, pour qui tout est démonstration, éclaircissant, n'amplifiant pas, au style précis, serré et rogné : et dans le même genre, les uns habiles, mais sans poli et se donnant à dessein l'air d'être sans science ni métier, les autres, avec la même sécheresse, plus harmonieux, c'est-à-dire agréables, fleuris même et légèrement ornés. Entre ceux-ci vient s'intercaler un type d'orateur moyen et en quelque sorte tempéré, n'ayant ni la finesse des derniers, ni l'ampleur des premiers, voisin des deux groupes, ne se détachant dans aucun sens, participant de l'un et de l'autre ou plutôt, si nous voulons être exact, ni de l'un ni de l'autre : sa parole s'écoule, comme on dit, d'une seule teneur, sans rien étaler que sa facilité et son uniformité, à moins qu'elle n'y ajoute, comme dans une couronne, quelques festons et ne relève l'ensemble du style par des ornements mesurés de mots et de pensées.[1093]

Parler « d'images sublimes » dans la définition du *genus medium* cicéronien lui permet d'examiner les rapports qui se tissent entre l'image et la morale. Il dépasse la distinction entre les deux niveaux de style puisque c'est originellement le *genus vehemens* qui est convoqué pour

[1092] Diderot, *Réfutation d'Helvétius*, *op. cit.*, p. 580-581.
[1093] Cicéron, *L'orateur*, *op. cit.*, p. 7-8.

qualifier le style sublime. Diderot dépasse cette stricte opposition puisqu'il rapproche le sublime à la fois des images du *genus medium* et de la morale du *genus vehemens* : « il élève ou calme les passions », afin d'abolir les frontières entre ces niveaux de styles.

Le premier style, le *genus humile* est descriptif, clair, précis. On le reconnaît par sa simplicité. Le *genus medium* est un style davantage travaillé puisqu'il mobilise la capacité de l'orateur à créer des images, par le biais de figures stylistiques telles que la métaphore ou la comparaison. Du premier style, Diderot explique que « celui-ci est simple, clair, sans figure, sans mouvement, sans verve, sans couleur ». La répétition de la préposition *sans* illustre une forme de dénuement, une absence d'exaltation dans la manière d'écrire. C'est un style dépouillé de tout ornement. Il possède une forme de sécheresse dans l'expression. Diderot conserve l'idée que met en avant Cicéron d'un « style ténu », « précis, serré et rogné » ainsi que l'idée d'un style démonstratif puisqu'il le définit comme étant l'attribut du style du géomètre. Dans le deuxième style, Diderot soulève la présence d'image : « plein d'images, tantôt délicates, tantôt sublimes ». La possibilité de créer des images avec des mots et de solliciter de cette manière la capacité du public à construire mentalement des images est la principale caractéristique de ce deuxième style, pour Diderot comme pour Cicéron. En effet, ce dernier a, lui aussi, soulevé l'importance du style imagé pour caractériser le *genus medium* : « à moins [que la parole] n'y ajoute, comme dans une couronne, quelques festons et ne relève l'ensemble du style par des ornements ». Cette subordonnée circonstancielle de condition introduit la notion d'*ornatus*. L'*ornatus* est la qualité d'un style qui présente des images au public par l'intermédiaire de figures de style. Au XVIII^e^ siècle, la définition du style fleuri, auquel s'intéressent par exemple Fénelon[1094] et Voltaire[1095] qui l'opposent au sublime, participe de cette réflexion sur l'*ornatus*. Enfin, le troisième style est celui qui nécessite le plus de virtuosité dans la manière d'écrire. Diderot le définit essentiellement par l'effet qu'il produit sur le public : « il touche, il trouble, il agite, il incline à la tendresse, à l'indignation, il élève ou calme les passions ». Les verbes employés témoignent d'une action sur le public. Ce troisième style ne se définit pas tant par ce qu'il est mais bien par l'effet qu'il produit. De la même manière, Cicéron soulève l'importance

[1094] Pour Fénelon, « le genre fleuri n'atteint jamais au sublime » : Fénelon, *Lettre sur les occupations de l'Académie française (1714)*, édition établie par M. E. Despois, Paris, Delagrave, 1897, p. 20. URL : https://books.google.fr/books?id=_89IAQAAMAAJ&printsec=frontcover&hl=fr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q=fleuri&f=false

[1095] Pour Voltaire, « Un *discours fleuri* est rempli de pensées plus agréables que fortes, d'images plus brillantes que sublimes, de termes plus recherchés qu'énergiques : cette métaphore si ordinaire est justement prise des fleurs qui ont de l'éclat sans solidité. […] le *style fleuri* doit être banni d'un plaidoyer, d'un sermon, de tout livre instructif. […] Ce style convient aux pieces de pur agrément, aux idyles, aux églogues, aux descriptions des saisons, des jardins ; il remplit avec grace une stance de l'ode la plus sublime, pourvû qu'il soit relevé par des stances d'une beauté plus mâle. […] Il est encore moins admis dans la tragédie, qui est l'empire des grandes passions & des grands intérêts » : Voltaire, article « Fleuri », *Encyclopédie*, t. VI, p. 865.

de l'effet, ce style étant utile « pour émouvoir et retourner les cœurs ». Cette élévation s'apparente au dépassement de l'intention de *convaincre* à celle de *persuader*. Convaincre, c'est faire adhérer un public à son discours par la force d'arguments qui mobilisent leur raison. Persuader, c'est le faire adhérer en soulevant ses passions.

Au point le plus élevé, le *genus vehemens*, le style sublime pour Quintilien[1096], est associé à la maîtrise absolue du discours. Là où Cicéron et Quintilien ne conçoivent le sublime que comme étant la caractéristique du *genus vehemens*, Diderot pense le sublime par rapport à deux styles, le *genus medium* et le *genus vehemens.* Comme Cicéron et Quintilien, mais aussi le Pseudo-Longin dans son *Traité du sublime*, il considère que le troisième style, le *genus vehemens*, est un style sublime dans la mesure où il possède un effet puissant sur le public. De manière implicite, il reprend cette caractéristique puisqu'il définit le *genus vehemens* comme étant doté d'une efficacité rhétorique. En témoigne l'emploi des verbes d'action « toucher », « troubler », « agiter », « incliner », « élever ». Ce style est le style sublime par excellence puisqu'il agit sur le public. Pourtant, ce qui fait la singularité de la pensée de Diderot, c'est qu'il dépasse la conception du sublime comme unique caractéristique du troisième style. Il pense également le sublime dans la définition du deuxième style, le *genus medium*. De manière explicite, il emploie l'adjectif « sublime » en tant qu'épithète du substantif « images » et fait donc référence à l'*ornatus*. Si Diderot définit le troisième style, le *genus vehemens*, comme le style propre à l'ouvrage moral, il n'emploie pas le terme « sublime » pour caractériser ce dernier style, mais il l'emploie bien dans la définition du deuxième style par les termes auxquels il recourt : « plein d'images tantôt délicates, tantôt sublimes ». La distinction entre ces deux adjectifs confirme la référence à Burke et au terrible. Le fait que Diderot oppose les « images sublimes » aux « images délicates » est significatif de l'opposition burkienne entre le *délicat* et le sublime *terrible*. En replaçant le *sublime* dans la définition du deuxième style, il se reporte à la conception du sublime telle que Burke la conçoit en 1757. Les « images […] sublimes », dans l'extrait de la *Réfutation d'Helvétius* sont éloquentes et produisent un effet sur le public, en soulevant ses passions. Cela convoque bien la référence au texte de Burke qui définit le sublime par son rapport avec les images obscures et terribles que recèle parfois la nature. De là Diderot associe, pour définir le *genus medium*, l'écriture de « l'historien de la nature ». Dans la

[1096] Rappelons que Baldine Saint-Girons précise que c'est Quintilien, dans l'*Institution Oratoire,* qui fait du *genus grande* cicéronien le style sublime par excellence : « L'adjectif *sublimis* ne caractérise que tardivement un style rhétorique : on ne le rencontre ni dans la *Rhétorique à Herennius*, ni dans le *De Oratore* de Cicéron. C'est Quintilien qui assimile le style sublime (*genus sublime dicendi*) au « grand style », c'est-à-dire au style grave mais aussi véhément de la tradition rhétorique » : Baldine Saint-Girons, *Le Sublime, de l'Antiquité à nos jours*, *op. cit*., p. 52.

définition qu'il en fait, les « images sublimes » sont distinctes des « images délicates ». Dans l'*Encyclopédie*, il définit l'adjectif « délicate » ainsi : « On dit d'une expression qu'elle est *délicate*, lorsqu'elle rend l'idée clairement, mais qu'elle est empruntée par métaphore d'objets écartés, que nous voyons tout-d'un-coup rapprochés, avec plaisir & surprise »[1097]. L'adverbe « clairement » est significatif. Diderot associe l'adjectif « délicate » à la clarté, et il distingue les images délicates des images sublimes. Le sublime est associé à la notion d'obscurité, et donc de terreur burkienne, d'effet sublime barbare. Diderot témoigne d'ailleurs du lien entre le sublime obscur et les idées sublimes : « *j'ajouterai* que si l'on est quelquefois arrêté dans un ouvrage, l'obscurité naît de la profondeur des idées et de la distance des rapports »[1098]. Au-delà de ce deuxième style où se meuvent les images sublimes, Diderot élève la morale, caractéristique du dernier style. Le troisième style, le *genus vehemens*, ne se soucie guère de convaincre le public par des arguments raisonnables. Il ne souhaite que le toucher en le persuadant et en produisant un puissant effet, similaire à celui de la foudre. Diderot s'appuie sur la conception des styles de la rhétorique cicéronienne, afin de mieux dépasser la tension entre image et morale. Il pense le style non plus en fonction de l'orateur mais bien de tout homme de lettres, du géomètre au moraliste et s'interroge sur la pratique morale de l'effet sublime, qui puisse tout autant convoquer des images.

La maîtrise stylistique de l'auteur et les passions éprouvées par le public ne sont pas forcément signes de transparence, d'authenticité. La définition qu'il fait du troisième style, du *genus vehemens*, dans la *Réfutation d'Helvétius*, se caractérise par une virtuosité stylistique et un enjeu moral. Pour autant, cela ne certifie en aucun cas qu'il y ait convenance de la part de l'orateur. Ce n'est pas parce qu'un écrivain s'illustre dans ce dernier style qu'il est authentique. Ce n'est pas parce qu'il présente des images explicites qu'il est lui-même transparent. L'exemple de Rousseau que Diderot convoque dans la définition du troisième style : « Ce troisième est véhément […] C'est celui du moraliste et de Rousseau » doit être reconsidéré au sein d'un réseau de phrases sur la morale qui parcourt l'ensemble de la *Réfutation d'Helvétius*. Le style sublime d'un écrivain possède un effet puissant sur le public, « les images prêchent », mais elles ne sont pas forcément preuves de vertu. C'est pourquoi il va évaluer les caractéristiques du style coupé de Sénèque puisque celui-ci limite le recours aux images explicites.

[1097] Diderot, article « Délicat », *Encyclopédie*, t. IV, p. 783.
[1098] Diderot, *Essai sur les règnes de Claude et de Néron*, *op. cit.*, p. 415.

### 2.2.2. LE STYLE COUPE DE SENEQUE

Diderot s'applique donc à étudier le style coupé de Sénèque. Le style coupé ne se caractérise pas par la peinture d'images. C'est un style parataxique, constitué de propositions courtes :

> Dans le style coupé, où un sens total est énoncé par plusieurs propositions qui se succedent rapidement, & dont chacune a un sens fini, & qui semble complet ; la simple virgule suffit encore pour séparer ces propositions, si aucune d'elles n'est divisée en d'autres parties subalternes qui exigent la virgule.[1099]

Le style coupé ne permet pas d'établir une convenance entre le style et l'idée puisqu'il produit des images là où le discours vient à manquer. Il est fécond par les images qu'il véhicule implicitement, tout autant qu'il est *aride* dans sa forme. Il s'oppose au style périodique de Cicéron qui propose des images de manière explicite. Le style coupé participe du contexte de l'époque puisque, nous l'avons vu, François de Dainville note que la résurgence du style coupé participe, au XVIII[e] siècle, du fait que la rhétorique a besoin de s'adapter au nouveau monde qui l'entoure[1100]. Comme l'indique Georges Molinié : « le style coupé forme une importante matière de réflexion, de débats, et aussi de pratique [dont] l'apogée […] se situe du XVII[e] siècle au XVIII[e] siècle ; mais la réalisation, comme la querelle ou la théorie, remonte aux origines de la tradition oratoire »[1101], les débats sur le style coupé reviennent tout au long de l'histoire littéraire, de l'Antiquité jusqu'à l'écriture de Diderot elle-même, en passant par les arts rhétoriques de Lamy et de Buffier :

> Cet aspect de l'écriture de Diderot n'a rien de révolutionnaire, et la polémique même sur son style « coupé » s'inscrit dans un débat d'époque. Quand Desfontaines reproche à la traduction-adaptation de l'*Essai sur le Mérite et la Vertu* la multiplication des « propositions incidentes » […] D'autre part, le « Style coupé » de Diderot n'est à certains égards rien d'autre que la mise en œuvre du modèle décrit par le P. Buffier dans sa Grammaire.[1102]

L'adjectif épithète « coupé » évoque l'idée d'un morcellement, d'une division, d'une multiplication de propositions, d'une dissonance apparente. La juxtaposition des termes ainsi que les propositions principales courtes représentent une fragmentation dans l'écriture des

[1099] Beauzée, article « Ponctuation », *Encyclopédie*, t. XIII, p. 18.
[1100] François de Dainville, « L'évolution de l'enseignement de la rhétorique au XVII[e] siècle », *art. cit.*, p. 34-41.
[1101] Georges Molinié, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Paris, Le Livre de Poche, 1996, p. 109.
[1102] Jean-Pierre Seguin, « La continuité comme principe stylistique dans *Le Neveu de Rameau* », *L'information grammaticale*, n° 52, 1992, p. 23.

phrases. Mais, pour Diderot, ce style n'est pas forcément représentatif du désordre de la pensée. Il déclare que « Le style de Séneque est coupé, mais ses idées sont liées »[1103]. La fragmentation dans la forme de l'écriture recouvre ici une cohérence et une unité dans le raisonnement, à l'instar de la consonance morale occultée par une première dissonance, ce dont il a été question dans la deuxième partie de son œuvre. La distinction que Diderot propose entre le style et les idées lui permet d'en faire deux entités autonomes, qui peuvent tout autant s'opposer, que concorder :

> Séneque parle d'après la chaleur de son âme et l'élévation de son caractère. S'il étincelle, c'est comme le diamant ou les astres dont la nature est d'étinceler. Le reprendre d'une affection de briller, c'est reprocher à l'hirondelle la légèreté de son vol ; il a le ton du bel esprit comme un autre a le ton de la suffisance, sans s'en douter.[1104]

C'est ce que soutient Georges Daniel :

> D'où la tendance de Diderot – ou l'illusion qu'il existe chez lui une tendance – à évoquer les choses dans un style qui non seulement les désigne mais les représente. Il exige qu'on soit harmonieux quand on parle d'harmonie, qu'on ait du style dans un ouvrage sur le style, qu'on enflamme ou bouleverse le lecteur si l'on choisit pour thème le fanatisme. Doit avoir un style qui la distingue, non seulement chaque émotion, mais chaque circonstance.[1105]

Une pensée forte, vigoureuse et sublime peut donc dépasser l'harmonie du style mais aussi en être mimétique. Le style coupé, tel qu'il est conçu ici, soulève une nouvelle fois les tensions entre convenance et dissonance.

Marc Fumaroli précise pour autant que le *genus humile* de Sénèque est attique, comme l'est le style de Cicéron :

> il importe, pour la clarté du débat, de distinguer cet atticisme, proprement cicéronien, de l'atticisme d'inspiration stoïcienne, caractérisé par la *brevitas*, la *subtilitas* pouvant aller jusqu'à *l'obscuritas*, et qui deviendra chez Sénèque le style « coupé ».[1106]

De fait, les maximes et aphorismes parfois utilisés par Diderot correspondent-ils, à un niveau macrostructural, au style coupé ? Dans le deuxième tome de l'*Essai sur les règnes de Claude et de Néron*, il fait référence à plusieurs reprises aux *Maximes* de La Rochefoucauld qu'il caractérise comme étant des « pensées détachées »[1107]. Les aphorismes et les maximes, les

[1103] Diderot, *Essai sur les règnes de Claude et de Néron*, *op. cit.*, p. 335.
[1104] *ibid.*, p. 263.
[1105] Georges Daniel, *Le style de Diderot : légende et structure*, *op. cit.*, p. 22.
[1106] Marc Fumaroli, *L'âge de l'éloquence. op. cit.*, p. 54.
[1107] « <Lisez le reste de mon ouvrage comme vous liriez les Pensées détachées de La Rochefoucault.> » : Diderot, *Essai sur les règnes de Claude et de Néron, op. cit.*, p. 230.

pensées sont tout autant de manières pour Diderot d'être efficace tout en évitant l'écueil de l'*ornatus*. Le style coupé est-il le style le plus adapté au moraliste ? Il est persuasif tout en étant dénué d'images. Il reflète l'écriture de maximes et des pensées détachées puisqu'il est « énergique »[1108]. Ne tente-t-il pas d'écrire lui aussi par pensées détachées dans ses dernières œuvres ?

Dans cet extrait de l'*Essai sur les règnes de Claude et de Néron*, le style participe tout d'abord de l'effet sur le public et de l'expression des passions :

> Dans la 98e il dévoile la frivolité des biens extérieurs ; et dans la 99e, il veut que le style de l'orateur soit énergique, celui du poète tragique sublime, et que le poète comique ait de la finesse.
> Le philosophe se soutiendra par la grandeur des choses.[1109]

Diderot cite ce que Sénèque dit du style sublime. Il le définit comme étant le style propre au poète tragique, comme dans les exemples de la première partie de ses œuvres. De même, dans la deuxième partie de ses œuvres et dans le *Paradoxe sur le comédien*, le sublime relevait également du tragique. Il y distinguait les « larmes excitées par un événement tragique » et celles « excitées par un récit pathétique ». Le tragique est associé à un effet subit, à l'instar de ce que peut produire le style coupé : « Au contraire, à l'aspect d'un accident tragique, <l'objet, la sensation et l'effet se touchent ; en un instant, les entrailles s'émeuvent, on pousse un cri, la tête se perd, et les larmes coulent ; celles-ci viennent subitement ; les autres [Larmes pathétiques] sont amenées »[1110]. Ainsi, le sublime relève bien de l'effet dans la mesure où dans le registre tragique, il permet d'élaborer des images obscures et sombres, comme le sont les images convoquées en creux du discours grâce au style coupé. C'est ainsi qu'il soulève les passions du public. Les images sublimes et obscures, dans le genre tragique, possèdent un effet important et soudain sur le public qui pourrait être transposé dans le style coupé. De même, dans l'extrait du livre second de l'*Essai sur les règnes de Claude et de Néron ci*-dessous, Diderot cite des extraits de l'œuvre de Marmontel, dans le premier paragraphe :

> Un littérateur moderne qui s'est signalé dans presque tous les genres, dit : « Le génie de Séneque est d'une trempe singulièrement fine et délicate ; il vise à la subtilité, et son style est d'un homme qui ne veut rien dire de commun ni d'une façon commune ; mais son expression ne laisse pas d'être souvent sublime avec simplicité, et énergique sans effort. »
>
> C'est le même qui ajoute « que si l'on trouve l'apologiste de Séneque trop indulgent sur la conduite du philosophe à la cour de Néron, du moins on ne peut pas être plus sévère en jugeant ses ouvrages. »

[1108] Diderot, *Essai sur les règnes de Claude et de Néron, op. cit.*, p. 264.
[1109] *ibid.*, p. 305.
[1110] Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, *op. cit.*, p. 57-58.

> Et j'ajouterai que, si Sénèque vivait, il serait bien plus fâché d'avoir fait un mauvais raisonnement qu'une mauvaise phrase.
>
> Mon éditeur m'a envoyé les passages suivants dont l'auteur ou les auteurs lui sont apparemment connus.
>
> « Séneque pétrit les âmes ; il y plante des mœurs ; il en chasse les terreurs ; il y éteint l'amour du luxe et le goût du faste. Ces grands effets exigent un style plein de chaleur et de force, tel que le sien. Si vous le comparez à Cicéron ; ici, c'est un étang ; là, c'est un fleuve rapide… *Animos et mores format ; excitat a formidine ; a luxu et fastu reprimit. Haec omnia fortiter et calide agenda sunt, et oratio talis habenda ; an non fecit ? Ciceronem in eo genere confer : stagnum dices ; hunc, flumen rapidum*. »
>
> « Le mouvement et la véhémence sont deux qualités qui lui sont communes avec Démosthène … δεινότης *quae mirabilem illum fecit oratorem, cum illo certe ei communis est* » »[1111]

Il cite l'œuvre de Juste Lipse dans le deuxième paragraphe[1112]. Il s'appuie sur les débats stylistiques et rhétoriques opposant Quintilien à Sénèque, afin de mettre en évidence l'éclectisme de Sénèque, et de dépasser la rhétorique de Cicéron. Il relève, dans les propos de Juste Lipse, l'opposition entre le style de Sénèque et celui de Cicéron : « Si vous le comparez à Cicéron ; ici, c'est un étang ; là, c'est un fleuve rapide ». Les deux métaphores entrent en contradiction. L'image de l'étang illustre le style de Cicéron : une profusion d'images, qui se construisent au travers de jeux de couleurs qui miroitent, l'idée d'une eau stagnante sans mouvement apparent. L'image du fleuve rapide est caractéristique d'une forme de mouvement, d'énergie mais aussi de précision, ce qui vient soutenir les termes de Marmontel, dans le premier paragraphe : « simplicité », « énergique sans effort ». Cette opposition lui permet une nouvelle fois de dépasser le cadre formel de la rhétorique et d'élever Sénèque au rang de philosophe éclectique. En témoigne la structure de cet extrait. Au début, est présenté le style de Sénèque, selon Marmontel. À la fin, est présentée la conduite de Sénèque, selon Juste Lipse. Enfin, dans le troisième paragraphe de la première partie, Diderot s'exprime, en son nom propre : « j'ajouterai que, si Sénèque vivait, il serait bien plus fâché d'avoir fait un mauvais raisonnement qu'une mauvaise phrase ». Est mis en évidence les systèmes d'opposition entre le fond et la forme, les idées et le style. L'expression « mauvais raisonnement » renvoie au fond tandis que l'expression « mauvaise phrase » renvoie à la forme. Ces métonymies participent de l'importance accordée aux idées, au contenu d'un discours. Sénèque est d'abord décrit à travers son style, puis dans son rôle de précepteur politique, et enfin dans celui de moraliste. Certes, un grand philosophe doit porter attention à la forme de son discours, mais il ne doit pas tout

[1111] Diderot, *Essai sur les règnes de Claude et de Néron*, *op. cit.*, p. 264-265.
[1112] « Marmontel, *Mercure de France*, 25 décembre 1778, p. 278 ; *Œuvres complètes*, éd. citée. t.VII-2, p. 732 […] Les textes qui suivent sont tous du même auteur (Juste Lipse) et sont extraits tous quatre du même développement (*Judicium super Seneca*, éd. citée. p.XI) : *ibid.*, p. 264n.

miser sur son style. Le style est un premier fondement de l'écriture, mais il faut pouvoir s'en affranchir.

Au-delà de la rhétorique, Diderot élève la morale. Cela tend à renforcer l'opposition entre le philosophe éclectique et le simple rhéteur. Ce sont précisément les qualités de Sénèque qui sont, pour Diderot, le style d'un philosophe et non d'un rhéteur, toujours plus ou moins sophiste, comme il le souligne dans cet extrait où il commente ces propos du *Journal de Paris* de Janvier 1779 :

> « Le désir de briller qui domine dans les ouvrages de Séneque, caractérise plutôt le rhéteur que le philosophe. »
>
> Penser fortement, s'exprimer d'une manière claire, laconique et précise, raisonner partout conséquemment aux mêmes principes, montrer constamment le même amour du vrai, le même goût du bon, du beau, du décent, de l'honnête, cela est d'un philosophe et de Séneque, et non d'un rhéteur pour qui il n'y a ni vérité qu'il ne puisse obscurcir, ni mensonge qu'il ne puisse colorer.
>
> Séneque parle d'après la chaleur de son âme et l'élévation de son caractère. S'il étincelle, c'est comme le diamant ou les astres dont la nature est d'étinceler. Le reprendre d'une affection de briller, c'est reprocher à l'hirondelle la légèreté de son vol ; il a le ton du bel esprit comme un autre a le ton de la suffisance, sans s'en douter.[1113]

Diderot distingue le rhéteur du philosophe. La philosophie est définie par l'intermédiaire des substantifs « vrai », « bon », « beau ». Il reprend ici les idéaux platoniciens que sont la vérité, la morale et la beauté. Il décrit également la pratique du philosophe à travers quatre verbes : « penser », « s'exprimer », « raisonner » et « montrer ». « Penser fortement » fait référence aux idées. « S'exprimer d'une manière claire, laconique et précise » renvoie à l'importance du style. « Raisonner partout conséquemment aux mêmes principes et montrer constamment le même amour » implique la nécessité d'être constant et rigoureux. Diderot insiste sur la constance du philosophe grâce à l'adverbe « même » employé à trois reprises, mais aussi grâce aux adverbes « constamment » et « partout ». La constance est une qualité fondamentale dans la philosophie stoïcienne. Aux qualités de constance et de clarté du philosophe, le rhéteur, lui, est caractérisé par une forme de vacuité dans ses propos. La proposition suivante : « il n'y a ni vérité qu'il ne puisse obscurcir, ni mensonge qu'il ne puisse colorer » expose l'absence de toute idée qui caractériserait le strict rhéteur. Ce dernier ne peut se définir ni par son mensonge ni par son immoralité. Il formule des phrases vides de toute idée, qui ne sont qu'apparence, gauchissement toujours possible de n'importe quelle idée. C'est un vieux débat, celui que Socrate a payé. Le rhéteur, pour Diderot, s'attache essentiellement à la forme et non au contenu, qu'il soit vrai ou faux. Il ne s'agit que d'un travail sur l'apparence et l'illusion, sur les formes. Une nouvelle fois,

[1113] Diderot, *Essai sur les règnes de Claude et de Néron*, *op. cit.*, p. 263.

il introduit des métaphores esthétiques par l'emploi des verbes « obscurcir » et « colorer ». Le jeu sur les couleurs et le clair-obscur participe d'une forme de renversement. Les zones de vérité sont présentes, l'idée de clair-obscur réapparaît.

Dans l'extrait ci-dessous, il continue de penser le sublime à partir de la posture du philosophe, et plus particulièrement du philosophe stoïcien Sénèque, à l'instar de la deuxième partie de ses œuvres :

> Voici un paragraphe de la *lettre* 41 : je le trouve si beau que je ne puis m'empêcher de le transcrire. « S'il s'offre à vos regards une vaste forêt, peuplée d'arbres antiques dont les cimes montent jusqu'aux nues et dont les rameaux entrelacés vous dérobent l'aspect du ciel ; cette hauteur démesurée, ce silence profond, ces masses d'ombres que la distance épaissit et rend continues, tant de signes ne vous *intiment*-ils pas la présence d'un dieu ? Sur un antre creusé, dans un énorme rocher, s'il s'élève une montagne ; cette profonde, immense, obscure cavité ne vous frappera-t-elle pas d'une terreur religieuse ? L'éruption d'un fleuve souterrain a fait dresser des autels ; les fontaines d'eaux thermales ont un culte ; l'opacité de certains lacs les a rendus sacrés ; et lorsque vous rencontrerez un homme tranquille dans le péril, serein dans l'adversité, intrépide au sein des orages, qui placé sur la ligne des dieux, voit les faibles mortels sous les pieds, le respect n'inclinera pas votre front ?... Pour être descendu du ciel, le sage ne s'est pas expatrié. Les rayons du soleil qui se répandent sur la terre, tiennent au globe lumineux d'où ils sont élancés ; ainsi l'âme du grand homme, de l'homme vertueux, envoyée d'en haut pour nous montrer la divinité de plus près, séjourne à nos côtés, sans oublier le lieu de son origine. Elle le regarde, elle y aspire, elle y reste attachée » … Telles sont les pointes de Sénèque, lorsqu'il parle de Dieu, de la vertu et de l'homme vertueux.>
>
> Il dit à Lucilius, *lettre* 36 : « On blâme votre ami d'avoir embrassé le repos, abandonné ses places, et préféré l'obscurité de la retraite aux nouveaux honneurs qui l'attendaient. Exhortez-le à se mettre au-dessus de l'opinion ; chaque jour il fera sentir à ses censeurs qu'il a choisi le parti le plus avantageux. » Pour lui peut-être ; mais pour la société ? Il y a dans le stoïcisme un esprit monacal qui me déplaît ; c'est cependant une philosophie à porter à la cour, près des Grands, dans l'exercice des fonctions publiques, ou c'est une voix perdue qui crie dans le désert. J'aime le sage en évidence comme l'athlète sur l'arène : l'homme fort ne se reconnaît que dans les occasions où il y a de la force à montrer. Ce célèbre danseur qui déployait ses membres sur la scène avec tant de légèreté, de noblesse et de grâces, n'était dans la rue qu'un homme dont vous n'eussiez jamais deviné le rare talent.[1114]

Dans l'*Essai sur les règnes de Claude et de Néron*, il choisit toujours volontairement l'ordre dans lequel il traite des pensées de Sénèque. Il arrange les citations de manière totalement délibérée pour construire son propos. C'est pourquoi le fait qu'il fasse suivre la lettre 41 de la lettre 36 est significatif. Dans le premier paragraphe, il retranscrit un passage de la lettre 41 des *Lettres à Lucilius* de Sénèque qui est, pour Alain Michel, l'exemple même du sublime[1115] comme il en a été question dans l'étude de la deuxième partie de ses œuvres. Il semble que Diderot lui aussi ait été conscient de l'isotopie du sublime dans cette lettre. Grâce à l'adjectif attribut « beau », il soulève l'importance des images. De plus, le style de Sénèque dans cette

[1114] Diderot, *Essai sur les règnes de Claude et de Néron*, *op. cit.*, p. 250-251.
[1115] « Mais lorsque Kant veut décrire un paysage « sublime », c'est encore de Sénèque, de la *Lettre 41* et de ses chaos rocheux qu'il s'inspire… » : Alain Michel, « Rhétorique et poétique la théorie du sublime de Platon aux Modernes », *art. cit.*, p. 306.

lettre 41 illustre exactement la définition que Diderot fait du *genus medium* dans la *Réfutation d'Helvétius*. Le paragraphe regorge d'« images sublimes ». Sénèque s'y présente en « historien de la nature » puisqu'il décrit des éléments naturels. Il décrit une nature en plein bouleversement à travers des images obscures. Toutes les composantes du sublime telles que les a définies Burke s'y retrouvent. Les qualités de noirceur et d'obscurité sont mises en avant grâce aux syntagmes nominaux suivants : « masse d'ombre », « fleuve souterrain », « obscure cavité », « opacité de certains lacs ». Sont également mises en avant l'idée de vaste étendue avec « les cimes montent aux nues », « la vaste forêt », « hauteur démesurée », et de puissance de la nature : « la montagne », les « orages ». L'énergie d'une nature en plein mouvement est exprimée à travers les verbes tels que « montent », « s'élève », ainsi que le terme d'« éruption ». Pourtant, derrière toutes ces images obscures, apparaissent des images délicates, traces de lumière et de clarté. En témoignent les syntagmes nominaux : « rayons du soleil », « globe lumineux ». Ces images qui créent un véritable contraste, un clair-obscur, introduisent une importante référence au domaine religieux.

À ce premier extrait de la lettre 41 qui témoigne du sublime, Diderot fait suivre, intentionnellement, la lettre 36. Il prend position en faveur de l'effet concret que le philosophe doit mettre en œuvre. Il déclare que les pensées du philosophe, c'est-à-dire celles du sage et de l'homme vertueux, sont destinées à être entendues publiquement. Le philosophe doit agir de manière publique. Réfléchir et penser en soi et pour soi-même n'est pas assez efficace, c'est pourquoi il déclare : « Il y a dans le stoïcisme un esprit monacal qui me déplaît ». Le rôle du philosophe est d'être utile à la société. Il doit pouvoir agir :

> Quelle comparaison d'une belle ligne, quand je saurais l'écrire, à une belle action ? On n'écrit la belle ligne que pour exhorter à la bonne action, qui ne se fait pas : on n'écrit la belle ligne que pour accroître sa réputation ; et l'on ne pense pas qu'au bout d'un nombre d'années assez courtes […] il sera très indifférent qu'il y ait au frontispice de la PÉTRÉÏDE, *Thomas*, ou un autre nom.[1116]

Nous retrouvons encore cette idée :

> Parmi les idées de Séneque, je me plais encore plus à citer celles qui montrent la bonté de son âme que celles qui montrent la beauté de son esprit, parce que je fais plus de cas de l'une de ces qualités que de l'autre, parce que j'aimerais mieux avoir fait une belle action qu'une belle page, parce que c'est la défense des Calas et non la tragédie de *Mahomet* que j'envierais à Voltaire.[1117]

[1116] Diderot, *Essai sur les règnes de Claude et de Néron*, *op. cit.*, p. 363.
[1117] *ibid.*, p. 319.

Dans la proposition suivante : « j'aimerais mieux avoir fait une belle action qu'une belle page », le syntagme nominal « une belle page » devient propre à désigner la dimension des images dans l'écriture du philosophe. C'est avant tout la forme de l'écriture qui est interrogée car, si le style de Sénèque est coupé, il véhicule tout de même des images dans l'obscurité. Pour Diderot, l'action devient alors primordiale, elle devient le but premier du philosophe. La « belle action » permet d'ancrer l'utilité du philosophe dans la société et d'agir de manière vertueuse. En témoigne la référence à l'affaire Calas lors de laquelle Voltaire s'est engagé pour défendre Jean Calas qu'il sait innocent de la mort de son fils. En ce sens, le recours au style sublime, efficace, possède une action sur le public. L'action du philosophe doit avoir un effet puissant sur le public, elle doit pouvoir l'exhorter à la vertu ou, comme dans le cas de l'affaire Calas, défendre. Diderot soulève ici la nécessité pour le philosophe d'avoir recours à une certaine forme de rhétorique, à travers la figure de l'orateur. L'action rhétorique interroge plus encore la dimension politique. À la posture de Sénèque, philosophe qui privilégie la réflexion intérieure, la technique méditative, il oppose celle de Cicéron. Il y a là une véritable tension qui lui permet de réfléchir à cette importance d'agir dans le réel. Le sublime le plus adapté au philosophe est pour Diderot celui qui conduit à une action concrète. Le philosophe peut créer des images sublimes, il peut éventuellement composer une « belle page » mais l'important c'est qu'il puisse avant tout agir sur le public. Il peut avoir recours au *pathos* du peintre ou du poète, mais il doit avant tout être moral. Son *logos* doit être associé à l'*ethos* du moraliste. Pour être moral et pouvoir exhorter le public à la vertu, il faut qu'il puisse agir de manière concrète. C'est en cela que la figure de Sénèque devient centrale pour Diderot[1118] et qu'il partage l'idée d'un recours au ton véhément du philosophe :

> Si Sénèque a montré de la finesse et du goût dans quelques-unes de ses lettres, c'est à la 114e, où il examine l'influence des mœurs publiques et du caractère particulier sur l'éloquence et le style. Mécene écrivait comme il s'habillait ; son discours fut mou, négligé, lâche comme son vêtement. Séneque ne veut

[1118] Comme nous l'avons vu, Alain Michel distingue le style de poète tragique de Sénèque et son style de philosophe : « [le style de poète tragique de Sénèque] frapp[e] la plupart des lecteurs par leur grandiloquence, ou au moins par l'usage abondant que fait l'auteur de l'amplification et du pathétique » : Alain Michel, « Rhétorique, tragédie, philosophie : Sénèque et le sublime », *Giornale italiano di filologia*, *art. cit*., p. 245. De fait, il soulève l'analogie entre le style de philosophe de Sénèque et le dialogue platonicien : « il existe donc un usage philosophique de la rhétorique et du style, qui permet d'une part de traduire les mouvements de l'âme les plus élevés et d'autre part de dissiper les préjugés et les erreurs du langage pour accomplir cette conversion à la nature qui se trouve à l'origine de la sagesse » : *ibid*., p. 253. Enfin, il insiste sur la dimension de l'action : « le philosophe ne peut se contenter de la *contemplatio* du vrai : il lui faut aussi songer à l'*actio*, c'est-à-dire agir sur les âmes, faire pénétrer en elles cette vérité qu'il leur montre, les en imprégner […] Ailleurs Sénèque précise comment elles agissent sur les âmes : elles vont chercher la nature par l'impression de la vérité sans recourir à la raison discursive. Elles écartent, par leur force et leur évidence, les obscurités et les préjugés, et elles rendent directement sensible ce qui est naturel […] pour développer chez les hommes l'amour de la vertu qui leur est naturel, il faut mettre sous leurs yeux des exemples de grandeur d'âme, et il faut les leur faire admirer », *ibid*., p. 252-253.

> pas que le philosophe, l'orateur même s'occupe beaucoup de l'élégance et de la pureté du style : il l'aime mieux véhément qu'apprêté.[1119]

La posture de Sénèque et la philosophie stoïcienne permettent donc à Diderot de repenser la distinction entre image et effet. L'important, pour Diderot qui prend appui sur le stoïcisme, c'est que le philosophe puisse privilégier les pensées plutôt que la forme, même si elles peuvent interagir. En témoignent également d'autres extraits de l'*Essai sur les règnes de Claude et de Néron* qui mettent en avant les « pensées remarquables [et] lignes saillantes »[1120] du moraliste. Pour autant, il s'oppose à l'« esprit monacal » de Sénèque et se réconcilie avec la portée politique de l'éloquence de Cicéron.

Alors qu'il met tout en œuvre pour distinguer l'éloquence de la philosophie, il reconnaît qu'il lui est facile de s'abandonner pourtant à une certaine éloquence. Il soulève les risques de l'enthousiasme et de la persuasion :

> « Que Sénèque a le défaut capital d'affaiblir presque toujours l'importance du sujet qu'il traite par la subtilité de ses idées. »
>
> N'est-il pas singulier qu'entre tant de critiques, tous d'accords sur ce reproche, aucun ne se soit avisé de l'appuyer de quelques citations ? Au reste, c'est un de ceux qu'on a faits à notre sublime Corneille, au profond chancelier Bacon, et qui, bien interprété, signifie qu'ils ont été en même temps de beaux esprits et de grands génies. Ces pensées fines qui déparent un peu leurs écrits, semblables à l'humble violette qui dans la forêt croît au pied des grands arbres, embelliraient souvent les nôtres. Nous sommes aussi incapables de tomber dans leurs défauts que d'atteindre à leurs beautés. Il faut convenir qu'en effet il serait bien fâcheux que du même traité qui fournirait au physicien un grand moyen d'interroger la nature, le fabuliste pût encore emprunter le sujet d'un apologue charmant, et que le sublime moraliste, en nous entretenant des lois, les eût comparées aux buissons qui présentent aux troupeaux un abri, mais un abri sous lequel ils ne peuvent entrer, et d'où ils ne peuvent sortir sans y laisser de leur toison.[1121]

L'analyse du style de Diderot fournit de nombreuses preuves de son éloquence. Cet extrait recèle une tension entre convenance et dissonance. Diderot crée une certaine harmonie grâce à une écriture très imagée. Les syntagmes nominaux « humble violette », « grands arbres », « nature », « buissons », « troupeaux » convoquent l'isotopie de la nature. Le recours à l'isotopie de la nature est double. Elle permet à la fois à Diderot de peindre dans son texte de belles images, à la manière de « l'historien de la nature » défini dans la *Réfutation d'Helvétius* qui utilise le *genus medium*[1122], et d'aborder la notion de sublime. Les images sublimes sont associées à des éléments naturels. Diderot devient peintre de la nature et recourt ici à l'*ornatus* et au domaine esthétique. Il emploie une comparaison : « semblables à l'humble violette qui

[1119] Diderot, *Essai sur les règnes de Claude et de Néron*, *op. cit.*, p. 308.
[1120] *ibid.*, p. 257.
[1121] *ibid.*, p. 261.
[1122] Diderot, *Réfutation d'Helvétius*, *op. cit.*, p. 580-581.

dans la forêt croît au pied des grands arbres ». Le terme de « violette », par exemple, désigne à la fois une fleur et une couleur, ce qui crée de véritables images harmonieuses dans l'imagination du lecteur. Le verbe « embellirait » participe de cette harmonie du texte. De plus, dans le même temps où il écrit des comparaisons, il considère l'écriture du « sublime moraliste » puisqu'il utilise le verbe « comparer » : « les eût comparées aux buissons ». Il pense une notion stylistique en même temps qu'il la met en œuvre. Cette corrélation entre le style de Diderot et sa réflexion sur une figure de style se retrouve dans la *Lettre sur les sourds et muets* : « Il m'a semblé qu'il faudrait être tout à la fois au-dedans et hors de soi, et faire en même temps le rôle d'observateur et celui de la machine observée. Mais il en est de l'esprit, comme de l'œil ; il ne se voit pas »[1123]. Pourtant, derrière l'harmonie du texte, il introduit une dislocation dans la dernière phrase. La dernière phrase est longue, elle s'étend sur plusieurs lignes : « Il faut convenir qu'en effet il serait bien fâcheux que […] et d'où ils ne peuvent sortir sans y laisser de leur toison ». Elle présente de nombreuses propositions subordonnées. Le début de la phrase est emphatique. La première proposition principale, dont le noyau est un verbe, devrait ouvrir une proposition complétive qui serait le complément d'objet direct du verbe « convenir que », mais elle conduit à la locution adverbiale « en effet ». Cela crée une pause. La locution adverbiale « en effet » va elle-même réouvrir une deuxième proposition principale dont le noyau est la locution impersonnelle « Il serait bien fâcheux que » qui enfin amène la proposition subordonnée complétive. La répétition de deux propositions principales « Il faut convenir qu'[…] il serait bien fâcheux que » crée une certaine disharmonie dans le texte. De même, la proposition subordonnée « que du même traité qui fournirait au physicien un grand moyen d'interroger la nature, le fabuliste pût encore emprunter le sujet d'un apologue charmant, et que le sublime moraliste, en nous entretenant des lois » illustre une dislocation. Il s'agit d'une proposition subordonnée avec un système comparatif car il serait possible de la reformuler ainsi : « [Il serait fâcheux que] Le fabuliste pût emprunter le sujet d'un apologue du même traité duquel le physicien fournirait un moyen d'interroger la nature et duquel le sublime moraliste puisse nous entretenir des lois ». Cette proposition subordonnée complétive présente une construction parallèle qui met en relation le physicien, le fabuliste et le sublime moraliste, et dont le syntagme « du même traité » est l'élément fondamental. Diderot signifie que, d'un même traité, le physicien va l'exploiter pour interroger la nature, là où le fabuliste l'exploitera pour écrire un apologue charmant et le moraliste pour entretenir des lois. Il distingue plusieurs domaines qui proposent différents angles de vue sur un même sujet. La physique, la fable et la

[1123] Diderot, *Lettre à Mademoiselle….*, *op. cit.*, p. 198.

morale font d'ailleurs écho à la philosophie stoïcienne qui dissocie la physique, la logique et l'éthique. La tension entre unité et multiplicité se retrouve ici dans la mesure où l'écriture de cette phrase est totalement disloquée. En ce qui concerne la distribution de la phrase, c'est une phrase segmentée[1124]. Il semble qu'il s'agisse là, en stylistique, d'une forme de réamorçage, qui « en vue de rattacher de nouveaux groupes de mots à un segment central au point de vue syntaxique, [est énoncé] à nouveau, au moins partiellement »[1125]. Dans l'extrait, le segment central est le syntagme « du même traité ». Ainsi, le style de Diderot est disloqué mais *ses idées sont liées*, comme Sénèque. Cette tension entre harmonie et dislocation justifie une nouvelle fois la distinction entre les belles images harmonieuses du peintre et les idées fortes du philosophe qui peuvent être dissonantes. La tension permet d'introduire la notion de sublime grâce à l'isotopie de la nature qui construit des images en clair-obscur. Les « grands arbres » et les « buissons » renvoient aux images sombres qu'emploie Sénèque dans sa lettre 41 des *Lettres à Lucilius* et qui font écho aux paysages sublimes théorisés par Burke. Ces images sombres contrastent avec l'« humble violette », d'où une nouvelle forme de clair-obscur. De plus, la notion de sublime est, dans l'extrait, introduite grâce à la dimension morale. L'image de l'arbre est associée à la morale, comme en témoigne cet autre extrait :

> les premières idées des vrais fondements de la morale, <et> de cet arbre immense dont la tête touche aux cieux et les racines pénètrent jusqu'aux enfers, où tout est lié […] dont le chaos de raison et d'extravagance ne peut être regardé sans dégoût que par ces lecteurs futiles qui confondent la plaisanterie avec l'évidence.[1126]

La tension entre convenance et dissonance participe du débat entre éloquence et philosophe, entre image, effet, et idée sublime, conviction et persuasion, dialectique et polémique. Derrière l'apparent dialogue et l'oralité présents grâce à la tournure interronégative « N'est-il pas singulier […] ? », se cache un point de vue univoque puisque cette tournure est en fait une question rhétorique. Diderot développe donc un seul point de vue et la persuasion se fait sur le registre de la morale grâce à la tournure impersonnelle « il faut ». Comme dans de nombreux autres extraits du deuxième tome de l'*Essai sur les règnes de Claude et de Néron*, sous

[1124] « en analyse du mouvement de la phrase, la phrase segmentée s'oppose à la phrase liée. La segmentation se présente par morcellement ou par déplacement ou inversion à l'égard de la succession dominante d'enchaînement des syntagmes » : Jean Mazaleyrat et Georges Molinié, *Vocabulaire de la stylistique*, Paris, PUF, 1989, p. 318.
[1125] Bernard Dupriez*, Gradus : les procédés littéraires (dictionnaire)*, Paris, Union générale d'édition, [1980] 1984, p. 379.
[1126] « L'« arbre de la philosophie » se trouve dans Descartes […] mais l'image vient plus probablement de La Fontaine » : Diderot, *Essai sur les règnes de Claude et de Néron, op. cit.*, p. 247n.

l'apparence du dialogue[1127], il persuade. Ainsi, la tentation de l'éloquence n'épargne pas Diderot, à de nombreuses reprises[1128]. Son écriture permet avant tout de plonger le lecteur dans une démarche d'introspection : « Malheur à celui que [quelqu'une] de ces pensées que je jette au hasard, à mesure que la lecture du philosophe me les offre, ne plongera pas dans la méditation ! »[1129]. À travers cette phrase, l'idée de persuasion et d'éloquence réapparaît. La formule, qui débute par la menace « Malheur à », est très éloquente. La phrase prend des accents de prédication. De la même manière, il affirme :

> Il dit, *lettre* 38, « que la morale a plus d'énergie par pensées détachées ». Je suis de son avis ; ces pensées sont autant de clous d'airain qui s'enfoncent dans l'âme, et qu'on n'en arrache point.>[1130]

L'image des « clous d'airain » évoque presque celle de Jésus-Christ crucifié. La métaphore à laquelle Diderot recourt pour parler de l'écriture morale est ici très éloquente et troublante. Cette image ne semble pas ici servir une intention didactique.

Il lui devient inévitable d'avouer que c'est en ayant recours à l'image qu'il est possible d'exhorter le public à la vertu. Les images ont une portée morale puisqu'elles sont davantage accessibles au public. Cela engendre de véritables problèmes pour Diderot car le risque est de pouvoir rapidement céder à une certaine forme de ferveur, dans une époque où user de la

---

[1127] N'y a-t-il pas dans l'*Essai sur les règnes de Claude et de Néron* des exemples d'antéoccupation ? : L'antéoccupation est une « figure macrostructurale de second niveau, moule de procédé argumentatif qui consiste, dans le discours, à feindre qu'un tiers, ou l'interlocuteur, va présenter une objection, de manière à faire progresser le raisonnement de l'exposé » : Jean Mazaleyrat et Georges Molinié, *Vocabulaire de la stylistique*, *op. cit.*, p. 20.
[1128] Dans l'*Essai sur les règnes de Claude et de Néron*, Diderot reprend un passage des *Essais* de Montaigne : « J'ai vu la naissance de plusieurs miracles de mon temps (et moi aussi). […] Or les premiers qui se sont abreuvés d'un commencement d'étrangetés, venant à semer leur histoire, sentent par les oppositions qu'on leur fait, où loge la difficulté de la persuasion, et vous calfeutrent cet endroit de quelque pièce fausse […] C'est un progrès naturel, et pour ce faire, ne craint point d'ajouter de son invention autant qu'il voit être nécessaire en son compte, pour suppléer à la résistance et au défaut qu'il pense être en la conception d'autrui. Moi-même qui fais singulière conscience de mentir, et qui ne me soucie guère de donner créance et autorité à ce que je dis, m'aperçois toutefois aux propos que j'ai en main, qu'étant échauffé ou par la résistance d'un autre ou par la propre chaleur de ma narration, je grossis et enfle mon sujet par voix, mouvement, vigueur et force de paroles, et encore par extension et amplification, non sans intérêt de la vérité naïve, mais je le fais en condition pourtant qu'au premier qui me ramène et me demande la vérité crue et nue, je quitte soudain mon effort, et la lui donne sans exagération, sans emphase et remplissage. La parole vive et bruyante, comme est la mienne ordinaire, s'emporte volontiers à l'hyperbole. Il n'est rien à quoi les hommes soient plus tendus qu'à donner voie à leurs opinions. Où le moyen ordinaire nous faut, nous y ajoutons le commandement, le fer et le feu. Il y a du malheur d'en être là, que la meilleure touche de la vérité ce soit la multitude des croyants, en une presse où les fous surpassent de tant les sages en nombre. » Je donnerais volontiers la meilleure de mes pages pour celle-là » : Diderot, *Essai sur les règnes de Claude et de Néron, op. cit.*, p. 269-270.
[1129] *ibid*., p. 234.
[1130] *ibid*., p. 251.

persuasion est ambigu. Dans l'extrait ci-dessous, il poursuit sa réflexion sur les correspondances entre les différents domaines à partir de la notion d'image :

> Que Séneque pousse son énumération aussi loin qu'il voudra, je persisterai dans la même réponse, et je lui dirai d'après mon expérience, d'après l'expérience des bons et des méchants, que l'imitation d'une action vertueuse par la peinture, la sculpture, l'éloquence, la poésie et la musique nous touche, nous enflamme, nous élève, nous porte au bien, nous indigne contre le vice aussi violemment que les leçons les plus insinuantes, les plus vigoureuses, les plus démonstratives de la philosophie. Exposons les tableaux de la vertu, et il se trouvera des copistes. L'espèce d'exhortation qui s'adresse à l'âme par l'entremise des sens, outre sa permanence, est plus à la portée du commun des hommes. Le peuple se sert mieux de ses yeux que de son entendement. Les images prêchent, <prêchent sans cesse,> et ne blessent point l'amour-propre. Ce n'est pas sans dessein ni sans fruit que les temples sont décorés de peintures qui nous montrent ici la bonté ; là, le courroux des dieux. Raphaël est peut-être aussi éloquent sur la toile que Bossuet dans une chaire.[1131]

Alors qu'il juge la morale inséparable de la philosophie[1132], il affirme ici le fait que les images peuvent avoir un effet moral. En ce sens, il peut être nécessaire de dégager une certaine évolution dans sa pensée. Dans la *Réfutation d'Helvétius*, lorsqu'il reprend la définition des *genera dicendi*, la morale n'est associée qu'au *genus vehemens.* Dans l'extrait ci-dessus, les images peuvent être morales. Dans l'*Essai sur les règnes de Claude et de Néron*, l'équation entre *ethos* et *pathos*, comme celle entre *logos* et *ethos*, fonctionne. Le problème vient donc de la possibilité de réconcilier le *pathos* et le *logos*. Dans quelle mesure le recours aux images est-il nécessaire mais problématique pour le philosophe ? Le principal problème reste celui de l'effet sublime sur le public. Pour pouvoir l'exhorter à la vertu, encore faut-il que le public puisse s'intéresser de près à ce qui lui est présenté. Dans cet extrait, l'image est appliquée au domaine de la peinture, de la sculpture, de l'éloquence, de la poésie et de la musique. Le choix de ces domaines n'est pas fortuit. Diderot part de la conception de l'image en peinture et en sculpture. Dans ces deux domaines, l'image est explicite, concrète, présentée aux yeux du public. L'image est prise dans son sens purement esthétique. Le terme « imitation », dans le syntagme nominal « l'imitation d'une action vertueuse », renvoie au concept de *mimesis* aristotélicienne. L'aphorisme suivant : « Le peuple se sert mieux de ses yeux que de son entendement » ainsi que le substantif « les sens » introduisent bien des considérations esthétiques.

[1131] Diderot, *Essai sur les règnes de Claude et de Néron*, *op. cit.*, p. 293.
[1132] « <Je n'accorde le titre de philosophe qu'à celui qui s'exerce constamment à la recherche de la vérité et à la pratique de la vertu » : *ibid*., p. 248.

Diderot poursuit ses études sur la notion d'image qu'il rattache aux domaines de l'éloquence et à l'effet sublime en convoquant la *part physique*, *animale*, de l'homme. Il pense donc l'image de manière abstraite puisqu'elle n'est pas présentée de manière concrète aux yeux du public mais où, grâce au discours verbal, elle se construit à travers des mots. Enfin, la musique parvient également à créer des images dans l'imagination du public, sans discours verbal. Diderot conserve donc la distinction entre le domaine de l'image et « les leçons […] de la philosophie ». Il se définit lui-même, dans cet extrait, comme un philosophe grâce à l'emploi d'aphorismes : « Exposons les tableaux de la vertu, et il se trouvera des copistes. L'espèce d'exhortation qui s'adresse à l'âme par l'entremise des sens, outre sa permanence, est plus à la portée du commun des hommes […] Les images prêchent ». Il met en avant l'importance d'observer les faits et de conserver une certaine constance dans ses idées « je persisterai dans la même réponse », la constance étant d'ailleurs une qualité capitale dans la philosophie stoïcienne. De plus, les adjectifs « vigoureuses » et « démonstratives » sont caractéristiques du philosophe, mais, à y regarder de plus près, la présence de l'adjectif « insinuante », pour caractériser les leçons de la philosophie, interroge. Diderot, dans l'*Encyclopédie*, dit du terme « insinuant » :

> Qui sait entrer dans les esprits, & leur faire agréer ce qu'il leur propose. L'homme *insinuant* a une éloquence qui lui est propre. Elle a exactement le caractere que les Théologiens attribuent à la grace […] Méfiez vous de l'homme *insinuant* ; il frappe doucement sur notre poitrine, & il a l'oreille ouverte pour saisir le son qu'elle rend[1133].

En philosophe, il lui faut avouer que l'image est nécessaire puisque, tout comme les peintres, il s'adresse au public. L'important est bien sûr d'avoir un effet moral sur le public, et les images se doivent de concourir à cet effet. Dans l'extrait de l'*Essai sur les règnes de Claude et de Néron*, il note l'analogie entre les peintres et les philosophes sur l'effet de leurs œuvres sur le public. La locution de comparaison « aussi violemment que » place sur le même rang les deux domaines. Les images sont plus facilement accessibles au public car elles s'adressent directement aux sens. L'isotopie de la religion parcourant le texte confirme l'idée que Diderot a conscience des risques de la persuasion. L'élément le plus significatif est l'emploi du verbe « prêcher ». Les images possèdent un effet moral tel qu'elles peuvent avoir un effet presque religieux. Les verbes « enflammer », « élever » sont caractéristiques d'une exaltation religieuse. Le verbe « enflammer » qui véhicule l'image du feu fait référence à l'embrasement propre à l'état de ferveur religieuse, comme l'est la prière de Madame de Moni dans *La*

[1133] Diderot, article « Insinuant », *Encyclopédie*, t. VIII, p. 788.

*Religieuse* : « Son dessein n'était pas de séduire, mais certainement c'est ce qu'elle faisait. On sortait de chez elle avec un cœur ardent, la joie et l'extase étaient peintes sur le visage »[1134]. Le verbe « élever » illustre une nouvelle fois l'importance de la tension vers l'unité divine. La notion d'enthousiasme est sous-jacente dans l'extrait, les réflexions sur l'enthousiasme de l'écrivain et l'enthousiasme religieux étant récurrentes dans les œuvres de Diderot[1135]. Enfin, l'emploi du terme « dessein » est essentiel dans l'extrait. Il semble que Diderot n'ait pas choisi ce terme par hasard puisqu'il possède une double signification : téléologique et esthétique. Dans le *Dictionnaire de Trévoux*, *dessein* a le sens que nous lui connaissons aujourd'hui : « Volonté, projet, entreprise, intention […] Dieu se moque de tous les *desseins* des hommes »[1136]. Il possède également une deuxième signification, comme en témoigne la définition de l'*Encyclopédie* : « *terme de l'art de peinture* […] il signifie en premier lieu la *production* qu'un artiste met au jour avec le secours du crayon ou de la plume. Dans une signification plus générale dont cette premiere dérive sans doute, il veut dire l'*art d'imiter* par les traits les formes que les objets présentent à nos yeux »[1137]. Il signifie donc aussi le « dessin ». Diderot ne manque pas d'évoquer par-là la querelle du coloris qui oppose les Rubénistes aux Poussinistes[1138]. De plus, les références qu'il fait à Bossuet et Raphaël sont une nouvelle fois caractéristiques des rapports qui s'établissent entre religion et éloquence. Bossuet, prédicateur chrétien représente l'éloquence sacrée et Raphaël, peintre de la Renaissance est partisan du dessin. Les deux domaines sont également abordés dans l'extrait à travers l'emploi du terme « leçon ». Dans l'*Encyclopédie*, « leçon » a lui aussi deux significations : morale et religieuse[1139]. La phrase : « Ce n'est pas sans dessein ni sans fruit que les temples sont décorés de peintures qui nous montrent ici la bonté ; là, le courroux des dieux » soulève une nouvelle fois la correspondance entre l'éloquence et la religion. Diderot interroge donc toujours en arrière-plan les risques de la

[1134] Diderot, *La Religieuse*, *op. cit.*, p. 119.
[1135] Dans ses premières œuvres, Diderot traduit l'*Essai sur le mérite et la vertu* de Shaftesbury et rédige les *Pensées philosophiques* dans lesquelles il reprend les arguments que Shaftesbury a développés dans la *Lettre sur l'enthousiasme*. Alain Michel soutient que la théorie de Diderot « du paradoxe ou de l'enthousiasme […] doit beaucoup à Cicéron et à Sénèque, admirateurs du sublime platonicien. En fin de compte, où est le beau ? Il réside dans les « rapports », dans les interférences et les enchaînements qui existent entre les êtres » : Alain Michel, *La Parole et la beauté*, *op. cit.*, p. 295.
[1136] article « Dessein », *Dictionnaire de Trévoux*, t. III, p. 1348.
[1137] Watelet, article « Dessein », *Encyclopédie*, t. IV, p. 889.
[1138] « Piles a formulé nettement, avant Diderot et Baudelaire, la distinction importante de la couleur et du coloris, qui favorise l'effacement de l'idée d'imitation au profit de celle de création artificielle : la couleur naturelle est ce qui « rend actuellement visibles tous les objets qui sont dans la nature », l'artificielle est ce qui sert à les représenter sur un tableau ; l'une est matérielle et accidentelle, l'autre reçoit une sorte de statut spirituel » : Annie Becq, *Genèse de l'esthétique française moderne, op. cit*., p. 88.
[1139] Articles « Leçon », *Encyclopédie*, t. IX, p. 332.

persuasion. Tout au long du deuxième tome de l'*Essai sur les règnes de Claude et de Néron*, se trouvent des parallèles entre foi religieuse et foi philosophique :

> pourquoi le sang du philosophe ne serait-il pas aussi fécond que le celui des martyrs ? C'est qu'il est plus facile de croire que de bien faire.> […] « Selon lui, *lettre quatorzième*, « la philosophie est une espèce de sacerdoce révéré des gens de bien, respecté même de ceux qui ne sont méchants qu'à demi ; et celui qui jette de la boue au philosophe est une espèce d'impie ». Non, non, Suilius, Aristophanes modernes, jamais la dépravation ne sera assez générale, assez durable, assez puissante, ou la ligue de l'ignorance et du vice contre la science et la vertu, assez forte pour empêcher la philosophie d'être sacrée et vénérable.[1140]

Ainsi, le problème moral n'est pas résolu. Diderot insiste toujours sur l'idée que le philosophe est avant tout celui qui « s'exerce constamment à la recherche de la vérité et à la pratique de la vertu »[1141], et qui « li[e] les hommes par un commerce d'idées, et par l'exercice d'une bienfaisance mutuelle »[1142]. Il a pourtant nécessairement besoin lui aussi de solliciter des images et d'une certaine forme d'éloquence, ce qui constitue de véritables risques avec lesquels le philosophe doit composer. Devoir exhorter le peuple à la vertu, n'est-ce pas user d'une forme d'éloquence persuasive comme il en existe tant dans les discours religieux ? L'effet sur le public, inévitable pour Diderot, peut être moral ou non en fonction de l'intention de celui qui écrit. Il poursuit donc sa recherche afin de résoudre ses questions : Quelles sont les conditions d'un effet sublime barbare, du philosophe ? L'action est, par exemple, employée par les convulsionnaires. Comment agir de manière morale lorsqu'il prend conscience qu'il existe un « enthousiasme de la vertu »[1143] et un « enthousiasme du stoïcisme »[1144] ?

À travers ces chemins, il évalue les différents styles des Anciens. Il rattache son étude sur l'effet sublime au style coupé de Sénèque puisque, dans une deuxième partie de son œuvre, il était question de l'étude du sublime par rapport à l'apparente dissonance qui venait trouver son point d'appui à partir de la philosophie de Sénèque. Pourtant, au style coupé de Sénèque, il manque l'action portée sur une scène publique.

[1140] Diderot, *Essai sur les règnes de Claude et de Néron*, *op. cit.*, p. 238-240.
[1141] *ibid.*, p. 248.
[1142] *ibid*., p. 240.
[1143] *ibid*., p. 292.
[1144] *ibid*., p. 301.

### 2.2.3. LE STYLE *DEINOS* DE DEMOSTHENE

Le style *deinos* de Démosthène serait-il, à un niveau microstructural, une solution pour concilier morale et style sublime *barbare* ? Assez proche du style coupé, il peut concilier images et effet sublime barbare car il véhicule des images de manière laconique. Il associe les images à l'action sans élaborer d'hypotyposes de manière explicite. Il transmet des images grâce à une énergie concise. Il permet d'être véhément sans prêcher de manière immorale puisqu'il ne se contente que de mettre en mouvement l'imagination du public. Il agit sans images explicites et permet d'engendrer l'action par l'effet qu'il produit sur le public, comme en témoigne Fernand Delarue :

> Selon un mot souvent répété, Démosthène, comme on lui demandait quelle est la première qualité de l'orateur, répondit : l'action ; la seconde ? l'action ; la troisième ? l'action. C'était là un élément essentiel de son pathétique et, selon Eschine, il « virevoltait » à la tribune. […] Le premier fut Calvus, chef de l'école « attique », qui se réclamait lui aussi de Démosthène, au nom du purisme littéraire. Brutus, guidé par un souci de rigueur morale venu du Stoïcisme, s'associa à ces attaques, critiquant une abondance verbale, *copia* ou *ubertas*, qui berce l'auditeur de rythmes mélodieux, mais manque de nerfs et de virilité.[1145]

Aborder la notion de style coupé permet à Diderot d'aboutir naturellement à une étude du sublime puisqu'il l'associe au style *deinos* qui est l'ancêtre du sublime burkien pour Giovanni Lombardo dans l'article « Grâce, sublime et *deinotes* dans le traité *Du style* de Démétrios »[1146], on l'a vu.

Le style *deinos* permet de dépasser le style coupé de Sénèque qui se situait dans le seul cadre méditatif, selon Diderot. Dans l'extrait ci-dessous de l'*Essai sur les règnes de Claude et de Néron*, il introduit le style de Sénèque grâce à des citations empruntées à Juste Lipse :

> Mon éditeur m'a envoyé les passages suivants dont l'auteur ou les auteurs lui sont apparemment connus.
>
> « Séneque pétrit les âmes ; il y plante des mœurs ; il en chasse les terreurs ; il y éteint l'amour du luxe et le goût du faste. Ces grands effets exigent un style plein de chaleur et de force, tel que le sien. Si vous le comparez à Cicéron ; ici, c'est un étang ; là, c'est un fleuve rapide… *Animos et mores format ; excitat a formidine ; a luxu et fastu reprimit. Haec omnia fortiter et calide agenda sunt, et oratio talis habenda ; an non fecit ? Ciceronem in eo genere confer : stagnum dices ; hunc, flumen rapidum*. »

[1145] Fernand Delarue, « Pathétique et « Grand Style » à Rome », dans Michaël Rinn (dir.), *Émotions et discours ; l'usage des passions dans la langue*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008, p. 22-28.
[1146] Giovanni Lombardo, « Grâce, sublime et *deinotes* dans le traité *Du style* de Démétrios », *art. cit.*, p. 169-179.

« Le mouvement et la véhémence sont deux qualités qui lui sont communes avec Démosthène … δεινότης *quae mirabilem illum fecit oratorem, cum illo certe ei communis est* » ».[1147]

Il définit le style coupé comme un style efficace, percutant, qui est concis, chargé d'énergie, plein de vigueur : « style plein de chaleur et de force », « mouvement et la véhémence ». Le style coupé de Sénèque permet précisément de convoquer la référence au style *deinos*, comme en témoigne la référence à Démosthène dans le texte de Juste Lipse ainsi que ces deux phrases : « Si vous le comparez à Cicéron ; ici, c'est un étang ; là, c'est un fleuve rapide… […] Le mouvement et la véhémence sont deux qualités qui lui sont communes avec Démosthène … δεινότης ».

Cette opposition entre Cicéron et Démosthène fait écho au passage du *Traité du sublime* du Pseudo-Longin[1148], comme nous l'avons vu dans la première partie. Le Pseudo-Longin oppose Démosthène, orateur attique, à Cicéron, bien qu'il semble que ce dernier se réclame de Démosthène. Juste Lipse s'appuie sur cette opposition pour confronter le style de Cicéron à celui de Sénèque et il associe celui de Sénèque à celui de Démosthène. Le style de Sénèque et celui de Démosthène sont analogues car ils sont précis, concis et énergiques. Ils produisent tous deux un effet puissant sur le public. L'emploi du terme « étonner » dans l'expression « étonner l'auditeur »[1149] du Pseudo-Longin possède un sens fort, c'est l'équivalent de l'*astonishment* burkien. Le Pseudo-Longin témoigne du style de Démosthène comme étant « serré et concis », à l'image d'« une tempête et d'un foudre ». Ces deux images convoquent la notion de rapidité et de précision. Juste Lipse, cité par Diderot, emploie l'image du « fleuve rapide » possédant les mêmes caractéristiques de concision et de mouvement que la foudre de Pseudo-Longin. La référence à Démosthène permet d'introduire le style *deinos*. Le *deinos* peut ainsi être mis en rapport avec le style coupé de Sénèque. Le style coupé, dont il est question dans l'extrait de la *Réfutation d'Helvétius*, possède les caractéristiques suivantes : simple mais efficace. Il est percutant, tout en étant chargé d'énergie, et plein de vigueur : « style plein de chaleur et de force », « mouvement et la véhémence ». Le style coupé s'apparente au *deinos* que Juste Lipse, cité par Diderot, écrit en grec : « δεινότης ». Ce qui soulève l'intérêt de Diderot, c'est que le style coupé comme le style *deinos* sont concis. Les auteurs qui y ont recours ne se perdent pas dans un emploi excessif de métaphores. Elles produisent un tel effet sur le public, qu'elles sont tout aussi efficaces que le *genus vehemens*. Il est donc possible de parler d'un style sublime et

[1147] Diderot, *Essai sur les règnes de Claude et de Néron*, *op. cit.*, p. 264-265.
[1148] Pseudo-Longin, *Traité du Sublime, op. cit.*, p. 93-94.
[1149] *ibid*., p. 94.

imagé qui était en germe dans les œuvres de deuxième période. En rhétorique, le sublime du style coupé ou du style *deinos* véhicule des images, mais le style *deinos* agit davantage sur le public.

Enfin, le style *deinos* influence nettement et déborde sur les styles mêmes de Juste Lipse et de Diderot. La définition de Beauzée sur laquelle nous revenons :

> Dans le style coupé où un sens total est énoncé par plusieurs propositions qui se succèdent rapidement, & dont chacune a un sens fini, & qui semble complet ; la simple virgule suffit encore pour séparer ces propositions, si aucune d'elles n'est divisée en d'autres parties subalternes qui exigent la virgule.[1150]

permet de percevoir que le style de Juste Lipse présente toutes les caractéristiques du style coupé : « Sénèque pétrit les âmes ; il y plante des mœurs, il en chasse les terreurs, il y éteint l'amour du luxe et le goût du faste ». Le sens de cette phrase, à savoir que Sénèque est un moraliste qui a un effet vertueux sur le public, est énoncé à travers plusieurs propositions. Quatre propositions principales, courtes, se suivent et s'enchaînent. Cela est caractéristique de la définition de Beauzée selon laquelle chaque proposition du style coupé « a un sens fini, & qui semble complet ». On retrouve l'emploi de virgules dans la phrase de Juste Lipse. Il faut également voir que le texte de Diderot lui-même est caractéristique d'une certaine forme de style coupé. L'*Essai sur les règnes de Claude et de Néron* est rédigé en paragraphes qui développent des sujets différents et Diderot donne l'exemple de La Rochefoucauld et de La Bruyère dès le premier tome[1151]. De plus, l'éclectisme de la pensée philosophe de Diderot se retrouve, comme en témoigne la polyphonie dans cet extrait : il cite Marmontel, Juste Lipse grâce au discours direct, et ajoute des idées qui lui sont personnelles. Il témoigne de sa présence en filigrane du texte à travers le pronom personnel « Je » : « j'ajouterai » ou encore avec le possessif « mon éditeur ». La polyphonie permet de renforcer cette idée d'éclectisme et de considérer le style propre au philosophe. Enfin, cet extrait convoque des images caractéristiques de l'obscurité. La proposition « il y éteint » construit une métaphore de l'obscurité du vice et de la lumière de la vertu, ce qui participe du discours sur la morale. Diderot a mis en avant cette analogie avec Sénèque, par l'intermédiaire d'une réflexion sur le style coupé, l'éclectisme, la

[1150] Beauzée, article « Ponctuation », *art. cit.*, p. 18.

[1151] Au début du premier tome de l'*Essai sur les règnes de Claude et de Néron*, les références à La Rochefoucauld et à La Bruyère participent de la réflexion morale : « l'on me lira, je ne dis pas avec autant de plaisir, comme on lit les Maximes de La Rochefoucault, et un chapitre de La Bruyère : mais si l'on jette alternativement les yeux sur la page de Sénèque et sur la mienne, on remarquera dans celle-ci plus d'ordre, plus de clarté, selon qu'on se mettra plus fidèlement à ma place, qu'on aura plus ou moins d'analogie avec le philosophe et avec moi ; et l'on ne tardera pas à s'apercevoir que c'est autant mon âme que je peins que celle des différents personnages qui s'offrent à mon récit » : Diderot, *Essai sur les règnes de Claude et de Néron*, *op. cit.*, p. 36.

philosophie et la morale. Le style est important, mais il n'est pas suffisant pour s'illustrer en tant que philosophe. De plus en plus, il remet en question l'importance accordée, non plus seulement à la rhétorique antique, mais à la notion globale de style, à la dimension formelle d'un discours.

Diderot interroge les ambiguïtés morales du style sublime. Le problème provient de l'image. Il se promène par différents chemins, il évalue et s'*essaie* à plusieurs styles. Grâce aux styles de Cicéron, de Sénèque et de Démosthène, dans l'*Essai sur les règnes de Claude et de Néron*, il est possible d'interroger la conception que Diderot se fait du meilleur style que doivent employer les philosophes, style susceptible d'emporter l'adhésion de l'auditeur. En prenant appui sur la conception des *genera dicendi* de Cicéron, il opère un dépassement du cadre formel de la rhétorique puisqu'il pense un effet sublime qui soit vertueux. Il dépasse l'idée de style comme simple outil rhétorique de l'orateur et interroge sa valeur morale. Le style sublime de Cicéron est *orné* mais n'est pas forcément moral puisque la profusion d'images et la transparence peuvent cacher une duplicité de la part de l'orateur. Le style de Sénèque est *coupé*, il témoigne de l'effet d'un philosophe vertueux, mais il n'est pas assez apte à être porté sur la scène publique. C'est ainsi que le style *deinos* de Démosthène, ancêtre du sublime burkien, constitue un moyen terme puisqu'il permet de recourir à l'*énergie* du discours tout en agissant sur le public.

### 2.3. – « Le sublime d'un tel » : effet sublime barbare et moral du philosophe

Après avoir observé comment Diderot réévalue l'effet sublime dans le cadre dramaturgique, à partir d'une réflexion matérialiste puis d'une nouvelle convenance, après avoir observé comment il se doit d'en passer par une étude des différents styles qu'il replace dans le cadre de querelles antiques et comment il pèse l'importance de chaque style, de Cicéron à Démosthène en passant par Sénèque, il s'agit de voir désormais comment il aboutit à l'ultime solution au problème moral de l'effet sublime barbare du philosophe, en témoignant de ce qu'il nomme le « sublime d'un tel » dans la *Réfutation d'Helvétius* :

> C'est que le sublime, par lui-même, j'ose le dire, n'est pas original. Il ne le devient que par une sorte de singularité qui le rend à l'auteur ; il faut pouvoir dire, C'est le sublime d'un tel. Ainsi *Qu'il mourût* est le sublime de Corneille. *Tu ne dormiras plus*, est le sublime de Shakespear. *J'ai beau laver ces mains, j'y vois toujours du sang* ; ce vers est de moi. Mais le sublime est de l'auteur anglais.[1152]

Une fois encore, dans ces quelques lignes, il illustre l'idée selon laquelle la division entre le style, la part formelle du discours, et l'idée, cristallise un des enjeux majeurs de sa conception du sublime. Il convoque trois exemples de phrases, une phrase de Corneille, une de Shakespeare, et une qu'il invente lui-même. Ces trois exemples reprennent la même idée sublime, mais par le biais de trois styles différents. L'idée présentée est un des *leitmotivs* de l'effet sublime, qui est déjà en germe dans la *Lettre sur les sourds et muets* : « j'ai beau laver ces mains, j'y vois toujours du sang » : l'idée sublime provient de l'histoire de Macbeth, mais il l'incarne en d'autres mots. Une même *idée sublime* peut donc s'incarner de diverses manières selon le style propre à chaque écrivain. Pour autant, que l'effet sublime soit convenant ou dissonant, l'important c'est de recourir au « sublime d'un tel ». Le « sublime d'un tel » permet de penser l'effet sublime du philosophe ; c'est « l'affaire d'une singularité »[1153] pour Jan Blanc. L'effet qui se veut le plus vertueux, qui permet d'agir sur le public tout en véhiculant des images et en étant sublime, est le « sublime d'un tel ». C'est celui qui est le plus à même d'agir de manière vertueuse car il rend compte de l'*originalité* de celui qui fait émerger cet effet. Marie-Hélène Chabut rappelle que, pour Diderot, l'« originalité » est une qualité encore plus compliquée à exercer que celle consistant à produire une œuvre sublime[1154]. À partir du moment où celui qui emploie l'effet sublime *barbare* témoigne de lui-même et de ses intimes convictions, son intention ne peut qu'être morale puisqu'il s'exprime. Diderot légitime le recours à la véhémence, comme dans l'ensemble de la troisième partie de son œuvre. Il semble que la meilleure façon de pouvoir distinguer un effet sublime moral d'un effet sublime immoral soit d'interroger la pratique de cet effet mis en œuvre, de se demander si cette pratique participe de réelles convictions de celui qui l'emploie.

Dans la *Réfutation d'Helvétius*, il s'illustre dans trois styles d'écriture différents :

> Pag. 286. *« On se fait à discrétion poète, orateur, peintre ou géomètre. »*…

[1152] Diderot, *Réfutation d'Helvétius*, *op. cit.*, p. 570.
[1153] « Par ailleurs, et parce qu'il introduit un écart par rapport aux autres, le sublime est enfin, et il s'agit de la cinquième et dernière catégorie terminologique, l'affaire d'une singularité » : Jan Blanc, « Diderot et le sublime d'écrivain », *art. cit.*, p. 236.
[1154] Il faut se référer à l'œuvre de Marie-Hélène Chabut qui explique que dans la *Réfutation d'Helvétius*, « l'écriture souligne avec beaucoup d'insistance le caractère d'extrême rareté du sublime qui suppose une certaine manière de sentir, de percevoir et de rendre l'impression reçue. Mais l'originalité, qualité *sine qua non* du génie, est définie immédiatement par *je* comme bien plus difficile à atteindre que le beau ou même le sublime » : Marie-Hélène Chabut, *Denis Diderot Extravagance et génialité*, *op. cit.*, p. 33.

> Comment peut-on exceller dans des genres qui supposent des qualités contradictoires. Quelle est la fonction du géomètre ; de combiner des espaces, abstraction faite des qualités essentielles à la matière ; point d'images ; point de couleurs ; grande contention de tête, nulle émotion de l'âme. Quelle est celle du poète, du moraliste, de l'homme éloquent ; de peindre et d'émouvoir.
> […] Il y a bien de la différence entre les roses qui sont sur la palette de Van Huysum et les roses qui croissent dans l'imagination de l'Arioste.
> […] Il n'est non plus possible à ces auteurs de changer de ton, qu'aux oiseaux de la forêt de changer de ramage. Invitez-les à cet essai ; d'originaux qu'ils étaient, ils deviendront imitateurs et ridicules. Leur chant sera d'emprunt ; il se mêlera de leur chant naturel ; et ils ressembleront à ces oiseaux sifflés qui commencent un air modulé et qui finissent par leur gazouillement.[1155]

Du *genus simple* au *genus vehemens*, il recourt lui-même, dans cet extrait, aux trois styles d'écriture qu'il a réinterprétés à partir des *genera dicendi* cicéroniens. Il se veut philosophe géomètre, « écrivain élégant » et orateur véhément. Le premier paragraphe est rédigé dans un style démonstratif. Il est clair, précis. Les phrases sont concises. Des questions : « Quelle est la fonction du géomètre » appellent des réponses claires : « de combiner des espaces ». La visée didactique est manifeste dans ce premier paragraphe, tandis que dans les deux autres paragraphes, il est davantage « poète, […] moraliste » dans le but de « peindre et d'émouvoir ». Le deuxième paragraphe offre un discours imagé : « Il y a bien de la différence entre les roses qui sont sur la palette de Van Huysum et les roses qui croissent dans l'imagination de l'Arioste ». Le substantif *rose* est employé à deux reprises, dans un sens différent. Diderot joue sur l'homonymie puisque dans le premier cas, le terme signifie la couleur rose, présente sur la « palette » du peintre. Dans le deuxième cas, il signifie la fleur, la rose. Il renseigne sur la faculté d'imagination de l'Arioste. D'un côté il cite un peintre, de l'autre, un poète. Ce deuxième paragraphe est donc rédigé dans le *genus medium*, il emploie un style *orné*, construit des « images délicates », tout en jouant sur les couleurs et les métaphores. Enfin, le dernier paragraphe est construit sur le modèle du troisième style puisqu'il établit une analogie entre les auteurs qui s'expriment dans un style et les oiseaux qui chantent. Le fait que cette analogie soit mise en œuvre grâce à la comparaison, elle-même soutenue par la structure grammaticale « non plus … qu'aux », lui permet d'abandonner la comparaison pour employer un discours métaphorique. En témoigne la troisième phrase, dans laquelle le syntagme nominal « leur chant » constitue une métaphore. Les auteurs dont il est question semblent se confondre avec des oiseaux. Ils sont totalement assimilés à eux grâce à la métaphore du chant. La comparaison évolue vers la métaphore, puis redevient comparaison grâce à l'emploi du verbe « ils ressembleront ». Le fait que Diderot puisse osciller entre métaphore et comparaison crée un effet de confusion. Il distingue les auteurs des oiseaux, pour les assimiler complètement, pour

[1155] Diderot, *Réfutation d'Helvétius*, *op. cit.*, p. 580-581.

ensuite les distinguer une nouvelle fois. Cela crée donc une impression de discordance, d'image en mouvement où les images se fusionnent pour se séparer. Cela lui permet de déconstruire l'illusion. Enfin, l'image de l'oiseau est caractéristique du lexique propre à la satire. Au début de *Satire première*, Diderot propose une analogie entre les hommes et les animaux ainsi qu'une réflexion sur le discours singulier que peut élaborer chaque homme : « autant d'hommes, autant de cris divers » [1156]. Le « sublime d'un tel » se veut être le plus moral. C'est qu'il s'oppose à l'effet sublime des déclamateurs, des fanatiques religieux qui sont des « imitateurs » et qui ne présentent aucune *originalité*. Leur immoralité provient du fait que, soit ils s'incarnent en *imitateurs*, soit ils *déclament*. Dans les deux cas, ils servent leurs intérêts. Alors que Diderot affirme que chaque écrivain possède son propre style, résultant d'une aptitude naturelle qui l'assigne à un genre d'écriture, il oppose les déclamateurs et fanatiques religieux qui développent un discours immoral dans la mesure où ils ne s'expriment pas eux-mêmes, ils véhiculent une parole d'autrui. Dans l'extrait ci-dessus, il satirise les auteurs qui n'élaborent aucun discours *original*, se contentant d'en copier d'autres. Il les tourne en dérision de manière explicite grâce aux deux adjectifs attributs : « imitateurs et ridicules », mais aussi grâce au glissement du syntagme nominal « air modulé » au substantif « gazouillement ». Ce changement dans leur ton produit un effet *étonnant*. Le lecteur peut s'imaginer le passage d'un ton à l'autre à la manière d'un discours confus, comme un chant dans lequel se trouveraient de fausses notes, et où la voix serait éraillée. Le ridicule produit par les images est possible grâce à l'habileté stylistique de Diderot qui s'illustre dans le troisième style ici. La dimension morale suggérée par le propos satirique confirme l'idée qu'on est en présence du style du moraliste, donc du troisième style. Diderot glisse d'un style démonstratif dans le premier paragraphe où il répond à des questions de manière claire, à un style véhément. Il écrit donc dans les trois styles, ce qui produit un décalage par rapport à sa thèse. Il s'agit pourtant de comprendre qu'il ne dénonce pas tant le fait qu'il y ait absence de convenance entre le style et l'idée, qu'absence de convenance entre soi et soi-même.

Pour Diderot, l'important est que celui qui emploie le « sublime d'un tel » puisse se « peindre [lui]-même » comme il l'évoquera dans la *Lettre apologétique à l'abbé Raynal à Monsieur Grimm*[1157]. Si la notion d'image s'avérait problématique, il estime désormais que pour être moral, il est nécessaire d'utiliser un style imagé, qui agisse dans le réel, à condition que l'image véhiculée à travers le discours, soit une image de soi et uniquement de soi-même. Il faut être sincère, pour être à la fois sublime, malgré une certaine *barbarie*, et vertueux. Le

[1156] Diderot, *Satire première*, DPV, t. XII.
[1157] Diderot, *Lettre apologétique de l'abbé Raynal à Monsieur Grimm*, *op. cit.*, p. 767.

« sublime d'un tel » devient le plus apte à témoigner de la vertu d'un homme car il participe d'une transparence morale de la part de celui qui y a recours, lequel doit offrir une image de soi sans se *défigurer* ni se *sublimer*. L'étude de la technique *méditative* de Sénèque est sous-tendue par le rapport qu'elle entretient avec l'*originalité* et l'authenticité dont doit faire preuve le philosophe. Diderot refuse l'ostentation :

> Écoutez-moi, regardez-moi ; c'est moi qui suis sage. Si tu l'étais vraiment, tu t'occuperais moins à le persuader, tu le serais sans ostentation ; la vertu obscure, la vertu même couverte d'une ignominie non méritée, ne serait pas sans attraits pour toi.[1158]

L'ostentation et l'imitation ne sont que le trait de certains « copistes », à l'instar des « copistes » des œuvres grecques, dont il est question dans les contributions à l'*Histoire des deux Indes* qui « substitu[èrent] un style rompu, décousu, plus piquant que naturel » relevant des « défauts que produit le désir habituel de briller et de plaire »[1159]. Diderot soulève, dans le deuxième tome de l'*Essai sur les règnes de Claude et de Néron*, les qualités qui consacrent Sénèque en philosophe, et définit ce qui produit un effet sublime moral dans l'écriture de ce dernier. Bien que, comme le rappelle Charles Vincent, « c'est Sénèque […] qui a été accusé d'hypocrisie pendant deux mille ans »[1160], ici, Diderot défend le fait que le philosophe stoïcien parle toujours selon ses propres convictions, malgré son indignation :

> [Lettres] sont au nombre de cent vingt-quatre, et dans aucune, pas un seul mot qui sente l'hypocrisie. Ici, sa pensée s'échappe librement de son esprit : là, son âme et sa tête s'échauffent de concert : il est indigné, il est violent, mais à travers les différents mouvements qui l'agitent, toujours vrai, toujours lui.[1161]

Il pense l'effet sublime barbare par le biais de l'opposition entre l'authenticité, le « sublime d'un tel » et l'« hypocrisie », la duplicité morale. Sénèque est « toujours vrai, toujours lui ». Le « sublime d'un tel » offre un point d'appui pour soutenir l'idée selon laquelle le philosophe stoïcien présente une image de lui :

> Séneque a du style et de l'ordre […] il ne compose pas, il verse sur le papier son esprit et son âme, il ne s'épuise point à donner de la cadence à sa phrase, il m'exhorte, il s'exhorte lui-même à la pratique de la vertu ; il sonde le fond de son cœur, il ne se ménage pas ; la censure d'un ennemi aurait moins de sévérité que la sienne : le chrétien n'examine pas sa conscience avec plus de rigueur ; et nous serions assez contents de nous-mêmes, s'il nous était venu quelques-unes, je ne dis pas de ces pensées fortes et profondes qui arrachaient de l'admiration à Quintilien, mais de ces idées fines qu'on lui reproche.[1162]

---

[1158] Diderot, *Essai sur les règnes de Claude et de Néron*, *op. cit.*, p. 307.
[1159] Diderot, *Contributions à l'Histoire des deux Indes*, *op. cit*., p. 758.
[1160] Charles Vincent, *Diderot en quête d'éthique*, *op. cit*., p. 35.
[1161] Diderot, *Essai sur les règnes de Claude et de Néron, op. cit.*, p. 309.
[1162] *ibid.*, p. 258.

L'effet sublime de Sénèque est moral, même lorsqu'il est *indigné*, puisqu'il peut être appliqué au modèle du « sublime d'un tel », que Diderot a théorisé. Sénèque crée un effet sublime tout en se peignant lui-même, ce qui provient d'une bonne connaissance de soi. C'est ainsi qu'il lui est possible à son tour d'exhorter le public à faire de même. L'expression « se peindre soi-même » de la *Lettre apologétique à l'abbé Raynal à Monsieur Grimm* participe dans l'*Essai sur les règnes de Claude et de Néron* d'une nouvelle étude sur les rapports qui unissent l'effet sublime à l'image. Diderot réévalue l'effet sublime de Sénèque sous le prisme du domaine de la peinture. Il écarte toute attention accrue de Sénèque portée sur la rédaction, puisque ce dernier ne semble pas « composer ». Cela illustre une forme de naturel, de spontanéité, qui prouve que son intention n'est pas immorale. Il est sincère puisqu'il ne se borne pas tant à « s'épuis[er] […] à donner de la cadence à sa phrase », qu'à offrir une image de lui qui soit la plus authentique possible. Le recours à l'isotopie de l'image vient soutenir l'idée selon laquelle Sénèque présente spontanément une image de lui-même, comme en témoigne l'emploi du verbe « verser ». À la manière d'une encre qui se déverse sur la page d'écriture, sur le « papier », il fait transparaître par le biais de la dimension formelle de l'écriture, sa propre image. La convenance ne se définit pas forcément ici entre le style et l'idée puisqu'il ne s'adonne pas à un exercice de rédaction, de travail sur le texte. Elle se trouve entre lui et lui-même, entre l'essence de son être et l'image qu'il en propose, comme s'il fabriquait son propre miroir. De fait, pour Diderot, les images convoquées par le biais de l'effet sublime ne sont plus risquées lorsqu'elles permettent à l'auteur de « se peindre soi-même », de présenter une image de soi. Elles peuvent persuader, mais si l'auteur est lui et toujours lui-même, alors son intention ne sera pas considérée comme immorale. Le « sublime d'un tel » doit véhiculer l'image, le portrait de celui qui le produit, pour pouvoir être considéré comme vertueux. Si Sénèque ne « s'épuise » pas à travailler le rythme de son texte, il ne se « ménage pas » pour autant. Cette authenticité et cette spontanéité proviennent d'un vrai travail en amont qu'il exerce sur lui-même. Elles sont le résultat d'une bonne conscience de soi. Il met en pratique une démarche introspective puisqu'il « sonde son cœur », ainsi que « son esprit et son âme ». Illustrant toujours la division de la *machine* humaine, la dissociation entre la faculté de sentir et celle de juger, Diderot montre comment il est possible de produire un effet sublime vertueux, même barbare, lorsqu'on témoignera uniquement de soi. Ce témoignage de soi et ce « sublime d'un tel » procèdent nécessairement d'une bonne connaissance de soi, de ses propres passions tout autant que de sa raison. C'est parce que Sénèque se connaît bien et qu'il use envers lui d'une fermeté : « le chrétien n'examine pas sa conscience avec plus de rigueur », qu'il est possible d'en conclure au fait qu'il ne peut

être que vertueux. À mesure où la connaissance de soi s'approfondit, le « sublime d'un tel » ne pourra être que porteur de vertu.

La proposition : « il m'exhorte, il s'exhorte lui-même à la pratique de la vertu », est rythmée et se construit grâce au parallélisme entre la posture du philosophe et la posture du lecteur. C'est ainsi que l'effet sublime se révèlera être moral lorsqu'il évitera de ravir l'âme du public, et le poussera plutôt à agir d'après une méthode philosophique qui lui est présentée. L'effet sublime du philosophe, même s'il est barbare, n'impose pas une idée sublime. Il doit entraîner « à la pratique de la vertu ». Dans un mouvement de répercussion, le public doit, sur le modèle du philosophe, être entraîné à développer son propre effet sublime, à appliquer à lui-même ce que le philosophe met en œuvre, et qu'il met en mouvement sous ses yeux. Diderot dit que Sénèque, en « s'exhortant lui-même », exhorte dans un même mouvement le public à en faire de même. S'essayer à un sublime *original*, incarné, permet à celui qui le met en œuvre d'inviter le spectateur à être sublime lui-même. Diderot dit que Sénèque est celui qui « allum[e] l'enthousiasme » :

> O Sénèque ! c'est toi dont le souffle dissipe les vains fantômes de la vie ; c'est toi qui sais inspirer à l'homme de la dignité, de la fermeté, de l'indulgence pour son ami, pour son ennemi, le mépris de la fortune, de la médisance, de la calomnie, des dignités, de la gloire, de la vie, de la mort ; c'est toi qui sais parler de la vertu et en allumer l'enthousiasme.[1163]

Il *prêche*. Or, c'est parce qu'il se met lui-même en scène, qu'il *prêche* en véhiculant sa propre image, qu'il invite le public à faire de même. Il faut que l'effet sublime barbare puisse être *original* pour que le spectateur soit invité à agir de la même façon, à exercer son jugement critique, le conduisant à son tour à trouver sa propre *originalité*. Ce qui est important pour Diderot est que celui qui emploie l'effet sublime puisse être lui-même pour que, dans une forme de miroir, le public agisse en écho et développe un sublime qui lui soit propre. C'est donc grâce à la notion d'enthousiasme qu'il montre comment l'effet sublime « d'un tel » est vertueux car il ne s'agit pas d'imposer des convictions à un public, mais de proposer au public de concevoir son propre sublime. Si le sublime en tant que tel n'est pas « original » : « C'est que le sublime, par lui-même, j'ose le dire, n'est pas original », c'est parce que chacun doit développer le sien propre. Une fois encore, il témoigne de l'importance d'exercer la raison du public. Il s'agit de mettre en mouvement l'esprit critique du public et non de ravir son âme pour lui imposer des idées. C'est grâce à l'enthousiasme que cela est possible, dans la mesure où Diderot dit que

[1163] Diderot, *Essai sur les règnes de Claude et de Néron*, *op. cit.*, p. 399.

Sénèque « en s'exhortant lui-même » à la pratique de la vertu, invite dans un mouvement d'écho le public à s'exhorter soi-même. L'enthousiasme doit mener le public à trouver son style sublime. Le « sublime d'un tel » devient l'ultime solution puisqu'il offre un modèle au public, afin de pouvoir faire de même et d'*incarner* à son tour son propre sublime. Bien plus qu'imposer ses convictions, Diderot veut offrir un modèle d'enthousiasme au public pour que ce dernier puisse conceptualiser son propre sublime. Il s'agit d'éveiller les passions du public dans un premier temps, pour le mener ensuite à exercer son esprit critique et à concevoir son sublime, qui s'illustre soit par une convenance entre le style et l'idée, soit par une dissonance entre le style et l'idée, mais qui doit toujours offrir l'image d'un homme convenant de lui à lui-même. Le style, en se révélant être un outil, un instrument rhétorique qui peut être acquis par le biais de l'étude et qu'il s'agit de donner à comprendre au public pour que ce dernier puisse l'utiliser à bon escient, doit être incarné. C'est dans cette perspective que, nous l'avons vu, Buffon a formulé la phrase : « Le style est l'homme même » dans son *Discours sur le style*. De fait, Marc Escola relève la « transition qui s'opère, au tournant des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles, entre une conception des styles et la définition moderne du style comme singularité […] comme trace scripturaire de la « passion » de l'écrivain […] émergence du « style d'auteur » »[1164]. Pour Diderot, le style sublime doit inévitablement témoigner de la « trace scripturaire de la « passion » de l'écrivain » pour pouvoir être vertueux.

Ainsi, le parallèle avec cet extrait des *Essais sur la peinture* devient fécond :

> C'est à toi qu'il appartient aussi de célébrer, d'éterniser les grandes et belles actions […] d'effrayer les tyrans. […] Fais-moi entendre les cris mêlés de la fureur et de la joie autour de son cadavre. Venge l'homme de bien du méchant, des dieux et du destin. […] Reverse sur les peuples fanatiques l'ignominie dont ils ont prétendu couvrir ceux qui les instruisaient, et qui leur disaient la vérité. Étale-moi les scènes sanglantes du fanatisme. Apprends aux souverains et aux peuples ce qu'ils ont à espérer de ces prédicateurs sacrés du mensonge. […] Tes personnages sont muets, si tu veux ; mais ils font que je me parle et que je m'entretiens avec moi-même. On distingue la composition en pittoresque et en expressive.[1165]

Dans ces quelques lignes, il renverse les positions entre théoricien et spectateur, ce qui lui permet de conceptualiser un effet sublime qui soit vertueux puisqu'il s'appuie aussi sur sa propre expérience de spectateur, tout en formulant des préceptes destinés à ceux qui voudraient peindre et produire un effet sublime. Diderot est véhément car il incite le public à « éterniser les grandes et belles actions », à peindre des scènes de fanatisme, tout en l'exhortant et en

[1164] Marc Escola, « « Une singularité d'esprit et conséquemment de style » : De Montaigne à La Bruyère et de Pascal à Marivaux », *Littérature*, n° 137, 2005, p. 97.
[1165] Diderot, *Essais sur la peinture*, *op. cit.*, p. 392-393.

soulevant ses passions grâce aux injonctions : « Que je le voie sur ta toile […] Fais-moi entendre les cris […] Renverse sur les peuples […] Étale-moi les scènes ». Il témoigne ici de l'importance des sens et de la part physique des spectateurs qui sont sollicitées lors d'un tel effet puisqu'il évoque à la fois le sens de la vue : « que je le vois », de l'ouïe : « fais-moi entendre les cris », et de l'action sur le public par le biais d'images sanglantes. Se trouvent ainsi convoquées toutes les caractéristiques de l'effet sublime pour Diderot, des images sanglantes jusqu'au sublime du mal, des « coups de crocs », et de la *terreur* dont il est question jusqu'à la référence implicite à Dionysos : « les cris mêlés de la fureur et de la joie », venant faire écho au chapitre sur l'« Antre de Platon »[1166] et à ses fanatiques religieux. Il y oppose toujours la posture du philosophe présent grâce à la périphrase : « ceux qui les instruisaient, et qui leur disaient la vérité ». Entendues désormais d'après le concept du « sublime d'un tel », les dernières phrases de l'extrait ci-dessus sont d'autant plus significatives qu'elles viennent soutenir l'idée selon laquelle l'effet sublime sera vertueux lorsqu'il exercera l'esprit critique du public et le mènera à développer son propre sublime. Les *gestes sublimes* des personnages muets entraînent ici le spectateur à exercer sa raison : « tes personnages sont muets, si tu veux ; mais ils font que je me parle et que je m'entretiens avec moi-même ». Comme dans la *Lettre sur les sourds et muets*, le concept d'un quatrième mur et d'une scission entre le public et le peintre concourent à l'idée selon laquelle le public est renvoyé à lui-même. Ce dernier s'« entretient » avec lui-même, c'est-à-dire qu'il élabore un dialogue interne, ce qui renvoie à l'intérêt que Diderot accorde tout au long de son œuvre à la notion de dialogue, de polyphonie, qui vise à confronter différentes opinions et à ne pas en imposer une seule.

L'effet et l'image peuvent être étudiés simultanément dans le champ du discours. Ils sont deux outils qui deviennent indispensables au discours du philosophe. Le domaine rhétorique correspond à l'efficacité que ce dernier doit avoir sur le public tandis que le domaine de l'image correspond à la nécessité d'élaborer un discours imagé pour plaire. Il s'agit presque d'un écho au précepte d'Horace dans son *Art Poétique* : l'auteur doit pouvoir à la fois instruire le public et lui plaire, *docere* et *placere*. Il en est de même pour le philosophe, selon Diderot. En ce sens, le sublime chez Diderot est aussi à soulever dans son rapport au discours puisqu'il produit un effet univoque sur le public. L'expression « enthousiasme de la vertu »[1167] confirmerait donc que Diderot assume cette tension et qu'il réfléchit bien plutôt aux conditions d'une forme de foi philosophique qui soit tout à fait morale. Le dialogue est la forme la plus souvent étudiée dans les œuvres de Diderot. Ces dernières présentent des points de vue

[1166] Diderot, *Salon de 1765*, *op. cit*., p. 253-264.
[1167] Diderot, *Essai sur les règnes de Claude et de Néron*, *op. cit.*, p. 292.

différents, parfois contraires, et mettent en œuvre une importante polyphonie. Les dialogues se font soit entre deux personnages fictifs comme dans *Jacques le fataliste*, soit entre des personnages qui possèdent des référents réels comme dans le *Neveu de Rameau*, soit entre Diderot lui-même et d'autres philosophes, comme dans la *Réfutation d'Helvétius* ou encore l'*Essai sur les règnes de Claude et de Néron*. La forme du dialogue rejoint la dialectique platonicienne. Diderot souhaite multiplier les voix, les points de vue plutôt que d'imposer une vérité à un public. Il préfère éveiller l'esprit critique du public en exerçant le jugement de ce dernier, ce qui fait écho au *Sapere aude* de Kant. Il s'oppose ainsi aux discours univoques des dévots ou encore aux discours non verbaux des convulsionnaires. Pour lui, un discours qui impose un point de vue et qui ravit l'âme du public présente des risques, dont le fanatisme. Il revendique une nouvelle fois cette manière de procéder dans le deuxième tome de l'*Essai sur les règnes de Claude et de Néron*. Dans l'*incipit* de ce deuxième tome, il met en avant l'importance de pouvoir converser et de pouvoir dialoguer grâce aux participes présents « quelquefois les confirmant, quelquefois les réfutant »[1168]. Il met en œuvre cette pratique dans la suite de l'œuvre puisqu'il rapporte de manière explicite des citations, qu'elles proviennent d'adversaires de Sénèque ou de Sénèque lui-même, et il y répond immédiatement après. Diderot converse. Il défend parfois Sénèque qui a été l'objet de nombreuses polémiques mais il prend également parfois le point de vue contraire à celui de Sénèque. Il développe son propre point de vue en partant des paroles d'autrui. Pourtant, lorsqu'au début de l'œuvre il justifie le fait qu'il passe d'une idée à l'autre rapidement, il s'en explique ainsi : « pour m'épargner à moi-même et aux autres la sécheresse et le dégoût d'une table, j'indiquerai, chemin faisant, quelques-uns des traits qui m'ont le plus frappé »[1169]. L'importance du *placere* joue ici un rôle. La forme de son écriture doit permettre au lecteur de mieux comprendre son propos et de ne pas l'ennuyer, mais aussi de le mener à penser par lui-même.

La tension entre discours sublime et dialogue se résout par le biais du concept du « sublime d'un tel ». À l'instar de Sénèque qui invite à agir en s'essayant lui-même à la pratique de la vertu, il faut réussir à exhorter le public, grâce à l'expression de ses propres passions, à se mettre en mouvement, que ce soit par la réflexion ou par le dialogue que le public peut entretenir avec lui-même. Cette entreprise de persuasion s'oppose toujours à l'effet sublime des fanatiques qui détruisent, qui aliènent et qui imposent une opinion. Le « sublime d'un tel » du philosophe vertueux doit entraîner l'élaboration du « sublime d'un tel » de la part du spectateur. L'important est toujours d'être original et convenant avec soi-même, pour renvoyer le public à

[1168] Diderot, *Essai sur les règnes de Claude et de Néron, op. cit.*, p. 229.
[1169] *ibid.*, p. 230.

lui-même. C'est ce qui permet d'exercer l'esprit critique du public pour le mener à une meilleure connaissance de lui-même. Il faut donner à voir au public, le toucher par le biais de la part formelle du discours tout autant que des images, pour qu'émerge subitement en lui l'envie d'agir en écho. Il est donc possible de parler d'une méthode philosophique. Il faut capter l'attention du public, par le biais de l'effet sublime, pour le mener à philosopher, pour le mener à former son esprit critique, à agir et à ré-agir, malgré un premier effet sur ses sens, bien plus qu'à lui imposer des convictions.

Le fait de reprendre ici les termes de ces querelles stylistiques pour aboutir à sa propre conception de l'effet sublime dans ses dernières œuvres est une manière pour Diderot de renouer avec une certaine convenance. L'important n'est plus d'avoir recours à la convenance du style et de l'idée, ni même à leur apparente dissonance, mais bien de mettre en œuvre une *convenance de soi à soi-même*, qui permette tout autant l'expression de ses propres passions. Dans la mesure où la convenance entre le style et l'idée se définissait comme une condition morale de la pratique de l'effet sublime dans une première partie de ses œuvres, où la convenance et l'harmonie derrière la dissonance entre le style et l'idée figuraient l'élément majeur de la deuxième partie de ses œuvres, désormais, il s'agit de s'en remettre uniquement à étudier les intentions de celui qui emploie l'effet sublime. Le caractère proprement individuel du style *d'un tel* est ce qui prouve la vertu de celui qui l'utilise. Diderot étaye l'idée selon laquelle, l'effet sublime est un instrument, un outil pouvant être employé par les philosophes comme par les fanatiques puisqu'il est un moyen utilisé par les hommes pour pouvoir agir sur le public. Il développe l'idée selon laquelle le sublime original, le « sublime d'un tel » est le plus vertueux, ce qui lui permet de supplanter l'effet sublime du philosophe à celui des hommes politiques et religieux.

♦

Si Diderot se voyait dépassé par sa propre pratique de l'effet sublime barbare dans les contributions à l'*Histoire des deux Indes*, il saisit l'occasion de la rédaction de la *Réfutation d'Helvétius* et du deuxième tome de l'*Essai sur les règnes de Claude et de Néron* pour livrer des études théoriques sur l'effet sublime du philosophe. Ce qui lui importe, c'est de pouvoir

aboutir à la conception d'un effet sublime, qui soit à la fois barbare et vertueux. Sa conception évolue au fil des œuvres et des années, elle est dépendante de l'évolution des temps, du contexte historique et social, et elle s'ancre dans le débat plus large de l'éloquence et de la philosophie. Il conçoit de nouvelles modalités de l'effet sublime du philosophe puisqu'il en a besoin, certes pour pouvoir se battre à armes égales contre ses ennemis, mais également pour respecter ses valeurs : la défense de la vérité et la pratique de la vertu, pour pouvoir « plaid[er] la cause de la vertu » :

> « Que plus de sang-froid aurait peut-être prouvé plus d'impartialité »… Et moins d'intérêt pour la vérité, moins d'indignation contre la calomnie, moins de mépris pour les modernes échos des calomniateurs anciens, pour des écrivains obscurs qui prononceraient magistralement sur les écrits d'un auteur célèbre, et qui attaqueraient sans ménagement et sans pudeur les mœurs d'un malheureux illustre qu'il sera toujours honnête de défendre. Et quand sera-t-il permis à l'écrivain de se passionner, si ce n'est en plaidant la cause de la vertu ? Si l'auteur parle si vivement en faveur d'un philosophe auquel il n'est attaché par aucun lien personnel, avec quelle chaleur ne nous défendrait-il pas, si nous étions attaqués ?[1170]

C'est ainsi qu'il développe de nombreuses études sur l'effet sublime, qu'il lui faut réévaluer d'après un nouveau contexte, qui est celui des années 1770. Ses propres considérations et détours théoriques et stylistiques participent d'une vaste *recherche philosophique* qui lui devient nécessaire pour pouvoir se défendre du risque de l'immoralité de l'effet sublime barbare. En effet, nombreux sont ceux qui vont l'accuser d'une forme de fanatisme, et il en a lui-même conscience. Bien qu'il sépare au préalable les domaines rhétorique et philosophique, il fait parfois preuve d'une grande éloquence à travers le style qu'il utilise dans ses écrits. C'est pourquoi, il se doit de proposer des solutions pour concilier éloquence et philosophie, pour examiner leurs interactions, puisqu'il lui faut être moral, tout en poursuivant le souhait que son action puisse être portée dans le réel : « j'aimerais mieux avoir fait une belle action qu'une belle page ». Il en revient à la théorie puisque dans la *Réfutation d'Helvétius* notamment, il s'appuie sur ses précédents développements. De ses premières œuvres dans lesquelles il théorise l'effet sublime sous l'angle de l'expression des passions dans le cadre dramaturgique jusqu'au *Neveu de Rameau*, il dépasse désormais toutes ses considérations sur l'effet sublime ancrées dans le cadre théâtral, afin d'interroger son action dans le réel. Pour ce faire, il livre des réflexions philosophiques sur le risque de l'effet sur le public lorsqu'il n'agit uniquement que sur la part physique de l'homme. Il replace l'étude de l'effet sublime dans le cadre de réflexions *sur l'homme*, sur le spectateur, à la lumière de la tension qui préexiste, pour lui, entre la faculté de sentir et celle juger. Il soulève une nouvelle fois le même impératif : celui d'exercer la raison.

[1170] Diderot, *Essai sur les règnes de Claude et de Néron*, *op. cit.*, p. 406.

Si dans une première partie de ses œuvres, il replaçait l'étude de l'effet sublime dans le cadre de la dramaturgie et des passions tragiques, il lui faut désormais le replacer dans le cadre réel. La notion de passions, qu'il a déjà étudiée à partir de l'effet des tragédies, problème présent dès l'Antiquité et jusqu'au XVIII[e] siècle, se voit donc ici réinterprétée sous le prisme de l'effet réel sur le public. Il met de nouveau en avant la distinction entre la réalité et la fiction. S'il réévalue l'effet sublime dans le cadre d'un nouveau matérialisme et de l'idée selon laquelle il avertit des dangers de trop *activer* les sens de l'homme, il lui faut désormais trouver un moyen terme entre la persuasion de l'effet sublime et l'exercice de la raison dans le réel, pour que le public puisse exercer seul, son esprit critique. Dès lors, il lui faut définir les conditions d'un nouvel effet sublime du philosophe, qui puisse être barbare tout autant que vertueux, par le biais d'une nouvelle convenance. À partir d'une étude, qu'il aborde sous le prisme des domaines de la fiction et de la réalité, il inscrit la notion de convenance au sein de nouvelles modalités puisqu'il ne s'agit plus de témoigner d'une convenance entre les passions et les gestes des personnages fictifs, sur une scène de théâtre, mais de pouvoir concevoir une nouvelle convenance du philosophe. Cette convenance ne peut plus être celle qui unit le style et l'idée puisqu'elle doit désormais prendre en compte le sublime *barbare*. L'effet sublime barbare existe et il est vertueux dès qu'il permet au public de pouvoir raisonner, dès que celui qui l'utilise le fait en étant convaincu de ses propres idées, sans se « bat[tre] les flancs pour avoir de la véhémence »[1171], selon la formule qu'il exposera dans la *Lettre apologétique à l'abbé Raynal à Monsieur Grimm*. Les outils de cette nouvelle recherche procèdent également du champ stylistique, car il passe par un détour à travers les querelles stylistiques des Anciens qui occupe une grande part du deuxième tome de l'*Essai sur les règnes de Claude et de Néron*. Si le style orné de Cicéron est à prendre en compte car il recèle des images, lesquelles sont nécessaires pour pouvoir *prêcher*, il est *risqué* à mettre en œuvre. À l'opposé, le style coupé de Sénèque véhicule des images dans le creux du discours, mais il n'est pas à même de pouvoir agir dans le réel. Le style *deinos* de Démosthène semble être le plus avantageux, car il est efficace, il agit, et il véhicule également des images dans le creux du discours. Démosthène, orateur attique, utilise la passion tout autant que l'action, par le biais du style *deinos*. Le style *deinos* est un moyen d'être à la fois éloquent, attique et moral. Finalement, Diderot conclut par l'idée selon laquelle le sublime le plus apte à pouvoir être barbare et vertueux, est donc bien le « sublime d'un tel ».

[1171] Diderot, *Lettre apologétique de l'abbé Raynal à Monsieur Grimm*, *op. cit.*, p. 767.

Les investigations stylistiques et études des genres littéraires qu'il fait en parallèle de l'étude de l'effet sublime redonnent donc une place importante à l'*originalité* de l'homme. Après avoir étudié les différentes caractéristiques des styles, ceux de Cicéron, de Sénèque et enfin de Démosthène, il s'agit d'observer pour Diderot, que l'effet sublime est moral lorsqu'il est original, lorsqu'il reflète les convictions personnelles d'une seule et unique personne. C'est d'ailleurs à partir de la *Réfutation d'Helvétius* que cette idée est amenée puisque cette œuvre a été rédigée pour défendre l'idée même selon laquelle le génie provient des qualités innées de l'homme et non du contexte qui l'environne. De même, le genre de l'essai qui, au regard du titre : *Essai sur les règnes de Claude et de Néron* se définit ainsi par lui-même, participe lui aussi du cadre dans lequel peut s'illustrer un sublime qui soit vertueux. Essayer son point de vue c'est se situer entre subjectivité et vérité, théorie et pratique. Le genre de l'essai offre un moyen terme car, pour Diderot, le sublime est moral à partir du moment où il devient l'expression d'une subjectivité. À la manière de Montaigne et de sa célèbre phrase dans l'« Avis au lecteur » des *Essais* : « je suis moi-même la matière de mon livre »[1172], il estime que l'important est de pouvoir s'exprimer avec authenticité, ce qui offre une solution à la pratique du sublime barbare du philosophe, énergique mais témoignant de l'expression de soi. Si Diderot, dans son écriture, est lui-même en train de s'*essayer* à un style qui lui est personnel pour pouvoir s'opposer aux imitateurs et aux fanatiques, l'important est que celui qui produit un effet sublime puisse se « peindre [lui-même] ». Il résume les enjeux esthétiques du sublime *imagé* et de l'action dans le réel. Il rassemble de nombreux éléments qu'il a parcourus tout au long de ses œuvres lorsqu'il déclare, par exemple : « Selon moi, un original est un être bizarre qui tient sa façon singulière de voir, de sentir et de s'exprimer de son caractère »[1173]. Il replace le *sublime original* dans le cadre dramaturgique grâce à la notion de caractère, comme en témoignait dans le *Neveu de Rameau* l'unité de caractère, elle-même inhérente au sublime. La notion de caractère se retrouve rattachée étroitement au genre tragique, dès les *Entretiens sur Le Fils naturel* : « le genre comique est des espèces, et le genre tragique est des individus […] Le héros d'une tragédie est tel ou tel homme. C'est ou Regulus, ou Brutus, ou Caton, et ce n'est point un autre »[1174]. Tout en poursuivant sa condamnation des fanatiques religieux et en tentant de comprendre comment mener le public à discerner l'effet sublime immoral, de l'effet sublime moral, Diderot, grâce à de nombreux outils, se livre à des *essais.* Il tente des combinaisons pour trouver un effet qui soit le plus à même d'être sublime, barbare, et moral. Il réussit cette

[1172] Montaigne, *Les Essais*, *op. cit.*, p. 27.
[1173] Diderot, *Réfutation d'Helvétius*, *op. cit.*, p. 569.
[1174] Diderot, *Entretiens sur Le Fils naturel*, *op. cit*., p. 133.

entreprise puisque le concept de « sublime d'un tel » finit par s'imposer. La conception de l'effet sublime du philosophe est donc, dans une troisième partie de ses œuvres, inhérente à l'*originalité* de celui qui l'emploie. Cette expression vertueuse provient de la pratique d'une expression personnelle, qui respecte les principes de la convenance de soi à soi-même. Le sublime barbare en ce qu'il est naturel et profond aux convictions de chaque homme peut se voir associé à la définition d'un bon fanatisme présente dans « L'Antre de Platon ». Même s'il mène parfois à une forme d'immoralité, il est toujours plus moral que celui des fanatiques religieux, car le philosophe ou celui qui défend ses convictions témoigne de lui-même. C'est ainsi que Diderot renoue avec un principe de convenance cicéronienne, non plus de convenance entre le style et l'idée, mais bien entre le style et les profondes convictions de l'être humain, portées par des passions énergiques et des convictions qui se sont formées tout au long de son parcours personnel, qui feraient presqu'écho à une forme de maïeutique. D'une certaine manière, il s'agit d'en revenir au terme même de convenance puisqu'il s'agit de respecter une convenance entre l'essence de l'individu, sa valeur morale, ses convictions et l'expression de ses passions, même si le style n'en est pas mimétique.

Dans la *Réfutation d'Helvétius*, Diderot emploie à plusieurs reprises l'expression « à sa manière » pour qualifier les personnes qui « excellent », qui sont sublimes : « Chacun est poète à sa manière, éloquent à sa manière, brave à sa manière, fait de la peinture, de la sculpture, de la gravure, même de la géométrie, de la mécanique, de l'astronomie, comme soi, et non comme un autre. Je parle de ceux qui excellent »[1175]. C'est ainsi que pour lui, le pire, ce sont les « copistes », les « déclamateurs » et « imitateurs », qui se servent de l'effet sublime d'autres discours pour pouvoir ravir l'esprit du public et l'aliéner, ce que ne feront en aucun cas ceux qui sont mus d'une intention vertueuse. Il rapproche la pratique du « sublime d'un tel » de toutes les techniques d'écriture, méthodes, théories et genres littéraires qui permettent à un homme de lettres ou un philosophe de pouvoir témoigner de ses intimes convictions, qui lui soient tout à fait personnelles, qui lui permettent de pouvoir lui-même exercer son propre esprit critique. De fait, les références qu'il fait à Montaigne et aux *Essais* sont tout aussi importantes car elles constituent l'idée qu'il faut savoir se peindre soi-même. Pour Diderot, les fanatiques littéraires et les bons fanatiques n'y ont pas recours pour aliéner mais bien parce qu'ils sont persuadés d'une cause, d'une affaire, qui leur tient à cœur, et ils s'expriment. Les fanatiques religieux ne sont pas persuadés de ce qu'ils disent, ils invitent simplement le peuple à adhérer, sans exercer son esprit critique, à ce qu'ils proposent. C'est ainsi qu'avec le bon fanatisme, se

[1175] Diderot, *Réfutation d'Helvétius*, *op. cit.*, p. 591.

trouve une convenance entre soi et soi-même, et pas forcément entre les idées et le style. L'effet sublime produit par le discours des philosophes existe, mais pour Diderot, il est moral dès lors que cet effet permet au public de pouvoir raisonner, dès lors que celui qui l'utilise le fait parce qu'il est convaincu de ses propres idées. L'effet sublime du philosophe peut être dissonant puisqu'il se rapproche d'un effet barbare, mais le barbare permet l'expression la plus naturelle qu'il soit, expression qui n'est pas contrefaite. Diderot peut ainsi légitimer l'expression des passions barbares de l'orateur dès lors que ce dernier témoigne de lui-même et de son indignation. Pour lui, l'effet sublime immoral, et notamment celui des fanatiques religieux, est caractérisé par le fait qu'ils ne sont que des « servile[s] […] imitateurs »[1176]. S'ils sont des imitateurs pour Diderot, c'est parce qu'ils estiment qu'ils parlent à la place de Dieu, comme il en témoigne dans *La Réfutation d'Helvétius* où il s'exprime sur la posture du prêtre en ces termes : « Pouvoir s'autoriser du nom de Dieu, pour faire le mal, cela est bien commode »[1177]. L'effet sublime moral est celui qui témoigne du caractère « original » des propos de celui qui le produit. Les fanatiques, au contraire, peuvent aisément faire correspondre une idée avec un style, séduire par la forme de leurs discours, mais leur objectif n'est pas de s'exprimer. Il existe donc une réflexion sur le processus d'incarnation qui se met en place. C'est que Diderot témoigne du phénomène de l'incarnation car le « sublime d'un tel » est finalement la conception d'un sublime ré-incarné, puisqu' « en tant que tel », il n'est pas « original ». L'effet sublime ainsi pensé doit être à même de témoigner d'une individualité, grâce à l'importance du style, aux outils stylistiques, qui permettent de mettre en lumière l'originalité de celui qui produit un discours. L'étude du sublime participe d'une étude sur le Verbe tel qu'il est incarné par le philosophe. Il semblerait que Diderot substitue à la foi religieuse une foi philosophique qui ne déroge pas aux principes de convenance, et à ses anciens principes. L'effet sublime mène le sujet à développer son propre λόγος, sa raison et sa parole, comme celui qu'il invoque dans la deuxième partie de son œuvre.

[1176] Diderot, *Lettre apologétique de l'abbé Raynal à Monsieur Grimm*, *op. cit.*, p. 772.
[1177] Diderot, *Réfutation d'Helvétius*, *op. cit.*, p. 504.

C'est que, pour Diderot, comme il l'évoquait dans les *Entretiens sur Le Fils naturel*, le sage dans l'Antiquité réunissait, à lui seul, tous les talents :

> Un sage était autrefois un philosophe, un poète, un musicien. Ces talents ont dégénéré en se séparant. La sphère de la philosophie s'est resserrée. Les idées ont manqué à la poésie. La force et l'énergie, aux chants ; et la sagesse privée de ces organes, ne s'est plus fait entendre aux peuples avec le même charme.[1178]

Il pouvait rassembler toutes les qualités, être à la fois un « écrivain élégant » et un « penseur profond », ce qui signifie ici la possible convenance entre le style et les idées. Au siècle des Lumières, Diderot observe une division des sciences. De même que la chute de la tour de Babel, l'édifice des sciences s'est morcelé. La posture du philosophe du XVIII^e^ siècle est plus difficile à concevoir. Penser l'effet sublime du philosophe lui permet d'interroger les distinctions entre éloquence et philosophie, les différents styles, recherche qui peut aboutir à la renaissance de sa conception de l'effet sublime. C'est avec Sénèque que Diderot étudie, plus que la posture du philosophe, une véritable méthode philosophique. Il s'agit de comprendre comment les conceptions d'un bon enthousiasme et d'un effet sublime vertueux permettent de partager sa technique philosophique. Il faut exercer le public à pouvoir pratiquer lui-même la vertu. C'est le « sublime d'un tel » qui vient prendre le relais de l'effet sublime des philosophes puisque Diderot trouve le moyen terme pour agir dans le réel grâce au sublime barbare et d'être véhément. Il s'agit de n'utiliser l'effet sublime que pour exercer l'esprit critique du public et exprimer ses propres convictions. Pour lui, les fanatiques peuvent aisément faire correspondre une idée avec un style, mais s'expriment-ils réellement ? Dans la mesure où leurs passions sont contrefaites, ils peuvent feindre la convenance entre le style et l'idée, ou les passions et les gestes comme le font les convulsionnaires, de la même manière que l'acteur sublime peut prendre du recul sur son jeu par le biais de la raison et donner l'illusion d'une convenance, qui sera dès lors contrefaite puisqu'elle n'est pas spontanée, comme le met en œuvre le personnage du Neveu. Pour Diderot, certains fanatiques ont conscience de leur duperie.

L'effet sublime est vertueux dès lors qu'il permet au public de pouvoir raisonner, dès lors que celui qui utilise l'effet le fait en étant convaincu de ses propres idées. Il critique l'usage immoral de l'illusion qu'en font le gouvernement et la religion puisque, dans la *Lettre apologétique de l'abbé Raynal à Monsieur Grimm*, il affirme « nos concitoyens dont les ennemis habitèrent de tout temps les temples, les palais, les tribunaux, trois repaires d'où sont

[1178] Diderot, *Entretiens sur Le Fils naturel*, *op. cit.*, p. 151.

sorties les misères des sociétés »[1179], mais aussi leur « protégés »[1180], comme l'est devenu Grimm. C'est ainsi que dans cette lettre rédigée en 1781, il osera revendiquer de plein droit un effet des plus persuasifs.

[1179] Diderot, *Lettre apologétique de l'abbé Raynal à Monsieur Grimm*, *op. cit.*, p. 768.
[1180] *ibid.*, p. 769.

# CHAPITRE III

## LE SUBLIME *ORIGINAL* : UN EFFET SUBLIME BARBARE ET VERTUEUX

### La *Lettre apologétique de l'abbé Raynal à Monsieur Grimm* (1781)

> *Le christianisme, tout faux qu'il est, n'a jamais manqué de martyrs ; comment la philosophie triomphera-t-elle jamais de la superstition, si aucun philosophe n'est prêt à accorder à la vérité un aveu et un sacrifice que cent fanatiques ont fait au mensonge […] Mais lui-même, Diderot ? serait-il vraiment prêt, comme Socrate, à affronter le dernier sacrifice, à contresigner la vérité de son sang ?*
>
> J. Seznec, *Essais sur Diderot et l'Antiquité*, 1957.

Les temps de troubles se poursuivent et s'accentuent. L'écart qui sépare les années 1781 de la Révolution Française s'amenuise. Les conflits politiques s'immiscent au cœur même du camp philosophique. Des fractures s'opèrent. C'est ainsi qu'Arthur Wilson souligne le fait que la *Lettre apologétique de l'abbé Raynal à Monsieur Grimm*, que Diderot rédige en 1781, met en jeu des conflits d'ordre politique :

> le débat entre Grimm et Diderot ne se situait pas sur un plan uniquement privé, personnel. C'était un conflit entre deux théories politiques, entre deux esprits qui, à un moment, avaient été à l'unisson et se dirigeaient maintenant dans des directions opposées […] Ces deux hommes avaient naguère éprouvé les mêmes sentiments de libéralisme et de réformisme. L'un était devenu de plus en plus conservateur et traditionaliste, tandis que l'autre en était arrivé à mettre de moins en moins d'espoir dans la réforme et était devenu révolutionnaire.[1181]

Bien qu'ils aient été amis, Diderot est « devenu révolutionnaire » et Grimm, courtisan. Ainsi, Grimm interroge l'abbé Raynal sur l'effet qu'a provoqué la réception de son œuvre, l'*Histoire des deux Indes*, sur le public :

> « Ou vous croyez, lui disait-il, 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. »[1182]

Il s'adresse en ces termes, une première fois, à l'abbé Raynal au salon de Mme Vermenoux et une seconde fois chez Angélique de Vandeul, la fille de Diderot, en présence de Diderot lui-même, comme le précise Arthur Wilson[1183]. Sous couvert d'un dilemme, il met en cause Diderot et l'abbé Raynal, en les accusant d'avoir *attaqué* les hommes au pouvoir. Au cœur de ces accusations, s'invite une fois encore le problème de la réception, de l'effet sur le public puisque, si Grimm a pu énoncer un tel dilemme, c'est que nécessairement l'effet de l'ouvrage de l'abbé Raynal, dans le réel, a été retentissant. Et, de fait : « Le 21 mai 1781, le parlement de Paris [le] condamna […] à être brûl[é], et son auteur […] à être emprisonné »[1184]. Grimm, qui s'est rapproché des hommes au pouvoir, dénonce les propos de Diderot et de l'abbé dans *l'Histoire des deux Indes*. Alors que l'abbé Raynal s'est trouvé hébété devant un tel dilemme : « Et que répondait à cela l'abbé Raynal ? Rien. »[1185], Diderot voulut répondre de manière très éloquente à Grimm, son ancien ami. Il l'accuse dans cette lettre d'être un traître, un « dangereux antiphilosoph[e] »[1186] car si, pour Grimm, les dénonciations de l'abbé Raynal et de Diderot dans *l'Histoire des deux Indes* s'apparentent à de véritables *attaques* à l'encontre des souverains, pour Diderot, il s'agit avant tout de défendre la cause de la vérité et de la vertu : « l'homme

[1181] Arthur Wilson, *Diderot Sa vie et son œuvre*, *op. cit.*, p. 585.
[1182] Diderot, *Lettre apologétique de l'abbé Raynal à Monsieur Grimm*, *op. cit.*, p. 765.
[1183] « Grimm accoucha de cette proposition-dilemme dans le salon de Mme de Vermenoux, qui était la marraine de la fille unique des Necker […] De plus, Grimm la répéta chez Angélique de Vandeul, en présence de Diderot. Ce dernier rentra chez lui, furieux […] et écrivit une lettre à Grimm, une fois sa colère tombée, après s'être ressaisi et avoir retrouvé sa cohérence » : Arthur Wilson, *Diderot Sa vie et son œuvre*, *op. cit.*, p. 584.
[1184] Arthur Wilson, *Diderot Sa vie et son œuvre*, *op. cit.*, p. 585.
[1185] Diderot, *Lettre apologétique de l'abbé Raynal à Monsieur Grimm*, *op. cit.*, p. 765.
[1186] *ibid.*, p. 767.

éloquent est presque toujours celui qui a le talent d'entraîner par la force de son discours à la pratique des vertus et à l'amour de la vérité »[1187], définition qui entre en étroite résonance avec celle qu'il a proposée dans l'*Essai sur les règnes de Claude et de Néron* : « je n'accorde le titre de philosophe qu'à celui qui s'exerce constamment à la recherche de la vérité et à la pratique de la vertu »[1188]. Pourtant, Arthur Wilson suppose que Grimm n'a certainement jamais eu connaissance de cette lettre : « [elle] n'a peut-être jamais été envoyée, ne fut probablement jamais envoyée, car il est difficile de croire que les deux hommes eussent pu ensuite continuer à s'adresser la parole »[1189]. Diderot est donc resté tout aussi silencieux que l'abbé Raynal devant ce dilemme. Cette lettre lui fournit donc une nouvelle occasion de définir les conditions de l'effet sublime du philosophe, qui puisse être employé contre les souverains, et témoigner d'une intention vertueuse. Du début à la fin de son œuvre – puisqu'il mourra précisément trois ans et quatre mois après la rédaction de cette lettre –, Diderot se consacre en serviteur de l'« Empire de la Raison »[1190], ce qui vient former une boucle avec le début de ses œuvres. Il ne s'agit plus seulement de lutter contre les fanatiques religieux et de supplanter l'empire de la Raison à celui de la « Foi », puisque ses propos confinent parfois à un certain fanatisme et à une *foi philosophique.* Il s'agit surtout de poursuivre la défense de ses propres valeurs. En effet, le cercle de ses ennemis s'est élargi car ils proviennent maintenant du camp des philosophes lui-même. Diderot défend jusqu'au bout le véritable exercice de l'esprit philosophique, et poursuit sa recherche des conditions morales de l'éloquence du philosophe et de l'emploi que ce dernier peut faire de l'effet sublime, qui, dans cette dernière partie de son œuvre, est synonyme de barbarie. Il faut pouvoir être véhément pour à la fois se défendre contre ses propres ennemis et pour offrir au public, en ces temps de troubles, la possibilité d'exercer son esprit critique, d'agir de manière morale et de défendre la vertu. Dans la mesure où il est lui-même très éloquent dans cette lettre car il recourt à un effet sublime qui comporte toutes les caractéristiques du *sublime barbare*, il emploie de nombreuses tournures oratoires. Il emploie contre Grimm des arguments *ad hominem*.

Il s'agira de voir, pour finir, comment Diderot reste fidèle à ses valeurs. Il est lui-même, dans cette lettre, éloquent et vertueux, alors même qu'il produit par le biais de certaines phrases un effet sublime. Du début à la fin de ses œuvres, il poursuit la défense de ses valeurs et de l'exercice de l'esprit philosophique, même s'il le fait selon de nouvelles modalités, plus

[1187] Diderot, *Lettre apologétique de l'abbé Raynal à Monsieur Grimm*, *op. cit.*, p. 770.
[1188] Diderot, *Essai sur les règnes de Claude et de Néron*, *op. cit.*, p. 248.
[1189] Arthur Wilson, *Diderot Sa vie et son œuvre*, *op. cit.*, p. 584.
[1190] « Quelque difficile qu'il soit de discerner les limites qui séparent l'Empire de la Foi, de celui de la Raison ; le Philosophe n'en confond pas les objets » : Diderot, *Essai sur le mérite et la vertu*, *op. cit.*, p. 289.

adaptées à la troisième période de ses œuvres (1770-1781). Afin de proposer une dernière solution au problème de l'effet sublime du philosophe, un effet qui soit barbare tout autant que vertueux, dans ses dernières années, il renoue avec la figure de Socrate dans la *Lettre apologétique de l'abbé Raynal à Monsieur Grimm* (1781). Il conçoit l'idée que l'effet sublime du philosophe peut être à la fois barbare et moral lorsque « l'orateur-philosophe »[1191], admet une forme de convenance de soi à soi-même. Le philosophe peut être sublime et barbare lorsqu'il témoigne de ses propres convictions, et ici, Diderot le met en pratique. Le « sublime d'un tel » pensé ici d'après le modèle de Socrate devient l'ultime solution pour résoudre la tension entre effet sublime et morale.

### 3.1. – L'INFLUENCE DU SUBLIME DE SOCRATE

Il ne nous est plus permis d'en douter : Diderot ne cesse d'en revenir aux Anciens pour développer ses propres conceptions philosophiques. Il s'est longuement appliqué à étudier l'œuvre et la vie de Sénèque dans l'*Essai sur les règnes de Claude et de Néron*, et il poursuit ici en mentionnant l'exemple de philosophes ayant vécu « sous Tibère, sous Caligula, sous Néron »[1192], mais tout au long de la *Lettre apologétique de l'abbé Raynal à Monsieur Grimm*, c'est surtout la figure de Socrate qui se dessine en filigrane. Socrate est le philosophe *sublime* par excellence pour Diderot, – vivant lui aussi ses dernières années –, car il incarne les valeurs philosophiques telles que ce dernier les conçoit. Ces valeurs sont portées au point le plus haut puisque Socrate a servi ses convictions et la philosophie jusqu'au sacrifice de sa propre vie, il a défendu la vertu et la vérité jusqu'à son dernier souffle :

> Le peuple dit : « Vivre d'abord, ensuite philosopher. » Mais celui qui a pris le manteau de Socrate, et qui aime la vérité et la vertu plus que la vie, dira, lui : « Philosopher d'abord, et vivre ensuite. ».[1193]

En se sacrifiant pour ses principes, il incarne la posture exemplaire du philosophe. Dès sa critique d'art, Diderot recourait au *topos* sublime de la mort de Socrate, qui, pour Michel Delon,

[1191] Françoise Douay et Jean-Paul Sermain, « Présentation », dans *Une expérience rhétorique : L'éloquence de la Révolution*, *op. cit.*, p. 6.
[1192] Diderot, *Lettre apologétique de l'abbé Raynal à Monsieur Grimm*, *op. cit.*, p. 766.
[1193] *idem.*

« est un des thèmes obsédants du temps »[1194]. Si Diderot ne connaîtra jamais le tableau de David, *La Mort de Socrate*[1195], peint en 1787, il commente deux tableaux aujourd'hui disparus : le *Socrate condamné* de Challe, en 1761, et la *Mort de Socrate* de Sané[1196] dans ses *Essais sur la peinture* :

> Le Socrate condamné en vaut la peine autant qu'aucun autre morceau du Salon. […] Il y règne une simplicité, une tranquillité, surtout dans la figure principale, qui n'est guère de notre temps. Le Socrate est nu. Il a les jambes croisées. Il tient la coupe. Il parle. Il n'est pas plus ému que s'il faisait une leçon de philosophie. C'est le plus sublime sang-froid.[1197]

> C'est par la même raison que M. de La Tour, si vrai, si sublime d'ailleurs, n'a fait du portrait de M. Rousseau qu'une belle chose au lieu d'un chef-d'œuvre qu'il en pouvait faire […] On a exposé dans le Salon un tableau de la *Mort de Socrate* qui a tout le ridicule qu'une composition de cette espèce pouvait avoir : on y fait mourir sur un lit de parade le philosophe le plus austère et le plus pauvre de la Grece. Le peintre n'a pas conçu combien la vertu et l'innocence prêtes d'expirer au fond d'un cachot sur un lit de paille, sur un grabat, faisaient une représentation pathétique et sublime.[1198]

Ce qui fait tout le sublime de cet instant pour Diderot, c'est la très grande simplicité d'un homme qui s'est résolu à accepter sa mort. Il reproche ainsi à Sané d'avoir ajouté trop d'ornement à son tableau, d'en avoir fait un tableau pompeux, puisque ce dernier a peint Socrate sur un « lit de parade ». Diderot y oppose les caractéristiques de simplicité et d'humilité d'un philosophe qui est mort pour ses propres principes. Le dépouillement de la scène se serait finalement suffi à lui-même et n'en aurait été que davantage sublime. Enfin, Socrate produit un effet sublime *barbare*, tel que Diderot le conçoit, puisque, grâce à « la hardiesse des leçons qu'il donnait à la jeunesse athénienne »[1199], « il [réussit à braver] la tyrannie des Trente »[1200]. Dans la mesure où, rappelons-le, pour Voltaire, « l'éloquence sublime n'appartient […] qu'à la liberté ; c'est qu'elle consiste à dire des vérités hardies »[1201], Diderot poursuit l'étude de l'effet sublime barbare, d'après la notion de hardiesse dans le discours qu'il convoque ici grâce à l'exemple de Socrate.

S'il cache ses revendications sous le masque de l'abbé Raynal et agit de manière « prudente » comme l'avertit Charles Vincent[1202], Diderot aime à se consacrer et à consacrer

---

[1194] Diderot, *Salons*, éd. établie par Michel Delon, *op. cit*., p. 547n.
[1195] Jacques-Louis David, *La Mort de Socrate*, 1787.
[1196] « Sans doute La Mort de Socrate de Jean-François Sané (1762) » : Diderot, *Salons*, éd. établie par Michel Delon, *op. cit*., p. 547n.
[1197] Diderot, *Salon de 1761*, *op. cit.*, p. 243-244.
[1198] Diderot, *Essais sur la peinture*, *op. cit.*, p. 370.
[1199] Diderot, *Lettre apologétique de l'abbé Raynal à Monsieur Grimm*, *op. cit.*, p. 768.
[1200] *idem.*
[1201] Voltaire, article « Éloquence », *art. cit.*, p. 529.
[1202] « il ne signe pas ses contributions pour Raynal, n'envoie pas sa lettre à Grimm, pas plus qu'il n'a publié ses textes les plus subversifs depuis 1749 […] L'anonymat des contributions de Diderot à l'*Histoire des deux Indes*

l'abbé Raynal en de nouveaux Socrate, notamment lorsqu'il évoque le « ton hardi » de certains passages de l'*Histoire des deux Indes*, passages dans lesquels ils luttent contre le despotisme. Dans cette œuvre où ils opposent le monde des deux Indes, les Indes orientales et les Indes occidentales, au monde européen qui a imposé sa domination, ils dénoncent le colonialisme et l'esclavagisme, ce qui a valu à l'œuvre d'être brûlée. C'est dans ce contexte que se trouvent ajoutées, à la suite de la première version de la *Lettre apologétique de l'abbé Raynal à Monsieur Grimm*, par Diderot lui-même deux mois après, ces quelques lignes :

> J'entends crier sous ma fenêtre la condamnation de l'abbé […] Tombent sur la tête de ces infâmes et du vieil imbécile qu'ils ont servi l'ignominie et les exécrations qui tombèrent autrefois sur la tête des Athéniens qui firent boire la ciguë à Socrate.[1203]

Pour Diderot**,** l'*Histoire des deux Indes* se veut être une défense de la vérité et de la vertu puisqu'ils y blâment les actions des despotes. Il estime qu'ils y ont « bravé » les souverains, à l'instar de Socrate. Il estime qu'ils ont défendu la vertu et la vérité contre les hommes au pouvoir, grâce à la *hardiesse* de leur discours, c'est-à-dire grâce à un effet sublime, parfois virulent. En ce sens, cet effet sublime est moral malgré sa *barbarie*. Tout au long de la lettre, il recourt à l'isotopie de la guerre et des armes, comme en témoigne la phrase suivante : « il est impossible qu'une page hardie ne blesse et n'irrite quelque particulier ou quelque corps puissant et vindicatif »[1204]. Il emploie des termes propres au lexique guerrier. L'effet sublime barbare est une arme puisqu'il peut blesser, à l'instar de la « page hardie ». Il affute ses armes et blesse ses ennemis, non dans le seul but de les attaquer, mais afin de défendre ses valeurs. Par le biais des mots et du « ton » qu'il emploie, il s'oppose à ses principaux ennemis, c'est-à-dire « aux scélérats couronnés qui faisaient gémir tant d'innocents, aux imposteurs sacrés qui faisaient éclore tant d'imbéciles ou de furieux »[1205] ; les despotes politiques sont qualifiés de « scélérats couronnés » et les fanatiques religieux sont qualifiés d'« imposteurs sacrés ». Les motifs de ses accusations n'ont pas changé. Ses ennemis sont toujours aussi dangereux, puisqu'ils poursuivent leur entreprise d'aliénation des hommes : « [ils rendent] pour quelque temps une nation injuste et pusillanime »[1206]. Il oppose l'indignation de l'homme de bien à la furie des fanatiques. C'est ainsi que, pour lui, l'effet sublime d'un discours qui agit dans le réel est moral

---

de Raynal et le non-envoi probable de la *Lettre apologétique* à son destinataire restreignent le courage de la vérité que glorifie Diderot » : Charles Vincent, « Diderot et la *parrêsia* prérévolutionnaire : l'éloquence de la vérité en question », *Littératures classiques*, n° 94, 2017, p. 63.

[1203] Diderot, *Lettre apologétique de l'abbé Raynal à Monsieur Grimm*, *op. cit.*, p. 774.

[1204] *ibid.*, p. 765-766.

[1205] *ibid.*, p. 766.

[1206] *ibid.*, p. 771.

lorsqu'il n'est motivé ni par ses propres intérêts, ni par la volonté d'attaquer. L'effet sublime barbare est vertueux lorsqu'il participe du courage d'un homme d'être au service de la morale et de la vérité, qui sont les principaux attributs du philosophe, mais aussi lorsqu'il participe du désir de clamer ses convictions.

Rappelons-le : l'éloquence a un but politique, comme l'explique Tacite. Pour Diderot, dans ses dernières années, les philosophes éloquents et moraux ont un rôle politique à jouer. Dans la mesure où l'étymologie de politique est *polis*, « la cité », Diderot estime qu'ils doivent être occupés à « servir le monde, ou leur patrie »[1207]. De fait, il emploie l'adjectif *hardi* à de nombreuses reprises. Dans le septième paragraphe, il témoigne de la « page hardie »[1208], qui n'est pas sans rappeler la « belle action » contre la « belle page »[1209] dont il est question dans l'*Essai sur les règnes de Claude et de Néron*, synecdoque qui manifeste toute l'importance pour Diderot de produire un effet sur le public dans ses dernières œuvres. Dans l'*Encyclopédie*, le terme de *hardiesse* est défini dans le domaine éthique : « chez les Grecs ; ils l'appeloient παρῥησία »[1210]. La notion de *parrêsia* foucaldienne a été soulevée par Charles Vincent dans l'article « Diderot et la *parrêsia* prérévolutionnaire : l'éloquence de la vérité en question »[1211]. Parce que le *parrêsiaste* prend le risque de dire la vérité, ouvertement et qu'il la ressent intérieurement, ce qui peut conduire à la violence et risque de détruire ses relations avec autrui, -critère qui discrimine la *parrêsia* de l'éloquence-[1212], Charles Vincent étudie comment Diderot, dans cette lettre, oscille entre deux positions : « position personnelle complexe, entre engagement et prudence »[1213]. Il note que Diderot se veut éloquent puisqu'il déclame la vérité : « La vérité ne vient plus d'un emboîtement d'arguments, mais du mélange d'arguments et de

[1207] Diderot, *Lettre apologétique de l'abbé Raynal à Monsieur Grimm*, *op. cit.*, p. 768.
[1208] *ibid.*, p. 765.
[1209] Diderot, *Essai sur les règnes de Claude et de Néron*, *op. cit.*, p. 319.
[1210] Diderot, article « hardi », *Encyclopédie*, t. VIII, p. 45.
[1211] Charles Vincent, « Diderot et la *parrêsia* prérévolutionnaire : l'éloquence de la vérité en question », *art. cit.*, p. 61-69.
[1212] Michel Foucault rappelle que les premières caractéristiques du *parrêsiaste* sont les suivantes : « c'est celui qui dit tout » : Michel Foucault, *Le courage de la vérité. Le gouvernement de soi et des autres*, Cours au collège de France (1983-1984), Paris, Seuil, 2009, p. 11. Il ajoute que c'est surtout, celui qui dit la vérité sans rien cacher « avec une valeur positive […] le « tout-dire » est à ce moment-là : dire la vérité sans rien en cacher, sans la cacher par quoi que ce soit ». La *parrêsia* est l'attitude d'un homme qui clame la vérité, ouvertement. Il rajoute : « il faut non seulement que cette vérité constitue bien l'opinion personnelle de celui qui parle, mais il faut qu'il la dise comme étant ce qu'il pense, [et pas] du bout des lèvres » et « Pour qu'il y ait *parrêsia* […] il faut que le sujet, [en disant] cette vérité qu'il marque comme étant son opinion, sa pensée, sa croyance, prenne un certain risque […] Il faut pour qu'il y ait *parrêsia*, que, en disant la vérité, on ouvre, on instaure et on affronte le risque de blesser l'autre, de l'irriter, de le mettre en colère et de susciter de sa part un certain nombre de conduites qui peuvent aller jusqu'à la plus extrême violence. » : *ibid*.
[1213] Charles Vincent, « Diderot et la *parrêsia* prérévolutionnaire : l'éloquence de la vérité en question », *art. cit.*, p. 63.

cris du cœur »[1214]. Pour Michel Delon, il s'agit surtout de mettre en lumière la distinction entre la vraie éloquence et les courtisans dans son article « Procès de la rhétorique, Triomphe de l'éloquence (1775-1800) »[1215]. Michel Delon oppose la grande éloquence antique, la harangue à la conversation mondaine des salons. Il distingue l'éloquence véritable du peuple et l'éloquence mondaine des courtisans. La tradition scolaire entre en concurrence avec l'expression d'une sincérité profonde, qui se retrouve à travers le « cri »[1216]. Ces enjeux, participant d'une dimension politique, permettent de dégager de véritables lignes de force de la pensée de Diderot : vérité et authenticité doivent être associées à la dimension politique, et plus particulièrement à la quête de la liberté, ce qui lui permet dans un même temps de revendiquer le droit au sublime barbare, à la « page hardie », armes nécessaires pour livrer une guerre contre les fanatiques religieux et les tyrans.

Cette « hardiesse » procède une fois encore des considérations de Diderot sur la dissonance sublime, la division entre le style sublime tel qu'il pouvait être défini et l'idée sublime :

> S'il y a dans les paragraphes de l'abbé des vérités communes, n'y en a-t-il pas de grandes, de nouvelles, de hardies et rendues d'une manière frappante et nerveuse ? Une vérité surannée prend dans la tête d'un homme de génie, sous la plume d'un grand écrivain, une force nouvelle, un charme inexprimable.[1217]

Il reprend ici, formulée en d'autres termes, l'idée capitale selon laquelle : « On est sublime, mais […] on est fougueux, incorrect »[1218]. Dans le paragraphe ci-dessus, il illustre le fait que le style sublime se trouve dissocié de l'idée, puisqu'il oppose toujours le fond à la forme, les idées convoquées dans le creux du discours : les « vérités communes », les vérités « grandes […] nouvelles […] hardies », à la part formelle du discours et au style de l'écrivain. La dimension de l'écriture se retrouve à travers le complément circonstanciel : « sous la plume d'un grand écrivain ». Une fois encore, la difficulté provient du fait que le style peut être dissocié de l'idée. Par l'emploi de l'adjectif « nerveuse » : « rendues d'une manière frappante et nerveuse », il fait écho au sublime barbare qui se caractérisait précisément par le *nerf* de l'écriture dans l'*Essai sur les règnes de Claude et de Néron* : « quel est l'homme d'un peu de génie qui ne préfère le penseur profond à l'écrivain élégant, le nerf de l'un à l'harmonie de

[1214] Charles Vincent, « Diderot et la *parrêsia* prérévolutionnaire : l'éloquence de la vérité en question », *art. cit.*, p. 67.
[1215] Michel Delon, « Procès de la rhétorique, Triomphe de l'éloquence (1775-1800) », *art. cit.*
[1216] *ibid.*, p. 1011.
[1217] Diderot, *Lettre apologétique de l'abbé Raynal à Monsieur Grimm*, *op. cit.*, p. 771.
[1218] Diderot, *Contributions à l'Histoire des deux Indes*, *op. cit*., p. 756.

l'autre ? On est souvent pur et plat, sublime et barbare »[1219]. Diderot poursuit ses revendications et continue à défendre l'inévitable recours au sublime barbare pour produire un effet des plus saisissants et pour agir sur le public, malgré une certaine *incorrection*. À l'instar des considérations qu'il livre dans l'ensemble de la dernière partie de son œuvre, il témoigne du fait que l'indignation du philosophe et la hardiesse de son écriture peuvent le faire tomber dans un écueil l'empêchant de respecter le principe de convenance cicéronienne entre le style et l'idée. Il estime une fois encore que le philosophe sublime et vertueux « peut facilement se laisser emporter au-delà des limites de la circonspection »[1220]. La « page hardie » est toujours morale pour Diderot lorsqu'elle participe de la défense de la vertu et de la vérité, c'est-à-dire lorsqu'elle respecte le principe même de l'exercice de l'esprit philosophique. Elle est utilisée contre les souverains qui souhaitent aliéner le peuple. Il associe dès lors l'éloquence du philosophe à la hardiesse du discours et y oppose dans un même temps les déclamateurs : « [ils] donne le nom de déclamateur aux hommes éloquents et hardis »[1221], renversant ainsi les positions.

La hardiesse du discours du philosophe, son effet sublime barbare, sont inspirés par l'amour de la vérité et portés par « l'enthousiasme de la vertu » et « l'horreur du vice » :

> entre trois à quatre mille pages, il s'en rencontre peut-être une cinquantaine que l'enthousiasme de la vertu, ou l'horreur du vice aura dictées. Pour moi, je n'en estimerai que davantage l'auteur qui se sera abandonné sans réserve aux mouvements violents de son cœur, et je détesterai les indignes satrapes qui cacheront sous le voile d'un goût sévère le motif honteux de leur critique.[1222]

Ces expressions témoignent d'une forme de *foi philosophique*. S'il faut parfois se résoudre à parler de manière indigne, la notion d'enthousiasme permet au philosophe « d'entraîner » le public, à ce qu'il puisse défendre par lui-même la vérité et la vertu. Diderot soulève, dans sa lettre, le « caractère divin »[1223] de l'homme pour montrer dans quelle mesure il est important que l'homme puisse réfléchir par lui-même, et agir par lui-même. Ce caractère divin qui « l'a porté et le portera à jamais aux actions honnêtes et périlleuses »[1224] lui permet de réintègrer à sa conception de l'effet sublime l'importance de l'action, qu'il replace cette fois-ci du côté du public. Par le biais du groupe verbal « abandonner sans réserve », il illustre une forme

[1219] Diderot, *Essai sur les règnes de Claude et de Néron*, *op. cit*., p. 301.
[1220] Diderot, *Lettre apologétique de l'abbé Raynal à Monsieur Grimm*, *op. cit.*, p. 767.
[1221] *idem.*
[1222] *ibid.*, p. 772.
[1223] *ibid.*, p. 771.
[1224] *idem.*

d'authenticité qui fait écho à la formule : « il ne se battait pas les flancs »[1225] et qui prouve toute la spontanéité d'un homme qui témoigne de lui-même. De même, il examine les conditions d'un effet sublime du philosophe qui soit tout à la fois moral et barbare, d'après l'exemple de Socrate car il est toujours très éloquent dans cette lettre, comme il l'a été dans le passage « Aux insurgents d'Amérique ». Il reprend les substantifs *lâcheté* et *folie* employés par Grimm dans son dilemme, et propose de nombreuses variations. Il ne cesse d'en reprendre les termes, à la manière d'un refrain : « et Montesquieu, fut ou un idiot, ou un lâche, ou un fou ! […] Et de Voltaire […] en fut d'autant plus lâche […] et Socrate était un fou ! »[1226]. Dès le début, il est éloquent tout autant que philosophe puisqu'il tente d'être logicien. Il commence par mettre en place une démonstration *logique* puisqu'il emploie l'adverbe « Premièrement », ce qui le consacre en homme souhaitant prendre les armes et décidé à persuader à la faveur d'arguments bien logiques et d'exemples, ce qu'il va rapidement laisser de côté pour s'abandonner à des arguments *ad hominem* contre Grimm. Enfin, le lexique religieux est présent, avec la référence à l'Enfer, qui se voit détournée : « […] tombez dans la chaudière où grilleront à toute éternité et les protecteurs et toute la race maudite des protégés. Vous me répondrez qu'il vaut mieux être grillé dans l'autre monde que dans celui-ci »[1227]. De plus, lorsqu'il déclare :

> Lorsque l'indignation d'un honnête et brave antagoniste du mensonge et de la tyrannie s'est soulagée, si cet homme pressent que la hardiesse de son discours pourrait ajouter une victime à la multitude de celles que l'intolérance et le fanatisme se sont immolées, cette terreur l'arrêtera-t-elle ? doit-elle l'arrêter ? Non, mon ami, non.[1228]

Il a bien conscience que l'effet sublime et le sublime barbare sont une arme dangereuse qui peuvent entraîner des victimes et les « ajouter […] à la multitude de celles que l'intolérance et le fanatisme se sont immolées ». Il donne à entendre combien l'effet sublime des philosophes et des hommes vertueux peut se confondre avec celui de « l'intolérance » et du « fanatisme ». Le terme de terreur fait référence à la tradition du sublime et à l'ambiguïté morale de son effet. La hardiesse des discours de certains philosophes, des « honnête[s] et brave[s] antagoniste[s] du mensonge et de la tyrannie », prouve que leur arme, ainsi que de tous ceux qui défendent la vertu et la vérité, ce sont les mots. La portée de ces mots, malgré l'inévitable recours à des propos ambigus moralement, comme en témoigne la référence à Brutus ici : « Le livre que j'aime et que les rois et leurs courtisans détestent, c'est le livre qui fait naître des Brutus. Qu'on

[1225] Diderot, *Lettre apologétique de l'abbé Raynal à Monsieur Grimm*, *op. cit.*, p. 771.
[1226] *ibid.*, p. 768.
[1227] *ibid.*, p. 769.
[1228] *ibid.*, p. 766.

lui donne le nom qu'on voudra »[1229], est désormais assumée haut et fort par Diderot, sans ambages. De même, selon Jean Seznec :

> Tel est le destin de Socrate ; c'est de témoigner, c'est d'être, au sens propre, un *martyr*. Cette attitude exalte Diderot ; mais elle le trouble aussi.[1230]

C'est parce que Socrate s'est sacrifié pour défendre ses propres convictions, que Jean Seznec recourt à la figure de *martyr* pour qualifier le philosophe grec. Les références aux martyrs dans l'œuvre de Diderot participent de la conception de l'effet sublime, à l'instar des « martyrs de la liberté »[1231] dans le chapitre « Révolutions de l'Amérique Anglaise » des contributions à l'*Histoire des deux Indes.* Leur acte témoigne, pour Diderot, d'une passion portée à l'extrême, puisqu'elle engendre un sacrifice.

Pour autant, il faut souligner que Diderot, par les références qu'il fait à Socrate, définit l'ultime condition d'une pratique morale de l'effet sublime barbare du philosophe, en le séparant radicalement de celui des fanatiques religieux. Socrate ne peut pas être confondu avec un fanatique religieux puisqu'il n'a pas lutté pour servir ses intérêts, mais bien pour servir la philosophie. Il est mort pour ses propres principes. Si le philosophe, celui qui produit un effet sublime barbare, n'exprime que ses passions fortes et ne témoigne que de ses propres convictions, alors cet effet sublime sera incontestablement vertueux. Pour défendre la vérité et la vertu, le philosophe agit parfois de manière extrême, il se voit parfois dépassé par ses passions, mais dans la mesure où ces dernières restent naturelles, qu'elles le portent à la défense de ses valeurs et qu'elles ne lui permettent que de témoigner de lui-même, alors il ne pourra être que vertueux.

### 3.2. – LA CONVENANCE DE SOI A SOI-MEME

C'est ainsi que Diderot conçoit ce que l'on pourrait appeler une *convenance de soi à soi-même*. Il admet une nouvelle convenance, c'est-à-dire non plus une convenance entre l'idée et le style ni entre les gestes et les passions, puisque le style peut être incorrect tandis que les

[1229] Diderot, *Lettre apologétique de l'abbé Raynal à Monsieur Grimm*, *op. cit.*, p. 772.
[1230] Jean Seznec, *Essais sur Diderot et l'Antiquité*, Oxford, Clarendon Press, 1957, p. 10.
[1231] Diderot, *Contributions à l'Histoire des deux Indes*, *op. cit*., p. 722.

idées peuvent se révéler fortes et éclairées, mais bien une convenance entre ses propres convictions et soi-même, ce qui soutient une forme d'intégrité et de fidélité à soi. Le philosophe doit pouvoir respecter ses propres valeurs et ses propres convictions lorsqu'il recourt à un effet sublime barbare. Il sera moral dès lors qu'il témoignera de lui-même malgré l'impétuosité de ses propos.

Diderot a depuis longtemps abandonné le principe de convenance cicéronienne entre le style et l'idée puisqu'il a observé combien les passions véhémentes peuvent entraîner un style barbare. À nouveau, il poursuit l'étude de l'effet sublime barbare dans le sillage de ses dernières œuvres et témoigne, dans cette *Lettre apologétique de l'abbé Raynal à Monsieur Grimm*, de l'indignation, de la « fureur de parler ». Lorsque les passions fortes sont engendrées par une conviction personnelle, alors l'effet sublime barbare sera vertueux puisqu'il devient naturel à « l'homme qui parle ou qui écrit selon son cœur »[1232] pour défendre, se défendre, et non pour attaquer. En homme *barbare*, il faut agir de manière spontanée, c'est-à-dire être soi-même et agir sans calcul, d'après ses propres passions. La hardiesse et l'indignation sont, pour Diderot, gages d'authenticité. Elles entraînent un effet important sur le public qui le pousse lui-même à mettre en mouvement ses propres passions, afin de « venger [s]es droits naturels »[1233], comme il le disait dans les contributions à l'*Histoire des deux Indes*. L'« Empire de la Raison » n'est pas strictement opposé à l'empire des passions pour Diderot. Elles sont amorales et il faut pouvoir y avoir recours dans une juste mesure. La colère qui en découle est d'autant plus gage de vérité et de vertu, à l'instar de la *parrêsia* ou encore d'une « mise en scène rêvée de la fidélité à soi-même, jusqu'au sacrifice de la vie »[1234], comme en témoigne Georges Benrekassa.

S'il soulève l'ambiguïté morale de la véhémence, c'est pour mieux témoigner de lui-même et défendre ses valeurs philosophiques. L'effet de Diderot est *barbare* dans cette lettre, il a pour conséquence le fait qu'il « dépasse les limites de la circonspection ». L'indignation et la « fureur de parler » dans leur état le plus *brut* seront vertueuses lorsqu'on pourra y retrouver la pratique d'un « ton à soi » :

> « Mais, ajoutez-vous, il n'a pas le ton modéré de l'histoire. » Et que m'importe le ton sur lequel il s'est monté ; pourvu […] qu'il m'instruise, qu'il m'émeuve, qu'il m'étonne ? […] Il ne me déplaît nullement

[1232] Diderot, *Lettre apologétique de l'abbé Raynal à Monsieur Grimm*, *op. cit.*, p. 767.
[1233] Diderot, *Contributions à l'Histoire des deux Indes*, *op. cit*., p. 689.
[1234] Georges Benrekassa, « Scène politique, scène philosophique, scène privée : à propos de la *Lettre apologétique de l'abbé Raynal à Monsieur* Grimm », dans E. de Fontenay et J. Proust (dir.), *Interpréter Diderot aujourd'hui*, Paris, Hermann, [1984] 2013, p. 183.

> que l'historien de la découverte d'un monde nouveau, ayant à parler d'un phénomène inouï, ait un ton qui ne soit qu'à lui. Du moins il ne sera pas compté dans le troupeau servile des imitateurs.[1235]

Dans la mesure où les hommes de lettres et les philosophes peuvent s'illustrer dans de nombreux domaines, et aborder de nombreux sujets, de l'histoire, de la fiction, à la morale, Diderot s'interroge sur le ton de l'historien, puisqu'il rapporte les dénonciations qui ont été prononcées contre l'abbé Raynal : « Et pourquoi donc l'abbé n'a-t-il pas le ton moderne de l'historien ? »[1236]. Parmi les détracteurs de l'ouvrage, certains reprochent à l'abbé de ne pas avoir choisi le bon style : « Mais ajoutez-vous il n'a pas le ton modéré de l'histoire ». Ils sous-entendent que chaque écrivain doit adopter un style d'écriture qui convient au genre dans lequel il s'illustre. Si l'historien a pour mission d'exposer des faits historiques, il doit décrire les événements de manière fidèle, ce qui suppose l'emploi d'une écriture objective, précise, un *esprit d'observation*. C'est ainsi que l'adjectif épithète *modéré* est employé pour qualifier le ton généralement admis pour écrire en historien. C'est le principe de la convenance entre le style et l'idée que Diderot dépasse à nouveau puisque, pour lui, lorsqu'un écrivain traite de l'histoire dans son ouvrage, il a le choix entre plusieurs options et la meilleure reste celle qu'il aura choisie. Il peut analyser de manière méthodique et systématique les données qu'il a en sa possession, et recourir au *genus simple*, au « style de l'historien de la nature ». Il peut employer également un ton beaucoup plus véhément qui dépasse la simple description des événements et qui tend à une écriture subjective, et recourir au *genus vehemens*. Gianluigi Goggi précise que, dans *l'Histoire des Deux Indes*, l'abbé Raynal oscille entre « les « calculs » statistiques » et les « tableaux éloquents ». Gianluigi Goggi entend par « « calculs » statistiques » des « assemblages de données, de faits, de détails (historiques, économiques, etc.) » et par « tableaux éloquents » des « exercices un peu creux de la vieille rhétorique des jésuites et de leur manière d'entendre l'histoire, à la manière des anciens »[1237]. Les calculs statistiques témoignent d'une certaine modernité tandis que les tableaux éloquents témoignent d'une vision ancienne : « le recours à l'éloquence fait pencher de plus en plus l'HDI des principes de la politique moderne (de l'esprit de calcul et de commerce) vers les principes de la politique ancienne (vers l'appel à la subjectivité et à la vertu) »[1238]. Ainsi, la majorité des « tableaux éloquents » de l'*Histoire des deux Indes* ont en fait été rédigés par Diderot lui-même puisqu'il est arrivé à

[1235] Diderot, *Lettre apologétique de l'abbé Raynal à Monsieur Grimm*, *op. cit.*, p. 771.
[1236] *ibid.*, p. 772.
[1237] Gianluigi Goggi, « *L'Histoire des deux Indes* et l'éloquence politique », dans Gianluigi Goggi, *De* L'Encyclopédie *à l'éloquence républicaine*, *op. cit*., p. 566.
[1238] *ibid*., p. 570.

Raynal de se dresser contre les « prises de position de Diderot en faveur de l'emploi de l'éloquence dans un ouvrage historique ou (ce qui revient au même) en faveur des principes de la politique des anciens »[1239]. Diderot renoue avec les Anciens tout en défendant son propre *ton*. En effet, lorsqu'il défend dans cette *Lettre apologétique de l'abbé Raynal à Monsieur Grimm*, l'éloge à Eliza Draper et l'apostrophe à Louis XVI, ce sont ses propres lignes qu'il invoque : « Lisez l'oraison funèbre d'Eliza Draper et tâchez de faire mieux »[1240]. C'est de son propre texte dont il parle ici, bien qu'il ne le déclare pas ouvertement et qu'il se cache derrière le masque de l'abbé Raynal.

Ainsi, la condition d'une pratique vertueuse de l'effet sublime barbare pour Diderot devient inhérente à l'impératif d'adopter un « ton à soi », et donc de pouvoir se « pein[dre] soi-même ». Il revendique l'importance du style personnel que doit mettre en œuvre chaque écrivain et soutient le fait que chacun puisse mettre en pratique une manière d'écrire qui lui soit propre :

> J'en conviens : l'homme qui parle ou qui écrit selon son cœur, qui est enflammé d'un véritable enthousiasme, en qui la vertu, la vérité, l'innocence, la liberté ont trouvé un défenseur ardent, peut facilement se laisser emporter au-delà des limites de la circonspection, il sera loué des âmes fortes ; il sera blâmé des âmes pusillanimes ; mais on reconnaîtra généralement qu'il s'est peint lui-même, et qu'il ne se battait pas les flancs pour avoir de la véhémence.[1241]

« on reconnaîtra généralement qu'il s'est peint lui-même et qu'il ne se battait pas les flancs pour avoir de la véhémence » : dans cette phrase, il a recours au verbe *peindre*, ce qui lui permet de soutenir la métaphore artistique. Comme dans l'*Essai sur les règnes de Claude et de Néron*, l'effet sublime doit véhiculer une image de soi, même si elle s'esquisse en filigrane d'un texte. C'est parce que l'homme éloquent est hardi et qu'il se peint lui-même qu'il sera considéré comme vertueux. L'éloquence et la hardiesse du discours sont naturelles, et gages d'une authenticité : « il ne se battait pas les flancs pour avoir de la véhémence ». Cela prouve la vertu de l'homme éloquent, du philosophe, lorsqu'il est porté par l'indignation et une juste colère. Par le biais du verbe pronominal « se pein[dre] soi-même », Diderot réancre ses propos sur l'effet sublime et les images qui sont véhiculées dans le cadre d'une réflexion sur la convenance de soi à soi-même. La notion d'image réapparaît car ici, c'est bien l'image de l'orateur lui-même, porté par ses propres passions et ses propres convictions qui permettent de *prêcher* de manière morale. Cela illustre une fois encore la nécessité d'avoir recours au « sublime d'un

[1239] Gianluigi Goggi, « *L'Histoire des deux Indes* et l'éloquence politique », dans Gianluigi Goggi, *De* L'Encyclopédie *à l'éloquence républicaine*, *op. cit*., p. 571
[1240] Diderot, *Lettre apologétique de l'abbé Raynal à Monsieur Grimm*, *op. cit.*, p. 771.
[1241] *ibid*., p. 767.

tel » et au sublime original[1242] tel qu'il est qualifié dans la *Réfutation d'Helvétius*. La réflexion glisse à nouveau sur un versant esthétique puisqu'il s'agit de pouvoir toujours véhiculer une image de soi. Plus précisément, parce que le substantif *véhémence* provient du domaine rhétorique, il réunit les domaines de l'éloquence et de l'image, ce qui figure un nouvel exemple de l'idée selon laquelle « les images prêchent »[1243].

Dans le paragraphe ci-dessus, il parle toujours en des termes qui illustrent une forme de foi philosophique. Il atteste des « mouvements violents [du] cœur ». Pour un philosophe matérialiste, ces « mouvements violents » désignent tout d'abord les passions naturelles de colère et d'indignation que ressent un philosophe qui souhaite défendre la vérité et la vertu devant les hypocrites, déclamateurs, ou despotes. Pourtant, celui qui défend la vertu et la vérité d'après son indignation, confine à une foi religieuse, comme le soutient l'isotopie des passions, presque pascalienne : « enflammé », « un défenseur *ardent* ». De même, il emploie l'isotopie religieuse grâce au verbe *percer* : « ouvrage où je vois percer à chaque mot, à chaque ligne, la raison, les lumières, la force, la délicatesse, l'amour illimité des hommes »[1244]. Il recourt à la notion d'enthousiasme, puisque, comme le fanatisme et les passions, l'enthousiasme peut être moral tout autant qu'immoral. Il témoigne ici de l'enthousiasme vertueux, d'un enthousiasme porté par de réelles convictions et de réelles passions de la part de celui qui y a recours. C'est que tout au long de cette *Lettre apologétique de l'abbé Raynal à Monsieur Grimm*, Diderot est lui-même éloquent. Un fanatique vertueux, c'est, comme il l'a dit dans sa critique d'art, un homme qui porte ses convictions jusqu'au bout, pour reprendre cet extrait *éloquent* :

> J'aime les fanatiques, non pas ceux qui vous présentent une formule absurde de croyance et qui vous portant le poignard à la gorge vous crient : Signe ou meurs ; mais bien ceux qui fortement épris de quelque goût particulier et innocent, ne voient plus rien qui lui soit comparable, le défendent de toute leur force […] Quand par hasard ils ont rencontré la vérité, ils l'exposent avec une énergie qui brise et renverse tout.[1245]

Dans la *Lettre apologétique de l'abbé Raynal à Monsieur Grimm*, il étudie ce qui est de l'ordre d'un « véritable enthousiasme » à partir du principe d'authenticité, de convenance de soi à soi-même, puisqu'il « écrit selon son cœur ». Le verbe *dicter* participe du style et de la manière d'écrire qui n'est plus ici convenante avec l'idée, mais bien avec les convictions profondes de celui qui s'exprime. L'effet sublime est produit lorsque les philosophes ou hommes vertueux

[1242] Diderot, *Réfutation d'Helvétius*, *op. cit.*, p. 570.
[1243] Diderot, *Essai sur les règnes de Claude et de Néron*, *op. cit.*, p. 293.
[1244] Diderot, *Lettre apologétique de l'abbé Raynal à Monsieur Grimm*, *op. cit.*, p. 771.
[1245] Diderot, *Salons*, éd. établie par Michel Delon, *op. cit*., p. 162.

l'emploient pour défendre la vérité et la vertu, lorsqu'ils en sont eux-mêmes convaincus, et non pour être consacrés en idoles : « le projet d'offenser ou de plaire fut loin de leur pensée […] ils voulaient être utiles ; ils voulaient dire la vérité ; ils voulaient la dire fortement »[1246]. La structure ternaire élabore un rythme dans les propos de Diderot. Il insiste sur l'axiome comme le ferait un refrain musical. L'adverbe *fortement* participe de l'isotopie de la *hardiesse* qui est un des fils rouges de cette lettre.

« L'homme éloquent » n'est pas celui qui développe des « choses nouvelles », mais celui qui sait « entraîner » les hommes à agir de manière vertueuse. L'idée d'une foi et d'un fanatisme philosophique permettant d'exercer la raison du public s'oppose à celle des fanatiques immoraux qui ne développent aucun principe éclairé, malgré de « belles pages » : « quelque élégant, quelque riche que soit le vêtement, si le sens commun n'est pas dessous, je n'entends plus qu'un sophiste ou qu'un faux bel esprit »[1247]. La part formelle du discours peut séduire, mais c'est l'idée sublime et originale qui joue le rôle le plus important. Diderot oppose le déclamateur qui « s'est réduit à la triste condition de serviteur des grands » et qui se caractérise par un « petit esprit », une « âme rampante et étroite » aux « hommes éloquents et hardis »[1248]. De fait, il oppose le « plaisant » au « moraliste ». La distinction entre les deux est l'intention puisque le « projet » du moraliste « est d'être utile et de corriger », tandis que celui du deuxième est d'« offenser et [de] nuire »[1249]. L'essentiel est donc de pouvoir mettre en perspective l'intention de l'orateur. Ceux qui produisent un effet sublime barbare immoral sont, pour Diderot, des « imitateurs » et des « déclamateurs ». Marc Fumaroli emploie le terme de *déclamateur* dans *L'âge de l'éloquence* pour désigner des adversaires de l'atticisme cicéronien dans l'Antiquité : « [les déclamateurs] faisaient largement appel au pathétisme et au pittoresque. Les deux excès condamnés par Cicéron, l'asianisme flamboyant d'images et de passions excessives et l'atticisme « archaïsant », dense jusqu'à l'obscurité, se donnent libre cours devant un public blasé »[1250]. C'est que le terme même de *déclamateur* est mentionné par Diderot dans son sens péjoratif pour désigner un homme éloquent mais immoral. Dans l'*Encyclopédie*, le terme de *déclamateur* est défini par Diderot lui-même :

> On donne ce nom à tout orateur boursouflé, emphatique, foible de pensée & bruyant d'expression.[1251]

[1246] Diderot, *Lettre apologétique de l'abbé Raynal à Monsieur Grimm*, *op. cit.*, p. 766.
[1247] *ibid.*, p. 771.
[1248] *ibid.*, p. 767.
[1249] *ibid.*, p. 766.
[1250] Marc Fumaroli, *L'âge de l'éloquence*, *op. cit*., p. 58.
[1251] Diderot, article « déclamateur », *Encyclopédie*, t. IV, p. 680.

Les fanatiques religieux ou les despotes, n'utilisent, pour lui, l'effet sublime qu'en mobilisant la part formelle du discours. En étant « foible de pensée & bruyant[s] d'expression », ils servent leurs intérêts. En s'avouant concurrent direct des rois et des souverains, mais aussi de leurs « protégés » qui incarnent la catégorie des copistes, et non des originaux comme le sont Shakespeare ou Corneille dans la *Réfutation d'Helvétius*[1252], Diderot dénonce le fait que ce qui contribue aux « misères des sociétés », ce sont les « temples, les palais, les tribunaux »[1253]. S'il raisonne de manière manichéiste, opposant « la colère du méchant », l'homme « vicieux ou méchant » à l'« homme de bien », c'est pour mieux insister sur son opposition avec ceux qui ne témoignent d'aucune convenance de soi à soi-même. Il estime que ces derniers font preuve d'un effet sublime immoral sur le peuple et développe, pour étayer son propos, des contre-exemples.

Le principal contre-exemple à un effet sublime barbare qui soit vertueux, est le dilemme de Grimm lui-même dans la *Lettre apologétique de l'abbé Raynal à Monsieur Grimm*. Diderot s'oppose à Grimm puisqu'il estime qu'il ne fait preuve d'aucune convenance de soi à soi-même. L'effet sublime barbare du dilemme de Grimm a produit un effet sur le public, et sur son auditeur : l'abbé Raynal. De fait, ce dernier n'a ni pu, ni su répondre, il en est resté muet. Pour Diderot, l'effet sublime de Grimm est immoral car il « ferme la bouche à l'homme éclairé, à l'homme de bien, au philosophe »[1254], et qu'il ravit un temps sa capacité à formuler une réponse. L'effet sublime barbare, incarné ici par Grimm, est immoral lorsqu'il ne permet pas, à celui à qui l'on s'adresse, de pouvoir se faire une opinion et de pouvoir exercer rapidement son esprit critique. C'est ainsi que Diderot interroge l'intention de ceux qui emploient l'effet sublime. Ici, Grimm s'est « réduit à la triste condition de serviteur des grands »[1255]. Ceux qui sont éloquents et immoraux, les *déclamateurs* renient leurs anciennes convictions, comme Grimm pour Diderot : « Il déprimera ce qu'autrefois il eût admiré. Il préconisera ce qu'il eût autrefois méprisé »[1256]. En effet, ce dernier ne semble plus agir selon ses propres principes puisque, lui qui se disait philosophe, se trouve désormais au service des grands. Il n'agit plus comme tel pour Diderot : « je ne vous reconnais plus ; vous êtes devenu, sans vous en douter peut-être, un des plus cachés, mais un des plus dangereux antiphilosophes »[1257]. Il se trouve donc immédiatement rangé au rang de « servile […] imitateu[r] »[1258], comme tous ceux qui ne sont

[1252] Diderot, *Réfutation d'Helvétius*, *op. cit.*, p. 570.
[1253] Diderot, *Lettre apologétique de l'abbé Raynal à Monsieur Grimm*, *op. cit.*, p. 768.
[1254] *ibid.*, p. 765.
[1255] *ibid.*, p. 767.
[1256] *idem.*
[1257] *idem.*
[1258] *ibid.*, p. 772.

pas *originaux*. L'effet sublime barbare, mais moral, permet d'exercer la raison du public à penser par lui-même et à se faire sa propre opinion. Le philosophe qui est vertueux lorsqu'il utilise un effet sublime barbare est celui qui témoigne de lui-même et qui est toujours en accord avec ses propres convictions. C'est ainsi qu'il nous est possible de développer le concept d'une *convenance de soi à soi-même*, d'authenticité et de respect de ce que l'on est et de ce que l'on a toujours été.

Mais, pour pouvoir se peindre soi-même, reconnaître sa propre indignation, ne faut-il pas avant tout se connaître soi-même ? La maxime delphique : « Connais-toi toi-même », apparaît enfin comme l'ultime solution pour différencier l'homme éloquent vertueux, de l'homme éloquent immoral.

### 3.3. – « CONNAIS-TOI TOI-MEME » : L'*ETHOS* DE L'ORATEUR REDEFINI

La notion de convenance de soi à soi-même, entendue sur le modèle du « sublime d'un tel » et du sublime « original »[1259], participe de la définition des conditions d'une pratique morale de l'effet sublime barbare du philosophe. Elle vient soutenir la maxime delphique : « Connais-toi toi-même » reprise par Socrate dans les dialogues platoniciens. Tout au long de la *Lettre apologétique de l'abbé Raynal à Monsieur Grimm*, le critère qui permet de distinguer les hommes qui produisent un effet sublime moral de ceux qui produisent un effet sublime immoral, c'est que les premiers suivent le principe du « Connais-toi toi-même » et sont en accord avec leurs convictions puisqu'ils emploient un sublime qui leur est propre, et que les derniers ne sont que des déclamateurs et des imitateurs. Ils se trouvent eux-mêmes aliénés car leur effet n'est pas mis en œuvre pour défendre leurs convictions, mais pour véhiculer une parole qui n'est pas la leur, qui est celle d'une divinité par exemple, ou celle des souverains. La convenance de soi à soi-même est donc l'ultime critère distinctif pour différencier un effet sublime moral d'un effet sublime immoral. C'est que dès lors que l'on est authentique, que les

[1259] Diderot, *Réfutation d'Helvétius*, *op. cit.*, p. 570.

passions sont brutes et sincères, et que l'homme se peint lui-même malgré la « hardiesse » et l' « incorrection » de son discours, afin de servir ses propres convictions et de servir la vérité et la vertu, alors l'effet sublime barbare sera incontestablement vertueux. En l'associant à la maxime delphique : « Connais-toi toi-même » reprise par Socrate, il s'agit de montrer comment la convenance de soi à soi et l'effet sublime barbare et moral participe de la connaissance de soi, de l'exercice de la faculté rationnelle. L'objectif de Diderot est de pouvoir exercer l'esprit critique de chaque homme. Le « sublime d'un tel » du philosophe doit mener le public à se faire une opinion personnelle.

La formule « Connais-toi toi-même », inscrite sur le devant du temple de Delphes, est le principe de toute connaissance philosophique. Elle relève de l'exercice de la faculté rationnelle, telle que Diderot la conçoit dans ses œuvres. La convenance de soi à soi-même fait écho à cet exercice de l'esprit critique. À l'instar de cette phrase des contributions à l'*Histoire des deux Indes* : « [si l'homme] a consenti [un] pacte ou fait [un] serment, c'est dans un accès d'ignorance ou de folie, et il en est relevé au moment où il se connaît, au revenir à sa raison »[1260], la raison est, pour Diderot, le lieu de la connaissance de soi. C'est que l'effet sublime des fanatiques aliène le public, et que cette aliénation provient du fait que ce dernier ne peut plus exercer sa propre raison alors même qu'il est poussé à agir contre sa propre volonté. Pour contrer cela, l'effet sublime barbare du philosophe, moral, permet, peut-être certes de ravir un temps l'esprit du public, mais s'il possède un ton qui ne soit qu'*à lui*, il n'aura pas pour intention d'aliéner le public, et, de fait, il pourra exercer la raison de ce dernier en le menant à son tour à concevoir son propre effet sublime, moral et original. Diderot affute une fois encore ses armes contre les fanatiques religieux et les despotes. Il ne s'agit pas d'exclure les passions du règne de la raison, mais bien d'exercer l'esprit critique des hommes, puisque le « revenir à [l]a raison » est le lieu d'une meilleure connaissance de soi : « au moment où il se connaît ». Le syntagme verbal « revenir à sa raison » est significatif puisque Diderot admet l'hypothèse selon laquelle le public peut se voir retirer un temps l'exercice de sa propre raison, mais le plus important est de comprendre dans quelle mesure cette dynamique reflète la connaissance de soi. L'effet sublime peut être moral lorsqu'il permet au public de mieux se connaître, lorsque celui qui emploie un effet sublime témoigne d'un esprit philosophique qui aide le public en retour à développer son propre esprit philosophique, à pouvoir interroger *a posteriori* cette expérience sublime, ce que fait le personnage du Philosophe dans *Le Neveu de Rameau*, dans

[1260] Diderot, *Contributions à l'Histoire des deux Indes*, *op. cit*., p. 592.

l'après-coup de son discours. Exercer son esprit critique participe donc, pour Diderot, de la connaissance de soi. C'est ainsi que le concept de maïeutique présent dans le *Neveu de Rameau* et la conception d'une « unité de caractère »[1261] reflètent cet impératif de pouvoir se connaître soi-même afin de développer sa propre « originalité ». Si le personnage du Neveu admet une unité cachée dans la construction de son personnage à un moment *t*, il ne cesse cependant de jouer sur les apparences. Il ne semble pas se connaître lui-même, et n'invite pas le Philosophe qui lui fait face à exercer son esprit critique. De même, dans sa critique d'art, et plus précisément dans les *Pensées détachées sur la peinture, la sculpture et la poésie*, rédigées en 1777, Diderot reprend l'exemple des « pygmées de Longin » : « Les pygmées de Longin, vains de leur petitesse, arrêtaient leur croissance par des ligatures. *De te fabula narratur*, homme pusillanime qui crains de penser »[1262]. Cet exemple a été développé par le Pseudo-Longin dans son dernier chapitre du *Traité du sublime* :

> si ce qu'on dit est vrai, ces boîtes où l'on enferme les pygmées, vulgairement appelés nains, les empêchent non seulement de croître, mais les rendent même plus petits, par le moyen de cette bande dont on leur entoure le corps : ainsi la servitude, je dis la servitude la plus justement établie, est une espèce de prison, où l'âme décroît et se rapetisse en quelque sorte.[1263]

Pour Longin, le sublime est également associé à l'élévation de l'âme, donc de l'exercice de la raison, pour Diderot, qui participe de la liberté. De même, au cœur de ces quelques lignes des *Pensées détachées sur la peinture, la sculpture et la poésie* de Diderot :

> Monsieur de Laharpe, vous avez beau dire, il faut agiter, tourmenter, émouvoir. On a écrit au-dessous de la muse tragique : φόβος χαὶ ἔλεος ; et vous ne m'inspirerez ni la terreur, ni la pitié, si vous manquez de chaleur, pas plus que vous n'élèverez mon âme, si la vôtre est vide de noblesse.
>
> Longin conseille aux orateurs de se nourrir de pensées grandes et nobles. Je ne dédaigne pas ce conseil ; mais le lâche se bat inutilement les flancs pour être brave : il faut l'être d'abord, et se fortifier seulement avec le commerce de ceux qui le sont. Il faut reconnaître son cœur quand on les lit ou qu'on les écoute ; en être étonné c'est s'avouer incapable de parler, de penser et d'agir comme eux. Heureux celui qui, parcourant la vie des grands hommes, les approuve et ne les admire point, et dit : *son pittore anch'io* ![1264]

Diderot estime qu'il faut toujours revenir à soi-même pour pouvoir produire un effet sublime : « il faut l'être d'abord […] il faut reconnaître son cœur quand on les lit ou qu'on les écoute », ce qui confirme l'hypothèse selon laquelle l'effet sublime le plus vertueux est le « sublime d'un tel ». Pour cela, il faut que l'orateur puisse avoir une bonne connaissance de soi-même, ce que

[1261] Diderot, *Le Neveu de Rameau*, *op. cit*., p. 151-152.
[1262] Diderot, *Pensées détachées sur la peinture, la sculpture et la poésie*, *op. cit.*, p. 1014.
[1263] Pseudo-Longin, *Traité du Sublime*, *op. cit.*, p. 136.
[1264] Diderot, *Pensées détachées sur la peinture, la sculpture et la poésie*, *op. cit.*, p. 1021.

nous retrouvons dans cette lettre à Paul Landois en Juin 1756, dans la correspondance de Diderot :

> Tel mot ne signifie rien dans la bouche d'un honnête homme, mais violent, qui outrage dans la bouche d'un autre qui pèse toutes les syllabes. Vous vous piquez de connaître les hommes, et vous en êtes encore à ignorer que chacun a sa langue qu'il faut interpréter par le caractère.[1265]

L'éloquence du philosophe peut être sublime, produire un effet sur le public, mais dans la mesure où celui qui parle respecte ses propres convictions, il est moral et n'aura pas pour intention d'aliéner les autres. Le sublime moral doit suivre la règle du principe socratique. De la connaissance de soi de celui qui s'exprime, va donc être engendrée la connaissance du public. Comme un reflet et un miroir, le public pourra développer à son tour son originalité. C'est ainsi que dans l'article « Loi » de *l'Encyclopédie* rédigé par Jaucourt, « la sublimité [est celle] de la raison humaine » :

> Il y a donc différents ordres de lois, et la sublimité de la raison humaine consiste à savoir bien auquel de ces ordres se rapportent principalement les choses sur lesquelles on doit statuer, et à ne point mettre de confusion dans les principes qui doivent gouvernes les hommes […] les lois peuvent changer, mais leur style doit être le même, c'est-à-dire simple, précis, ressentant toujours l'antiquité de leur origine comme un texte sacré et inaltérable. [1266]

La nécessité de s'en remettre à la formule socratique : « Connais-toi toi-même » permet d'éviter certains écueils, dont celui dans lequel est tombé Grimm qui s'est trouvé « réduit à la triste condition de serviteur des grands »[1267], à être le « favori des grands »[1268]. Il a donc été, en un sens, lui-même, aliéné. « ne soyez leur apologiste ni de bouche, ni d'esprit, ni de cœur »[1269] : c'est ce que Diderot recommande à Grimm. Il n'agit plus comme avant puisque, lui qui se réclamait philosophe, ne se contente désormais plus que d'être un simple instrument de pouvoir, pour Diderot. C'est dans cette perspective que Diderot estime que Grimm s'est trahi lui-même. Il donne son exemple comme celui d'un courtisan qui utilise et emploie l'effet sublime pour gagner la protection des grands. Ce dernier semble se vanter désormais de faire partie du monde de la cour, là où avant il se revendiquait philosophe. Il incarne désormais l'exemple de l'imitateur et du déclamateur et non plus celui d'un philosophe, serviteur de la vertu et de la vérité. Dans la *Lettre apologétique de l'abbé Raynal à Monsieur Grimm*, Diderot définit précisément le dilemme de Grimm comme l'exemple d'un discours produisant un effet sublime

[1265] Diderot, *Correspondance*, *op. cit.*, p. 58.
[1266] Jaucourt, article « loi », *Encyclopédie*, t. IX, p. 643.
[1267] Diderot, *Lettre apologétique de l'abbé Raynal à Monsieur Grimm*, *op. cit.*, p. 767.
[1268] *ibid.*, p. 769.
[1269] *idem.*

immoral puisqu'il estime que Grimm n'a pas respecté ses propres valeurs, qu'il n'a pas été convenant envers ses propres convictions d'alors, et qu'il a changé de camp. L'isotopie de la guerre et des armes sert la métaphore guerrière. Diderot se livre, par l'effet sublime barbare, à une guerre contre les fanatiques religieux, mais aussi contre « les protégés » des souverains, dont Grimm, qui n'aurait pas suivi le principe de la convenance de soi à soi-même, ceux qui ne mettent pas en œuvre ce qu'il considère être le « sublime d'un tel ». Si les hommes immoraux sont aliénés et à la merci des puissants, Diderot les appelle des « imitateurs », puisqu'ils ne respectent aucune convenance de soi à soi-même. C'est ainsi qu'il oppose l'éloquence de Rousseau à celle de Linguet : « je sens que le premier est vrai, même quand il dit faux, et que l'autre, sans principes, est faux, même quand il dit vrai »[1270]. L'éloquence de Rousseau et l'effet sublime des philosophes sont une conséquence de leur véhémence, qui devient le lieu de l'expression de leur pensée individuelle. Cette véhémence traduit leur intention de « défendre la vérité et la vertu », là où, les déclamateurs, et imitateurs, ne sont conduits que par leur désir d'attirer la faveur des grands. Diderot livre un réquisitoire contre ceux qu'il juge être responsables d'effets sublimes immoraux, les « déclamateurs » et « serviles imitateurs ».

C'est pourquoi il semble que Diderot redéfinisse l'*ethos* de l'orateur puisque, dans la mesure où dans la *Lettre apologétique de l'abbé Raynal à Monsieur Grimm* il s'en réfère aux orateurs anciens, il s'agit, pour lui, de reconsidérer cet *ethos*. L'*ethos* de l'orateur, lorsque ce dernier recours à l'effet sublime, doit respecter le principe du « Connais-toi toi-même ». En effet, si Aristote développe les trois principes de l'*ethos*, du *logos* et du *pathos*, dans *La Rhétorique*, il faut bien voir que l'autorité de l'orateur doit, selon Diderot, servir également son authenticité. L'orateur vertueux est un homme qui doit avoir confiance en ses principes et qui ne se trahit pas lui-même. Si à ce sujet, Dominique Maingueneau dit que « Pour donner cette image positive de lui-même, l'orateur peut jouer de trois qualités fondamentales : la *phronésis*, ou prudence, l'*aretê*, ou vertu, et l'*eunoia*, ou bienveillance »[1271], dans quelle mesure l'*ethos* de l'orateur, tel que Diderot le redéfinit, grâce à sa conception de l'effet sublime, doit-il nécessairement véhiculer une authenticité, afin qu'il puisse être considéré vertueux ?

[1270] Diderot, *Lettre apologétique de l'abbé Raynal à Monsieur Grimm*, *op. cit.*, p. 767.
[1271] Dominique Maingueneau, « Problèmes d'ethos », *Pratiques*, n° 113-114, juin 2002, p. 57.

À l'instar de la posture de « l'orateur-philosophe » dont les caractéristiques ont été définies par Françoise Douay et Jean-Paul Sermain, posture qui permet de déplacer l'éloquence par le

> retour à des formes oratoires fortes, sinon à une écriture emphatique et redondante, à une nouvelle *copia* (Diderot, Raynal), mais aussi à un usage neuf des genres anciens comme à un investissement des institutions royales.[1272]

Dans la *Lettre apologétique de l'abbé Raynal à Monsieur Grimm*, Diderot se réfère aux orateurs anciens : Démosthène, Cicéron : « Démosthène fut-il un déclamateur dans ses *Philippiques* ? Cicéron fût-il un déclamateur dans ses *Catilinaires* ou ses *Verrines* ? »[1273]. Comme étudié précédemment, il semble que Démosthène comme Cicéron revendiquent le style attique. Mais là où Cicéron emploie un style *ornatus*, Démosthène emploie le style *deinos*, c'est-à-dire un style imagé quoiqu'il suggère des images dans le creux du discours tout en étant adressé à la foule. Diderot témoigne des anciens comme des modernes et plus encore, il associe les modernes aux anciens. « L'orateur-philosophe » remplit donc le rôle concurrent de souverain, c'est-à-dire celui de défendre la vertu et la liberté, tout en étant *original*. En nous appuyant sur les caractéristiques proposées par Françoise Douay et Jean-Paul Sermain, il semble que Diderot se figure ici en « orateur-philosophe » puisqu'il fait un « usage neuf des genres anciens », dont celui de l'apostrophe, dont il est question dans la lettre :

> Vous croyez que, quand on apostrophe les rois, c'est par audace ou par vanité qu'on les tutoie ? Quelle vision ! C'est que cette forme de discours empruntée de la langue des Grecs et des Romains, montre plus de goût, plus de noblesse, plus de fermeté, plus de véracité, peut-être même plus de respect. 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, ou de quelque autre de ces sublimes quakeresses devant lesquelles les mortels sont tous égaux.[1274]

Bien qu'il ait déjà mis en pratique le genre de l'apostrophe dans « Aux insurgents d'Amérique » et dans sa propre apostrophe à Louis XVI, il pense ici le sublime par rapport à « la vertu », « la raison », « l'équité », « l'humanité », « la justice », la « clémence » et la « loi ». Témoigneraient-il déjà des valeurs qui seront celles des républicains ? Le concept de tutoiement du roi permet, pour lui, d'élever celui qui s'adresse au roi au stade d'égal. De même, il joue sur la polémique lorsqu'il emploie le groupe substantival « sublimes quakeresses ». En effet, les quakers étaient

[1272] Françoise Douay et Jean-Paul Sermain, « Présentation », dans *Une expérience rhétorique : L'éloquence de la Révolution*, *op. cit.*, p. 6.
[1273] Diderot, *Lettre apologétique de l'abbé Raynal à Monsieur Grimm*, *op. cit.*, p. 767.
[1274] *ibid.*, p. 772.

des religieux, mais ils étaient tolérants. Vertu, raison, équité, humanité, justice, clémence, loi : voilà ce que Diderot entend par le syntagme « sublimes quakeresses ». Michel Barrillon note que le terme *quakeresse* est un « néologisme par lequel Diderot désigne les lois instaurées par les *quakers* en Pennsylvanie, à la fin du XVII$^{e}$ siècle. Partisans de l'égalité et de la fraternité, ils étaient des protestants tolérants, non dogmatiques, opposés à la guerre, à la hiérarchie et aux conventions sociales »[1275]. Les *quakers*, ces hommes religieux, avaient une doctrine bien particulière : ils ne vouvouyaient personne, sous le même principe d'égalité : serait-ce pour Diderot un exemple de ces *bons fanatiques* qu'il qualifie tout au long de son œuvre ?

Sur ce modèle, dans le deuxième paragraphe, il débute par une référence à son propre texte de ses contributions à l'*Histoire des Deux Indes* : « L'apostrophe à Louis XVI ». L'apostrophe, on l'a vu, est un genre littéraire. Le fait que l'auteur d'une apostrophe tutoie le roi constitue une règle de cette forme de discours. Le tutoiement peut renvoyer au vocatif latin. Pour certains, le fait de tutoyer le roi est problématique. Serait-ce une marque de dédain, une marque d'orgueil ? Diderot affirme qu'il n'en est rien, et que, bien au contraire, c'est le témoignage d'une authenticité. Tutoyer le roi c'est le considérer comme son égal, et donc prendre en compte son humanité. Le roi reste un homme, et celui qui lui parle est tout autant un homme. Il dit dans la suite de la lettre : « établir entre les rois et soi une si prodigieuse distance, c'est penser trop grandement d'un homme et trop petitement de l'homme »[1276]. Ici, c'est bien le jeu sur les articles qui en témoigne. Il substitue l'article indéfini « un » à l'article défini « l' » qui a une valeur d'extensité maximale : il fait référence au genre humain. L'emploi de la deuxième personne du singulier signale l'estime portée au roi tout autant que la défense de la vertu. L'effet sublime du philosophe, qu'il soit convenant, dissonant ou barbare doit donc toujours en revenir à l'*originalité* et à l'égalité, pour pouvoir élever à son tour l'âme du public.

♦

[1275] Diderot, *Apologies*, Présentation de Michel Barrillon, Marseille, Agone Editeur, 1998, p. 155.
[1276] Diderot, *Lettre apologétique de l'abbé Raynal à Monsieur Grimm*, *op. cit.*, p. 772.

Pour conclure, dans ce texte qui est l'un de ses tout derniers écrits, Diderot referme la boucle ouverte par l'épître de l'*Essai sur le mérite et la vertu* dans laquelle il témoignait de l'Empire de la Raison contre celui de la « Foi ». Il s'attache jusqu'au bout à revendiquer le rôle des philosophes et à étudier l'exercice de l'*esprit philosophique* qu'il a construit tout au long de son œuvre, défini sous de multiples aspects. Dans la *Lettre apologétique de l'abbé Raynal à Monsieur Grimm*, écrite quelques années avant sa mort, il défend et revendique pleinement le recours du philosophe ou de l'homme de lettres au sublime *barbare*, à l'effet qu'il engendre, puisqu'il devient un instrument de défense de la vérité et de la vertu. Il permet de s'opposer aux tyrans, despotes, ainsi qu'à leurs imitateurs et aux déclamateurs. L'effet sublime barbare du philosophe est un instrument de défense, que ce soit pour défendre la liberté dans ses contributions à l'*Histoire des deux Indes* ou pour défendre la vérité et la vertu dans la *Lettre apologétique de l'abbé Raynal à Monsieur Grimm*. La notion de *hardiesse* est une des principales caractéristiques de sa conception de l'effet sublime barbare. Il doit pouvoir soulever les passions afin de témoigner de la vertu et de la propre quête de vérité d'un homme, pour que ce dernier puisse inviter le public à en faire de même. Diderot raisonne donc avant tout en philosophe qui admet comme ultime critère distinctif, permettant de différencier les orateurs qui produisent un effet sublime moral de ceux qui produisent un effet sublime immoral, la convenance de soi à soi-même. Pensée sur le principe du « Connais-toi toi-même », la convenance de soi à soi-même témoigne du fait que ceux qui sont en accord avec eux-mêmes respectent la pratique du « sublime d'un tel ». Les autres ne sont dès lors que des déclamateurs, des imitateurs. C'est ainsi que, d'un côté, il pense les déclamateurs dans un sens péjoratif, en hommes certainement éloquents, mais surtout immoraux. Si l'action des despotes politiques entraîne l'aliénation du peuple, les « protégés » n'agissent que dans le but de conquérir la protection des grands, et ne respectent pas le principe socratique. Ils servent les intérêts des autres, tout autant que les leurs. De même, ils ne se contentent que de copier et que d'imiter, pour aliéner.

Diderot dénonce l'effet qu'a produit le dilemme de Grimm. Il est immoral, tout d'abord parce que Grimm ne semble pas respecter ses anciennes valeurs d'hommes de lettres et de philosophe, mais aussi parce que l'effet de ce dilemme rend muet, il « ferme la bouche à l'homme éclairé », que ce soit celle de l'abbé Raynal mais aussi celle Diderot lui-même puisqu'il n'a certainement jamais envoyé cette lettre, comme le soutient Charles Vincent. À l'opposé, Diderot définit les qualités des hommes éloquents et moraux qui peuvent parfois formuler des phrases ambiguës moralement, mais qui n'en restent pas moins vertueux s'ils témoignent d'une « unité de caractère », et développent leurs propres convictions. L'effet

sublime sera toujours moral, même s'il est barbare et que les passions de celui qui l'emploi dépassent « les limites de la circonspection », lorsqu'il permet de témoigner de ses propres convictions, d'où la posture de Socrate que Diderot convoque dans cette lettre contre Grimm. Ainsi, il renverse les propositions de Grimm, il déconstruit son raisonnement puisqu'il juge ce dilemme absurde dans la mesure où il ne permet plus aucune expression ni revendication. Il s'agit pour Diderot de toujours employer l'effet sublime pour se défendre, et non pas pour attaquer.

Sa conception de l'effet sublime a donc évolué au fil de ses œuvres puisque, tandis qu'il poursuit sa défense des valeurs philosophiques jusqu'à ses dernières œuvres, il n'a cessé de théoriser les modalités d'usage de l'effet sublime du philosophe. Les années s'écoulant, il développe à certains égards une écriture très enthousiaste, mais il l'admet et s'en justifie en invoquant le concept d'un bon fanatisme, d'un fanatisme vertueux qui puisse tout à la fois défendre les convictions personnelles de celui qui le met en œuvre et inciter le public à faire de même. C'est ainsi qu'il continue de s'appuyer dans ses derniers écrits sur ses *idoles* : les Anciens. Dans cette lettre, c'est Socrate qui vient cristalliser l'étude de l'effet sublime chez Diderot. Là où dans une première partie de ses œuvres, il prêtait attention au respect des règles et se défendait de son éloquence pour supplanter la convenance, la traduction, l'esprit philosophique *modéré*, il assume désormais le recours à la « hardiesse [d'un] discours » et à l'écriture d'une « page hardie ». Il se figure en combattant, tel Ajax, contre les despotes et les fanatiques, et contre les anciens philosophes qui renient leurs anciennes valeurs. Il est éloquent et moral selon ses propres principes, puisqu'il respecte la condition qu'il développe dans ses dernières œuvres, à savoir : la *hardiesse* du discours tout autant que la convenance de soi à soi-même. Même si le style ne répond pas aux idées, si l'effet sublime dépasse le cadre stylistique et qu'il n'y a plus aucune convenance entre le style et l'idée, si l'orateur véhicule une *vraie* passion de la colère : alors il ne peut être qu'authentique et vertueux. Le style sublime permet l'expression des passions, car il reflète l'indignation des philosophes. Il témoigne d'une réelle colère et indignation qui portent le philosophe à la défense de la vérité et de la vertu. Afin d'illustrer ses propos, il en appelle donc aux « orateurs-philosophes » antiques, exemples qu'il continue de mobiliser dans ses dernières œuvres, que ce soit dans la *Réfutation d'Helvétius* et le deuxième tome de l'*Essai sur les règnes de Claude et de Néron* pour aller chercher des principes stylistiques, tout autant qu'il s'essaye à cette posture d'orateur-philosophe, dans cette lettre, d'après le modèle de Socrate. Cela lui permet de redéfinir l'*ethos* d'un nouvel orateur.

Pour autant, il faut préciser que, bien qu'il ait écrit des *pages enflammées* et qu'il souhaite agir le plus possible dans un cadre réel, il faut admettre que le résultat n'a pas été à la hauteur de ses attentes, comme le relève Daniel Mornet[1277]. Il pense davantage l'application d'un effet sublime barbare dans le réel, s'y essaye, mais concrètement ses dernières œuvres n'ont pas eu le succès attendu. Il est donc plutôt étonnant de voir comment, lorsqu'il défend le ton de l'abbé Raynal, il le fait en se référant à ses propres textes : l'éloge à Eliza Draper, l'Apostrophe de Louis XVI. Serait-ce une manière de revendiquer, dans l'ombre, la paternité de ses écrits ?

[1277] « Auprès de la gloire de Voltaire ou de Rousseau celle de Diderot est sans doute assez pâle […] l'*Essai sur les règnes de Claude et de Néron* […] n'est pas un chef d'œuvre […] et ne passionna pas l'opinion » : Daniel Mornet, *Les origines intellectuelles de la Révolution française*, *op. cit*., p. 230.

# CONCLUSION

> *C'est ainsi qu'après s'être donné beaucoup de peines pour ramener toutes les règles du style au principe de la liaison naturelle des idées, lorsqu'il s'agit d'en faire l'application aux différentes parties de l'éloquence et de la poésie, on retombe dans les observations les plus triviales ou dans les critiques les plus fausses. […] Si le chemin de la vérité était une grande route bien fréquentée, bien battue, la dialectique la plus vulgaire suffirait sans doute pour nous y conduire ; mais, entourés comme nous le sommes d'erreurs et de préjugés, n'ayant que des vues bornées et des connaissances incertaines, il faut l'envisager plutôt comme un labyrinthe où nous devons craindre à chaque instant de perdre le seul fil qui puisse nous y guider. Il est rare d'y pouvoir suivre longtemps le même sentier sans en être plus ou moins détourné. Il est difficile de ne pas se laisser séduire aux plus spécieuses apparences. Souvent il nous arrive de trouver devant nous des routes qui semblent opposées et qui se réunissent, des routes qui se ressemblent, et dont l'une nous égare, tandis que l'autre nous eût conduits au but. C'est là, si nous voulons éviter l'erreur, que nous avons besoin de rappeler toutes les ressources de la réflexion et de l'expérience. Tant qu'il s'agit de suivre un même principe et d'avancer toujours de conséquence en conséquence, notre esprit est à l'aise ; mais c'est lorsque, éloignés du premier principe, nous rencontrons des vérités rivales, ou qui semblent du moins l'être, c'est alors que, pour sortir d'embarras, il faut plus qu'un esprit sage et une logique commune.*
>
> Denis Diderot, *Lettre à Grimm*, 1775.

Diderot renoue avec une forte dimension oratoire pour penser le style du philosophe. Au cœur de cet intérêt désormais porté à la politique, il voit émerger un nouvel effet sublime du philosophe qui est plus adapté à ces temps de troubles. Il lui faut agir sur le public pour exercer son esprit critique. C'est pourquoi, dans ces temps troubles et investi d'un rôle nouveau, il est contraint d'utiliser l'effet sublime de ses propres discours dans le réel. Que ce soit dans les contributions à l'*Histoire des deux Indes*, dans la *Réfutation d'Helvétius*, dans l'*Essai sur les règnes de Claude et de Néron*, et dans la *Lettre apologétique de l'abbé Raynal à Monsieur*

*Grimm*, il témoigne de grands enjeux politiques. Sa principale volonté est de mener le public à penser par lui-même, là où les despotes et despotes sacrés n'exercent pas la raison du public, mais l'aliènent. Alors qu'il revendique, dans cette dernière partie de ses œuvres, le recours à l'effet sublime puisque le contexte politique et social est au colonialisme et au despotisme politique comme religieux, il se voit accusé de fanatisme. Dans ses quatre œuvres étudiées, il témoigne de l'effet sublime barbare du philosophe. Il le théorise tout autant qu'il le met en pratique. Il développe des outils stylistiques et tente de trouver des appuis littéraires, rhétoriques chez les Anciens qui puisse soutenir une intention vertueuse. Il en appelle aux Anciens et va chercher dans la lecture des Anciens, des lois stylistiques et rhétoriques qu'il s'agit de dépasser et d'adapter aux années 1770-1781.

# CONCLUSION GENERALE

*La Révolution française possède le sublime du rêve et de l'utopie, mais celui-ci se dégrade au contact de la réalité. Rien de plus répugnant, alors, que le fanatisme qui s'abrite derrière la raison, rien de plus abominable que la religion de la vertu, dont le dogmatisme provoque la pire des Inquisitions.*

B. Saint-Girons, *Fiat lux : une philosophie du sublime*, 1993.

Au terme de ce travail, il nous est possible d'affirmer que l'élément le plus significatif de cette étude est le mouvement qui se dégage progressivement de la pensée de Diderot sur l'effet sublime. Pour aboutir à cette conclusion, il nous a fallu délimiter un cadre de réflexion puisque le concept de sublime recoupe un nombre très important de problématiques littéraires, religieuses, philosophiques, esthétiques, poétiques, rhétoriques, stylistiques, et ce, depuis l'Antiquité. De nombreuses difficultés et complexités émergent lorsqu'on entreprend d'étudier une telle question dans l'œuvre d'un philosophe des Lumières, difficultés que l'on a voulu clarifier. Le tout premier constat a été que, pour Diderot, le sublime est associé à la dimension de l'effet d'une production littéraire, dramaturgique, artistique ou rhétorique. Nous avons, dès lors, pu inscrire la réflexion dans le domaine de l'éloquence et élargir le corpus au-delà des développements que Diderot fait sur le sublime dans « La Promenade Vernet » du *Salon de*

*1767* mais aussi à ses autres écrits sur l'art, vaste champ d'étude sur lequel les travaux critiques se sont penchés. La dimension esthétique de la notion occupe une place importante dans l'étude du sublime chez Diderot, grâce, notamment, à la publication de l'ouvrage de Burke. Dans la majorité des travaux critiques, de celui proposé par Gita May aux articles de Michel Delon, les liens qui unissent l'œuvre de Burke à celle de Diderot sont au centre des enjeux, c'est pourquoi nous avons choisi dès le début d'ancrer ce travail dans le domaine de l'éloquence plutôt que dans celui de l'esthétique. Trois grands pôles se sont naturellement dégagés des passages dans lesquels Diderot convoque précisément l'effet sublime : la dramaturgie, la critique d'art et l'art oratoire. Ces trois pôles cristallisent les grands enjeux de la notion, que ce soit par le biais des références qu'il fait à la tradition du sublime, par les débats qu'il convoque, les discours théoriques, ou encore les règles stylistiques ou de l'art oratoire.

Dans la mesure où Diderot ne peut pas se définir uniquement par son esprit philosophique, puisqu'il est aussi un homme de lettres ; dans la mesure où il cherche une définition *originale* de ce qu'est, pour lui, un véritable philosophe, il est possible d'admettre qu'il se définit par sa pensée éclectique. Il se nourrit de tous les domaines et de toutes les sciences pour penser au mieux la complexité du réel. Face à une notion telle que l'effet sublime, il lui faut donc alterner les postures pour saisir le phénomène sous tous ses angles. Si, pour Baldine Saint-Girons dans *Le Sublime, de l'Antiquité à nos jours*, le sublime s'illustre à l'origine dans le domaine rhétorique et poétique[1278], Diderot l'inscrit dans le plus large domaine de l'éloquence tout en mettant en lumière les rapports entre les genres littéraires les plus divers, la manière dont ils interagissent entre eux, et dont il se nourrissent les uns les autres. C'est que, en fonction des différents enjeux, le sublime lui-même prend des formes différentes, à la manière de Protée. N'oublions pas que, à côté de Protée, il existe une autre figure, celle de Vertumne, que l'on retrouve dans l'épigraphe du *Neveu de Rameau*[1279]. C'est pourquoi, parce qu'il propose de nombreux parallèles entre les différents domaines, nous nous sommes aidés de l'idée de Pierre Hartmann, celle de « figuration du philosophe »[1280]. Ce travail s'est construit autour de trois « figurations » qui correspondent bien aux trois pôles dans lesquels s'inscrit l'effet sublime : Diderot dramaturge, Diderot spectateur-philosophe et Diderot « orateur-philosophe », selon la formule de Françoise Douay et Jean-Paul Sermain. Cela nous a permis d'organiser notre thèse et de proposer un dépassement de la dichotomie habituelle entre Diderot

[1278] « Les Grecs et les Romains […] privilégièrent dans l'étude du sublime le discours rhétorique et poétique (épique, lyrique et tragique) » : Baldine Saint-Girons, *Le Sublime, de l'Antiquité à nos jours, op. cit.,* p. 10.
[1279] Diderot, *Le Neveu de Rameau*, *op. cit.*, p. 69.
[1280] Pierre Hartmann, *Diderot la figuration du philosophe*, *op. cit.*

philosophe et Diderot homme de lettres. S'il adopte un nombre important de postures, il alterne, tour à tour, entre point de vue théorique sur le sujet et point de vue pratique. En philosophe, Diderot peut ainsi se défendre face à tant d'accusations qui lui ont été portées, et qui ont été portées à la philosophie, comme celle de Jean-François de La Harpe dès l'introduction du premier tome de son ouvrage *De la philosophie du XVIII^e^ siècle* lors duquel il évoque l'effet d'un véritable « charlatanisme »[1281]. L'effet sublime chez Diderot nous a donc inévitablement imposé d'interroger la posture du philosophe et son discours. Il incarne plusieurs figures de philosophe face aux discours des diverses figures d'autorité. François Lagarde considère le sublime comme un des éléments propres à produire un effet par le langage :

> si la langue n'est pas toujours aussi performative, elle est rarement sans effet, que celui-ci soit anodin ou grave, immédiat ou différé […] Ces effets peuvent aller du sourire éphémère provoqué par la pointe qui conclut le sonnet au foudroiement du sublime ou à l'illumination intérieure, en passant par l'éclat de rire, l'effusion, la pitié… […] Que la langue ait une efficace, nul n'en doute et les rhétoriques et autres *arts de persuader* en enseignent les secrets connus. Mais du côté de la réception, ces effets sont moins bien identifiés, et mis à part certains effets « institutionnels » tels l'horreur et la pitié tragiques ou le rire comique, ils sont variés, incertains, souvent invérifiables[1282],

Diderot se situe à un croisement des différentes traditions et conceptions du sublime, qu'il rattache étroitement à l'effet et à l'éloquence. Les philosophes prennent de plus en plus de pouvoir dans cette société et la figure du philosophe prend un rôle nouveau au XVIII^e^ siècle. Ils incarnent non pas la figure de philosophe antique, selon l'unique modèle de Cicéron ou de Sénèque par exemple, mais plutôt d'hommes de lettres qui peuvent agir dans le réel et possèdent cette capacité de persuader l'auditoire. Dès lors, ils provoquent un effet sur le public et se rapprochent, par-là, davantage d'une éloquence politique. On connaît l'importance de la parole politique pour Diderot lorsqu'il se déplace à la cour de Catherine II en Russie, durant la période qui va d'octobre 1773 à mars 1774, mais aussi lorsqu'il rédige ses *Pages contre un tyran* qui sont destinés à Frédéric de Prusse. L'opinion publique prend une place de plus en plus importante dans cette société où il existe une forte influence de l'activité journalistique, mais aussi de l'impression. Diderot, en philosophe, s'interroge sur l'effet des œuvres littéraires et de l'art, des discours littéraires et des discours oratoires. Il s'agit de s'inscrire en concurrence avec

---

[1281] « Ce siècle s'est appelé lui-même *le siècle de la philosophie* : depuis les premiers écrivains jusqu'aux derniers, depuis Voltaire jusqu'à Mercier, tous se sont appelés *philosophes*, tous ont vanté *le siècle philosophe*. Ce nom, affecté avec tant de prétention, prôné avec tant d'emphase, répété jusqu'au dégoût, devait d'abord, par cela même, être fort suspect à la raison. La raison est ennemie du charlatanisme » : Jean-François de La Harpe, *De la philosophie du XVIII^e^ siècle*, t. I, Genève, Slatkine, 1970, p. 1. URL : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8269j/f5.item

[1282] François Lagarde, *La persuasion et ses effets : essai sur la réception en France au dix-septième siècle*, *op. cit.*, p. 22.

les despotes et les fanatiques religieux qui détiennent certains lieux de pouvoir et dont les discours ont généralement un poids sur le public[1283]. Ce qui a permis d'orienter, de tisser le fil conducteur de notre réflexion et qui a donné l'impulsion première de ce travail ; ce qui a confirmé nos premières intuitions, c'est la dimension du risque, de la menace et des dangers que fait peser l'effet sublime sur ceux qui y ont recours et sur ceux qui en sont les objets. Nous avons, dans les premiers temps de notre travail, tenté de définir les principaux termes des débats puisque, que ce soit les philosophes ou les antiphilosophes, les deux camps se livrent de nombreuses batailles. Leurs batailles se situent parfois sur le seul terrain polémique, puisqu'ils s'accusent tour à tour d'être des fanatiques.

C'est ainsi que, pour saisir au mieux le mouvement de la pensée de Diderot sur la notion d'effet sublime, nous avons convoqué plusieurs outils. Tout d'abord, nous avons organisé notre réflexion en développant trois parties qui correspondent à trois périodes bien distinctes, sur le modèle de la périodisation qu'a proposée Franco Venturi. En regard de ses différentes postures, mais aussi en prenant en compte ses changements d'angles sur la question, notre travail s'est structuré de manière chronologique. Les quatre grandes années autour desquelles notre réflexion s'est organisée sont les suivantes : 1745, 1757, 1770, 1781. Cette périodisation se donnait pour objectif de suivre au plus près le mouvement de réflexion de Diderot lui-même. L'année 1745 est celle de la publication de l'épître de l'*Essai sur le mérite et la vertu*, épître qui apparaît comme le manifeste de l'esprit philosophique ; 1757 est une date clé dans la mesure où Edmund Burke a publié son ouvrage et où Robert-François Damiens a été exécuté ; 1770 figure un tournant politique ; et 1781 vient conclure la pensée de Diderot sur le sublime avec la rédaction de la *Lettre apologétique de l'abbé Raynal à Monsieur Grimm*. Le choix du corpus s'est naturellement articulé autour des occurrences les plus importantes du terme dans ses œuvres. De manière surplombante, c'est donc bien son évolution et la progression de sa pensée sur la question qui rend son étude de l'effet sublime intéressante puisqu'existe bien l'idée selon laquelle, au fil de ses œuvres, il s'affranchit peu à peu de ces risques.

Le mouvement que nous avons dégagé s'est constitué ainsi : Diderot part de la convenance pour aller vers une énergie révolutionnaire, prenant le mouvement de la deuxième moitié du XVIII$^{e}$ siècle. Il part de considérations sur un sublime davantage théorique pour aller à un sublime pratique. S'il est tourné vers le passé, il se dirige résolument vers un mouvement

[1283] Deux siècles plus tard, c'est aux travaux de Klemperer que nous pensons puisque ce dernier étudie le pouvoir de la langue des nazis sur le peuple allemand : Victor Klemperer, *LTI, la langue du III$^{e}$ Reich : carnets d'un philosophe*, [*Die Unbewältigte Sprache : aus dem Notizbuch eines Philologen « LTI » [Lingua Tertii Imperii]*, Darmstadt : J. Melzer, 1962], trad. Élisabeth Guillot, Paris, Pocket, 1998.

révolutionnaire. S'il pense le sublime du côté de la convenance au début, il se dirige vers une conception telle que la conçoit Marmontel. Il est tourné vers la conception du sublime des premières années du XVIII^e^ siècle, qui prend racine dans l'Antiquité et le classicisme. C'est ainsi qu'il revient aux conceptions des Anciens et qu'il a fallu, pour nous, dépasser la seule référence burkienne. Diderot se situe à un croisement de différentes traditions et conceptions du sublime – les années 1750 représentant un carrefour –, il ne se limite pas à la seule conception d'un sublime *terrible* proposée par Burke, conception qui se voit d'ailleurs déjà appréhendée dans l'Antiquité, dans le *De rerum natura* de Lucrèce, avec le *topos* du *suave mari magno*. Diderot se situe à un croisement entre une tradition du sublime qui remonte à l'Antiquité, qui se retrouve avec le siècle classique, et ce nouveau souffle apporté par une tradition d'un sublime « efficace » qui se cristallise avec l'éloquence révolutionnaire. L'éloquence prend un regain nouveau, et c'est dans ce cadre que nous avons pu développer notre argumentaire.

♦

Dès le début, Diderot prend conscience des tensions entre l'effet sublime du philosophe et l'effet sublime des fanatiques. Si l'on peut penser à première vue qu'il les condamne de manière stricte, il faut surtout observer qu'il existe dans ses textes, en filigrane, une tentation de l'éloquence et qu'il existe des préoccupations constantes à l'égard de l' « Empire de la Foi ». En effet, dès l'épître de l'*Essai sur le mérite et la vertu*, il s'oppose aux religieux mais il développe une éloquence sublime. Cette tentation a dû être prise en compte et interrogée puisque dès lors que l'on retrouve une occurrence du terme *sublime* dans ses œuvres, la dimension religieuse ne tarde d'apparaître. En dehors de toute portée rhétorique, le sublime est tension soit vers une unité, – on pense là à Plotin par exemple, référence qui apparaît dans l'article « Éclectisme » de Diderot –, soit tension vers Dieu. La dimension religieuse est inhérente au concept de sublime. Voilà qui permet à certains critiques d'interpréter le sublime comme la manifestation d'une puissance divine, mais qui, au XVIII^e^ siècle, se doit d'être

replacé dans un mouvement de « laïcisation »[1284], selon le mot d'Atsuko Tamada dans son article « La laïcisation de la notion de sublime « rhétorique » au XVIII[e] siècle ». La notion de sublime possède toutes les caractéristiques qui témoignent d'une élévation. Lorsque le Pseudo-Longin, dans son *Traité du sublime*, explique « qu'une chose est véritablement sublime, quand vous voyez qu'elle plaît universellement et dans toutes ses parties »[1285], le complément circonstanciel « dans toutes ses parties » souligne l'importance préalable de la perception d'un objet uni et cohérent et l'adverbe « universellement », l'importance de l'effet que le sublime produit sur le public. Il transporte et captive les hommes, sans exception. Un tel effet interroge à juste titre les conséquences d'un usage abusif. Si le sublime persuade de manière subite et universelle en ravissant l'esprit critique du public, il n'est pas sans risque. C'est bien, dès l'origine, avec le traité du Pseudo-Longin, texte de référence dans l'histoire de la notion, que la dimension morale apparaît. La conception que propose ce dernier est indissociable de l'éthique, puisque, pour lui, l'effet sublime est nécessairement associé à la vertu de l'orateur. L'orateur qui produit un effet sublime est vertueux, ce qui témoigne d'une forme d'adéquation. Cette clarté morale, tout autant que stylistique, se rapproche de l'éloquence cicéronienne dans la mesure où, pour Cicéron, l'éloquence est symbole d'unité. L'éloquence cicéronienne va devenir le terreau sur lequel vont pousser les théories sur le sublime des auteurs classiques, comme en témoigne Alain Michel, dans ce passage de son article « Sublime et parole de Dieu : de saint Augustin à Fénelon » :

> nous revenons tout naturellement du baroque au classique et c'est ici que le Pseudo-Longin exerce pleinement son influence. Il conduit à Racine, à Boileau et à Bossuet. Ils imitent sa simplicité, son naturel dans l'élévation.[1286]

Dans ce même article, Alain Michel relève que ce sublime *clair*, et « simple », s'oppose à un sublime obscur que nous retrouvons, par exemple, dans l'éloquence de la prédication religieuse. Il existe beaucoup d'éléments dans les articles critiques qui soulignent ces liens entre le Pseudo-Longin et la religion. De plus, comme le rappelle Baldine Saint-Girons lorsqu'elle évoque l'épisode biblique du buisson ardent lors duquel Moïse aurait eu la révélation de la présence de Dieu, c'est par cette révélation sublime que Moïse aurait transmis au peuple les principes de la

[1284] Pour Atsuko Tamada, « le sublime héroïque suppose […] l'utilisation d'une voix humaine. Parce qu'il n'apparaît pas comme une langue divine, il exige d'autant plus la virtuosité stylistique du discours » : Atsuko Tamada, « La laïcisation de la notion de sublime « rhétorique » au XVIII[e] siècle », *La société japonaise de langue et littérature françaises,* 2007, p. 61. URL : https://www.academia.edu/3055800/La_laicisation_de_la_notion_de_sublime_rhetorique_au_XVIIIe_siecle

[1285] Pseudo-Longin, *Traité du Sublime, op. cit.*, p. 82.

[1286] Alain Michel, « Sublime et parole de Dieu : de saint Augustin à Fénelon », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, Vol. 86, 1986, p. 58.

loi divine, sous la forme du Décalogue. Baldine Saint-Girons illustre ainsi le paradoxe du sublime : « Moïse rend visible cette parole inouïe, jamais ouïe »[1287] et Alain Michel relève que le sublime clair s'oppose à un sublime obscur. Il déclare que « le pseudo-Longin est à la fois rejoint et dépassé : rejoint dans la notion d'enthousiasme et d'extase, dépassé par la folie de la Croix »[1288]. « La folie de la croix » est une expression qui revient souvent sous la plume de nombreux critiques, et sous celle de Diderot lui-même. C'est grâce au préambule, situé en tout début de travail, que nous avons pu dessiner la configuration des termes de fanatisme, d'enthousiasme, de religion.

Dans cette perspective, les références à Shaftesbury parcourent le début des œuvres de Diderot. Il traduit l'*Essai sur le mérite et la vertu* et, dans les *Pensées philosophiques*, il reprend les arguments que ce dernier développe dans sa *Lettre sur l'enthousiasme*, notamment ceux sur les sectes religieuses. En remettant en cause le mouvement convulsionnaire, il s'insurge contre les différents excès dont font preuve certains dévots. Il s'attaque en particulier aux croyances qui sont celles des fanatiques, des sectes, et de ceux qu'il considère comme étant en proie à une dévotion extrême puisque cette dévotion peut parfois basculer dans le fanatisme. Pour Diderot, le problème de la dévotion provient du fait qu'elle pousse l'homme à croire en quelque chose, de manière absolue. Des comportements antinaturels apparaissent alors. Diderot dénonce tout ce qui témoigne d'une dévotion extrême puisque le dévot semble ne plus accepter sa condition humaine et exclut radicalement l'utilité des passions, se livrant à un Dieu tout puissant : « le beau projet que celui d'un dévot qui se tourmente comme un forcené pour ne rien désirer, ne rien aimer, ne rien sentir, et qui finirait par devenir un vrai monstre s'il réussissait »[1289]. Dans la *Lettre sur l'enthousiasme*, Shaftesbury condamne bien les sectes religieuses, du mouvement anabaptiste allemand aux prophètes cévenols. D'un côté, les protestants font figure de résistance et, de l'autre, s'imposent le pouvoir monarchique, les soldats du roi, avec les dragonnades. Diderot, sur le modèle de Shaftesbury souligne que le phénomène de l'enthousiasme conserve, au XVIII$^{e}$ siècle, son sens religieux. Pour autant, l'enthousiasme n'appartient pas seulement au domaine religieux, il appartient au domaine littéraire et dramaturgique.

Dès les premières lignes de l'article « Éclectisme », long article de vingt-trois pages qui se présente presque comme un essai philosophique, Diderot oppose le philosophe éclectique au « sectaire », et il met, tout au long du même article, en tension l'effet sublime des fanatiques

[1287] Baldine Saint-Girons, *Fiat lux : une philosophie du sublime*, *op. cit.*, p. 45.
[1288] Alain Michel, « Sublime et parole de Dieu : de saint Augustin à Fénelon », *art. cit.*, p. 57.
[1289] Diderot, *Pensées philosophiques*, *op. cit.*, p. 45.

religieux et celui des philosophes éclectiques. Le texte est parcouru de très nombreuses références à l'effet sublime vertueux et à l'effet sublime immoral, à l'éclectisme, aux « sectaires » mais aussi aux chrétiens. Diderot aborde l'importance de la « théurgie » et place l'ensemble des religions sur le même plan, qu'il oppose aux doctrines philosophiques. Il définit ce qui constitue, pour lui, les principes de la véritable philosophie, en abordant et en développant l'exemple du Pseudo-Longin qu'il considère comme un philosophe éclectique. L'enthousiasme, en religion, devient l'équivalent de l'« Esprit saint ». On a pu alors se demander si les exemples de philosophes éclectiques que Diderot donne ne peuvent être considérées comme ses propres divinités. En mobilisant ses nombreuses connaissances sur les auteurs de l'Antiquité, –ce qui va lui permettre d'introduire les deux grandes figures de Cicéron et de Sénèque–, il donne l'exemple de plusieurs philosophes qu'il considère lui-même comme des philosophes développant des principes originaux, et étudie la dimension de leur effet sur le public. Si Diderot définit le philosophe éclectique comme celui qui justement ne doit pas « subjug[er] la foule des esprits [et doit] os[er] penser par lui-même, […] n'admettre rien que sur le témoignage de son expérience & de sa raison »[1290], c'est pourtant par les qualités d'orateur, de l'effet sur le public qu'il définit des grands orateurs tels que Plotin ou bien Maxime. Les rapports entre les philosophes et la religion se révèlent des plus ambigus et se retrouvent dans les réflexions de Diderot dans l'article « Théosophes », en 1766. S'il est bien connu que Diderot s'oppose à toute religion révélée et qu'il livre tout au long de son œuvre une accusation forte contre les croyances chrétiennes, il lutte contre les fanatiques religieux qui utilisent l'effet sublime à des fins d'aliénation, bien avant de développer ses développements sur les croyances religieuses ou même ses dénonciations sur les représentations chrétiennes. Ce qui se révèle très prégnant dans cet article, c'est qu'il s'inquiète de leurs actes sur le public, problème qui se situe au centre de ses œuvres et qui s'articule autour de l'effet sublime. Le phénomène tend à suspendre l'exercice du jugement du public.

Inscrire cette recherche sur l'effet sublime chez Diderot dans le cadre d'une telle réflexion a donc nécessité de mettre en perspective l'étude des orateurs anciens. L'effet sublime chez Diderot a dû être reconsidéré dans le cadre d'une réflexion rhétorique puisque c'est là qu'émergent ses principaux risques. Alors que les fanatiques religieux utilisent l'effet sublime et cette possibilité de suspendre l'esprit critique à des fins d'aliénation, Diderot tente de supplanter l'effet sublime du philosophe qui puisse certes ravir quelque temps l'esprit critique

[1290] Diderot, article « Éclectisme », *art. cit*., p. 270.

du public, mais qui puisse, par la suite, exercer la raison. Les rapports entre éthique et rhétorique sont centraux et Diderot étudie les conditions morales de l'effet du philosophe. C'est ce qui nous a permis de problématiser l'ensemble de cette thèse, puisqu'est apparue, à partir de cette difficulté, l'idée selon laquelle Diderot devait proposer des solutions au problème moral du sublime. Comment discerner un bon effet sublime du philosophe, de celui des fanatiques religieux ou des sermons si les deux peuvent se confondre ? Les deux entretiennent des rapports étroits, ce qui est problématique puisqu'on sait combien le philosophe s'insurge contre les autorités religieuses. S'il juge l'effet sublime des hommes religieux, immoral, et plus particulièrement celui des fanatiques, comment donc définir un bon effet sublime, témoin de la vertu du philosophe ? Notre problématique s'est nouée autour de ces questions.

Cette complexité témoigne du fait que le philosophe tend toujours à persuader de quelque chose. Le philosophe se doit d'être *sage*, il souhaite mettre en avant la recherche de la vérité et de la vertu, comme Diderot en témoigne dans l'*Essai sur les règnes de Claude et de Néron*. Le philosophe est celui qui doit, avant tout, éclairer son public en l'instruisant, dans une démarche didactique. Il doit pouvoir proposer aux lecteurs une vérité et l'inciter à rechercher, par lui-même, la vérité et la vertu. Il ne peut pas prendre à parti son lecteur et le persuader, le séduire par de nombreux procédés rhétoriques et éloquents, ce qui est la principale accusation de Platon contre les rhéteurs. Cela revient à dire dès le début que Diderot, en philosophe éloquent, risque une forme d'immoralité. Étudier le sublime chez Diderot s'est donc avéré compliqué puisqu'il s'est agi d'observer comment ce dernier, par l'intermédiaire de cette notion, tend parfois à suspendre le jugement du public. Cela engendre un paradoxe puisqu'il a toujours revendiqué son désir d'éveiller la conscience du public. En véritable philosophe, il s'élève contre cela : pour lui, un discours qui impose un point de vue et qui ravit l'âme du public présente des risques, dont le fanatisme. Ravir l'âme de quelqu'un, c'est surtout l'aliéner, de la même manière que, pour Burke, la notion d'*astonishment* s'approche d'une suspension du jugement. Et pourtant, Diderot, qui se revendique Philosophe, confesse parfois son éloquence, donnant raison à certains de ses accusateurs. Nous avons pu remarquer que les risques de l'effet sublime se cristallisent autour de quatre points nodaux qui sont tout autant à l'œuvre dans l'« Empire de la Foi » que dans celui de la Raison : les images, l'expression des passions, l'enthousiasme et l'éloquence oratoire. Dans la mesure où Diderot en soulève les difficultés, il nous a été possible d'opérer un rapprochement, autour de ces quatre points, entre l'effet sublime des fanatiques religieux et celui des philosophes. Cette tension et cette tentation s'expliquent par un phénomène simple : ces concepts concernent à la fois la philosophie et la religion, puisqu'ils relèvent autant de l'ordre de la foi religieuse, que de l'écriture, de la littérature et de

la philosophie. Que ce soit les convulsionnaires, l'éloquence religieuse ou que ce soit l'effet sublime d'un philosophe orateur, les images, l'expression des passions, l'enthousiasme et l'art oratoire sont convoqués. Ainsi, si l'on reprend le terme de risque qui constitue le concept clé autour duquel s'articule l'œuvre de Baldine Saint-Girons, *Fiat lux : une philosophie du sublime*, le risque de l'effet sublime dans les œuvres de Diderot s'organise autour de ces éléments, qui reviennent incessamment dans l'analyse de ses textes. C'est ainsi que les questions se sont posées en ces termes : comment les gestes sublimes des personnages de la *Lettre sur les sourds et muets* se distinguent-t-ils de ceux des convulsionnaires ? ou encore de ceux des camisards ? quels sont les critères ? Dans quelle mesure Diderot peut-il être philosophe éloquent et vertueux ?

La solution s'est articulée, en premier lieu, autour de la correspondance entre le style et l'idée, c'est-à-dire autour de l'idée de convenance cicéronienne. Diderot commence par aller puiser dans les principes des Anciens. Il prend conscience de son éloquence et se rattache à ces derniers principes pour penser un effet sublime vertueux. Si, dans une première partie de son œuvre, il se méfie de sa propre éloquence, il se rend peu à peu compte des risques de l'effet sublime, puisque même un sublime vertueux sur le public par le biais de la philosophie peut être dangereux. C'est pourquoi nous avons soutenu l'idée selon laquelle, dans les œuvres de Diderot, afin de distinguer au mieux l'effet sublime vertueux de l'effet sublime immoral, il faut mettre en perspective l'intention des personnes qui produisent un tel effet. Il faut s'interroger sur l'authenticité des passions des convulsionnaires, par exemple.

C'est en suivant cette hypothèse que, dans une première partie de son œuvre, nous avons abordé deux passages de la *Lettre sur les sourds et muets*, illustrant l'idée selon laquelle les passions se révèlent être transparentes, convenantes. Diderot a bien conscience de la difficulté à étudier l'effet sublime du philosophe lorsqu'il convoque l'exemple de la prière d'Ajax grâce auquel il soulève l'idée selon laquelle le philosophe ou homme de lettres doit traduire le sublime de manière fidèle. Diderot replace l'étude de l'effet sublime sous le prisme de la convenance cicéronienne puisqu'à partir de l'idée cicéronienne selon laquelle la convenance doit se faire entre le style et l'idée, transposée dans le cadre des passions et les gestes. La convenance cicéronienne devient, une des premières solutions. Il s'agit de comprendre comment la possible transparence entre le style et l'idée, les passions et les gestes, devient nécessaire pour pouvoir utiliser l'effet sublime à des fins vertueuses. Il devient dès lors possible d'affirmer que la convenance cicéronienne est une des toutes premières conditions morales de l'effet sublime pour Diderot. Elle peut être adaptée aux passions et aux gestes sublimes, et c'est précisément ce qui fait l'objet de l'extrait sur les cinq « gestes sublimes » tragiques de la *Lettre sur les*

*sourds et muets*. Pour Diderot, la convenance cicéronienne est ce qui résout le problème du sublime. On s'est ainsi proposé de la transposer sur le modèle de l'expression des passions, convenance entre le fond et la forme. Dans la mesure où l'expression sublime permet aux personnages de témoigner d'eux-mêmes, de leurs propres passions, sans vouloir persuader le lecteur, alors il n'existe pas de risque. Le danger vient de la volonté persuasive, notamment celle des convulsionnaires de Saint-Médard qui se servent de l'effet sublime pour persuader de la vérité de la doctrine janséniste. Dès lors que le sublime des personnages est mis en place dans un but de conversion religieuse, c'est-à-dire pour persuader de la vérité de telle ou telle religion, pour persuader d'une vérité unique ou déposséder le public de son jugement afin de le convertir, alors il peut être considéré comme immoral. La convenance est un moyen de mettre à distance l'immoralité.

Parallèlement, à une époque à laquelle le sublime est de plus en plus envisagé sous le prisme de l'obscurité, de la terreur burkienne, Diderot soulève peu à peu les limites de la convenance cicéronienne dans les *Entretiens sur Le Fils naturel* et propose, à la suite de cette convenance entre le style et l'idée, mais aussi entre les gestes et les passions, d'étudier les phénomènes de suggestion et de bienséance. Le problème de la déclamation est remobilisé. Cette référence aux déclamateurs fait écho aux propos de la *Lettre apologétique de l'abbé Raynal à Monsieur Grimm* dans laquelle Diderot oppose le déclamateur qui ne cherche qu'à entrer dans des polémiques, à l'homme éloquent qui souhaite servir la vérité, par son « enthousiasme de la vertu »[1291].

Dans une deuxième partie de notre travail, nous avons remarqué comment Diderot étudie l'effet sublime du côté du philosophe, en s'incarnant en « spectateur-philosophe ». Il s'incarne en spectateur d'un côté, mais il témoigne de son expérience au lecteur en mettant en œuvre une voix de philosophe. Il s'appuie sur ses propres observations, mais aussi sur ce qu'il peut expérimenter afin d'affermir ses réflexions sur l'effet sublime. Il oscille toujours entre les deux positions. De ce fait, fort de sa posture de « spectateur-philosophe », il existe une forme de dissonance, notamment entre la philosophie et la dramaturgie. En se positionnant du côté du spectateur, que ce soit en spectateur des salons, en visiteur, mais aussi en spectateur de l'éloquence du Neveu car le personnage du philosophe, « Moi », dans *Le Neveu de Rameau*, n'est pas le plus éloquent des deux, il peut ainsi à la fois être spectateur de l'effet sublime et prendre du recul pour le théoriser. Il illustre le duel entre l'éloquence du philosophe et celle du

[1291] Diderot, *Lettre apologétique de l'abbé Raynal à Monsieur Grimm*, *op. cit.*, p. 772.

Neveu, ce dernier possédant toutes les caractéristiques d'une éloquence fanatique, malgré une forme d'unité derrière la dissonance. Si dans une première partie de ses œuvres, la convenance et la bienséance étaient au centre des enjeux, dans une deuxième partie, il interroge une forme de dissonance et de dislocation, du désordre dionysiaque au *delight* burkien, qui ne devient pas forcément signe d'immoralité. Au croisement du domaine de la philosophie et de celui de la dramaturgie, l'effet sublime est dissonant et Diderot développe davantage de considérations sur la posture du philosophe elle-même, influencé par les grandes figures de philosophes, antiques ou contemporains. C'est ainsi que, dans sa critique d'art, il organise l'étude de l'effet sublime autour de trois figures de philosophe : Burke, Sénèque et Platon. Ces trois figures lui permettent de mettre en perspective l'étude de l'effet sublime du côté de la philosophie et de la tragédie, de cette dissonance entre deux arts, de Sénèque dans son rôle de philosophe et poète tragique à Platon, ou encore de philosophes qui lui sont contemporains, avec Burke comme figure capitale. Pour autant, en dépassant la conception du sublime burkien, il se rapproche des textes esthétiques de Du Bos qui inscrit à nouveau l'expression des passions dans le cadre tragique. Les références s'organisent et se répondent autour des principaux critères qui reviennent tels des *leitmotivs*, de la dramaturgie à l'expression des passions. Sénèque témoigne de l'expression des passions, et de leur mouvement, du chaos à l'harmonie. Il se figure en philosophe de la nature, puis méditatif[1292]. Diderot se sert de la notion d'enthousiasme religieux pour penser la posture du philosophe dans l'« Antre de Platon ». Il témoigne des spectacles tragiques, de l'ivresse des fêtes dionysiaques, et du fanatisme. En dépassant la conception du sublime burkien pour en revenir à une étude du sublime qui s'articule autour de références à ces grandes figures, il adopte la posture de spectateur dans la critique d'art, celle d'un spectateur-philosophe qui pense l'effet sublime en mobilisant des textes théoriques. Enfin, nous avons vu comment, dans *La Religieuse*, les caractéristiques du discours de Suzanne viennent faire écho à celles du philosophe, comme s'il *essayait*, en guise de préparation, l'éloquence révolutionnaire qui va être sienne dans la troisième partie de ses œuvres ; comme s'il mettait à l'essai une éloquence prérévolutionnaire. Il s'interroge, par l'intermédiaire de ce personnage, sur les conditions d'une éloquence révolutionnaire qu'il va pouvoir mettre en pratique lui-même, dans une toute dernière

[1292] Pour Alain Michel, « Sénèque place la philosophie avant tout. Pour le Stoïcien, il n'existe qu'un seul bien, la sagesse, la vertu, qui s'exprime par la constance, au sens étymologique du terme, et qui siège dans l'âme […] Cicéron, déjà, connaissait ce problème, qui se situait au cœur de son esthétique. Selon le *De oratore*, la sagesse et l'éloquence s'accordaient dans la culture générale comme la forme et le fond. L'orateur conciliait ainsi, dans une tradition aristotélicienne, la connaissance encyclopédique des *artes*, dont avaient rêvé les sophistes, et la référence exclusive à la sagesse, qui paraissait nécessaire à quelques philosophes. Sénèque écarte rudement cette conciliation ; il revient à l'exclusivisme » : Alain Michel, *La Parole et la beauté : rhétorique et esthétique dans la tradition occidentale*, *op. cit.*, p. 105.

partie de ses œuvres. Il supplante les principes de convenance cicéronienne et de bienséance, à une pensée ambivalente sur la dissonance, qui n'exclut en rien l'unité et la consonance d'ordre moral.

Enfin, dans une dernière partie, la réflexion de Diderot aboutit à l'étude de l'effet sublime par le biais d'une posture d' « orateur-philosophe » afin de défendre la liberté et d'agir, tout en revendiquant un effet sublime barbare. Dans la mesure où, s'il replace l'effet sublime sous le prisme de la convenance cicéronienne pour proposer une première résolution au problème éthique de l'effet sublime, de la transparence entre le style et l'idée, les gestes et les passions, comme gage de la transparence morale ; s'il dépasse cette convenance pour souligner l'unité derrière l'apparente dissonance, et parvenir au concept d'une convenance de soi à soi-même dans le cadre d'une éloquence politique et révolutionnaire, il existe bien un mouvement au sein même de la réflexion de Diderot, et c'est cela qui nous a semblé être l'élément phare de notre réflexion. Il se situe à un croisement, entre la conception d'un sublime « convenant » qui est celle des écrivains du début du XVIII$^{e}$ siècle, et la conception d'un sublime révolutionnaire, qu'il définira lui-même de « barbare », et qui consiste à la mise en œuvre d'un effet d'ordre politique sur le public, miroir de la pratique de Diderot elle-même.

Tout orateur voulant créer un effet sublime vertueux doit se connaître lui-même. C'est tout le sens de l'expression que nous avons proposée, celle de « convenance de soi à soi-même », que nous avons imaginée d'après la formule de Diderot selon laquelle le « sublime […] [est celui] d'un tel ». C'est tout le sens d'un parcours philosophique et l'enjeu même de la maïeutique. Le Neveu ne se connaît pas lui-même, il y a un problème de construction identitaire. Pour Diderot, la folie proviendrait du fait que des hommes qui ne se connaissent pas eux-mêmes peuvent ravir l'usage du jugement des autres.

♦

Les références et analyses d'ordre littéraire et textuel doivent être mises en relation avec l'attitude que Diderot adopte dans le réel, à une époque de grands bouleversements sociaux. L'effet sublime est au centre de nombreux débats et querelles, notamment ceux opposant les

philosophes et les antiphilosophes, mais aussi les fanatiques, qu'ils soient religieux ou politiques. Les amalgames peuvent être nombreux et il faut préciser au cas par cas quels sont les motifs des accusations de chacun, car s'il existe des conflits au sein même du « parti dévot », il existe également des conflits au sein du parti des philosophes, comme dans la *Lettre apologétique de l'abbé Raynal à Monsieur Grimm* dans laquelle Diderot accuse Grimm d'être devenu un antiphilosophe. Ainsi, en s'inscrivant dans le contexte polémique de l'époque, la critique des dévots mais aussi des déclamateurs, il montre quels sont les enjeux des luttes entre les différents groupes. Ainsi, après avoir proposé des réponses aux différentes problématiques posées initialement, et en nous efforçant de faire dialoguer le contexte polémique de l'époque avec les grands enjeux que soulève la question dans le cadre littéraire et philosophique, il nous est possible de tracer quelques ouvertures qui permettraient d'élargir la réflexion.

Dans la mesure où l'effet sublime implique nécessairement une relation entre un objet et un sujet, entre deux entités bien distinctes, on observe comment se cristallise, autour de cette notion, la question du rapport à l'autorité. Que ce soit, tout d'abord, dans le domaine esthétique qui met en relation une œuvre d'art avec un spectateur, ou encore dans le domaine politique, religieux, parlementaire, judiciaire, l'effet sublime assure un transfert d'informations d'un objet à un sujet. Une part des relations qui unissent le roi, son gouvernement, au peuple, par exemple, s'organise bien autour de l'effet de leurs discours, de leurs exemples, mais aussi de mises en scène. L'effet sublime reste indissociable de l'*ethos* que se construit toute figure d'autorité, toute figure d'orateur que peuvent adopter à la fois le prédicateur, le roi, l'avocat, l'homme de lettres, le philosophe, et même le Neveu de Rameau. L'*ethos* de l'orateur est au centre des enjeux et devient un élément déterminant pour discriminer un effet sublime vertueux d'un effet sublime immoral, car, avec un peu de pratique et une bonne maîtrise de l'éloquence, il revient à tous de pouvoir séduire et persuader le public, de produire un effet sublime. L'*ethos* de l'orateur devient dès lors un élément problématique. Ce qui est d'autant plus intéressant, c'est qu'il est possible de déplacer l'angle d'approche de la réflexion et d'interroger l'expérience du public. L'énergie et l'enthousiasme d'une foule interrogent une nouvelle fois le rapport à l'autorité puisque, face à l'éloquence sublime, l'« enthousiasme du crime » dont parle Diderot, par exemple devant le spectacle de l'exécution de Damiens, se caractérise par la communication des passions et devient le symbole d'une énergie du peuple qui tente de se délivrer d'une autorité trop absolue. Il s'agit là d'une tension contre l'autorité. Cette énergie contre l'autorité devient problématique, s'accentue, et c'est bien de cela dont il est question avec l'exemple de la Révolution Française. Durant la Terreur, il est compliqué de reconstruire une autorité. C'est

ce que rappelle Baldine Saint-Girons : « Le traumatisme révolutionnaire fait apparaître l'angoisse de son propre fondement qui caractérise chaque société […] Tendant leurs discours sur le vide absolu qu'a créé la disparition de la monarchie, [les orateurs] essaient de constituer une symbolique *ex nihilo*. Mais, tour à tour ridicules dans le fantasme de royauté qui les animent et pathétiques dans leur volonté d'assurer la félicité publique, ils n'évitent la parodie que grâce à la rage de destruction qui s'empare d'eux »[1293]. Bien plus que l'*ethos* constitué, c'est l'intention de celui qui produit un effet sublime qui va être au cœur du problème. L'autorité devient abusive lorsqu'elle permet de servir ses propres intérêts. Diderot souhaite produire un effet sublime qui soit vertueux pour consacrer une bonne figure d'autorité, un bon *ethos*. Les rapports à l'effet sublime se doublent toujours d'une réflexion sur les figures d'autorité, que ce soit celles d'autorité religieuse, mais aussi monarchique, et même d'autorité littéraire. L'*actio* oratoire se révèle être une véritable arme que peuvent employer ceux qui se revendiquent d'une autorité.

Il a donc été indispensable, pour nous, de souligner et d'interroger la place accordée aux Anciens. Ils incarnent une forme d'autorité pour Diderot lui-même, pour les philosophes et hommes de lettres. C'est une des raisons qui conduit les adversaires des philosophes à accuser ces derniers de fanatisme. Rendre un culte aux Anciens, c'est les idolâtrer. Nous avons pu dégager l'idée d'une tentation au sein même de l'Empire de la Raison. Pour autant, Diderot répond à ses adversaires en justifiant le fait qu'il s'appuie certes sur les principes dramaturgiques, rhétoriques et littéraires propres aux Anciens, mais qu'il sait s'en distancier pour développer ses propres conceptions. Les Anciens restent une référence incontournable, mais ne deviennent pas des idoles pour lui, ce qui conduit à remettre au centre des choses la nature, l'homme, et non pas une divinité car, pour Diderot, « la plus sublime métaphysique » c'est celle de « la belle nature », dans les *Essais sur la peinture*. Après avoir évoqué la théorie des formes platonicienne, il déclare :

> est-ce que cette métaphysique qui a pour objet la nature, la belle nature, la vérité, le premier modèle auquel tu te conformes sous peine de n'être qu'un portraitiste, n'est pas la plus sublime métaphysique ? […] peut-être par un projet naturel à un idolâtre d'élever l'homme au-dessus de sa condition et de lui imprimer un caractère divin.[1294]

Les notions « d'idôlatr[ie] » et d'élévation participent de la notion de sublime car, si l'« idolâtre […] imprim[e] un caractère divin » à l'homme en le sublimant, le terme d'idolâtre

[1293] Baldine Saint-Girons, *Fiat lux : une philosophie du sublime*, *op. cit.,* p. 395.
[1294] Diderot, *Salon de 1767*, *op. cit.*, p. 68-69.

est péjoratif pour Diderot et relève d'une forme de fanatisme. Dans le domaine de la critique d'art, on peut l'appliquer à l'idée selon laquelle si l'homme de génie part de l'observation fidèle de la réalité pour mobiliser son tact, son goût, remodeler le réel et créer son œuvre d'art, grâce à la notion de modèle idéal, s'il tend vers l'absolu, sans s'enfermer dans l'observation minutieuse de la réalité, il n'en est pas pareil pour un « idolâtre » qui peut utiliser ce sublime à ses propres fins. À la question suivante : La peinture est-elle une imitation de l'apparence, de la dimension formelle des choses, ou une preuve de vérité ?, Diderot répond que la peinture est imitation de l'apparence lorsqu'elle est produite par un portraitiste et imitation de la vérité lorsqu'elle est faite par un homme de génie. On pourrait dès lors introduire la différence entre l'icône et l'idole. L'icône serait cette représentation d'une image que le spectateur perçoit comme étant artificielle tandis que l'idole serait cette image qui paraît réelle, annihilant toute réflexion du spectateur qui est en proie à l'illusion. Il nous semble intéressant de relier ces observations au deuxième précepte du décalogue dans *L'Exode* de l'Ancien Testament où la divinité énonce une des lois morales par l'intermédiaire de Moïse : « tu ne feras pas d'idole, ni rien qui ait la forme de ce qui se trouve au ciel là-haut, sur terre ici-bas ou dans les eaux sous la terre »[1295]. L'idole figure cette représentation artificielle créée par l'homme qui pousseraient les hommes à révérer une divinité qui semble réelle mais qui n'est qu'illusoire, l'image ici produirait un effet sublime. La divinité ne peut, par essence, se présenter comme telle aux yeux des hommes. Mais, si elle est représentée, elle ne devient qu'un modèle artificiel, une illusion. C'est dans cette perspective que, pour Kant, le sublime caractérise cette conscience d'une divinité qui fait prendre conscience de la supériorité de la destination humaine et qui ne peut être traduite ni à travers des mots, ni à travers des images. Mais, pour Diderot qui, au terme d'un parcours, se revendique matérialiste, l'effet sublime n'est qu'un artifice créé par l'homme qui engendre la création de fausses divinités, ou de fausses vérités. Le sublime se situe dans cette absence de frontières entre l'art et la réalité, dans cette possibilité que l'homme a de donner l'illusion du réel. De là, on comprend un peu plus les risques puisque le sublime ne met pas en mouvement la réflexion du public mais l'amène à révérer ce qu'il considère comme sacré.

Le rapport à l'autorité que nous avons soulevé induit des considérations sur l'identité. Il existe toujours le risque d'une aliénation, d'une remise en cause de l'individualité de celui qui s'exprime. Il faut prendre en compte la notion d'identité, d'individualité, puisqu'elle offre une voie d'accès vers la conception du sublime au XIX$^{e}$ siècle. Il faut introduire le concept de sublime dans son rapport à une parole qui soit poétique et lyrique. C'est dans la mesure où

[1295] Livre de l'Exode, 20, 4.

Diderot se situe dans un courant qui va de la convenance au lyrisme qu'Emmanuel Bury déclare : « [avec le sublime], nous sommes toujours aux confins de la rhétorique et de ce qui est appelé à devenir « littérature » ; de surcroît, la « littérarisation » du rhétorique correspond aussi à une certaine *laïcisation* de la parole sacrée. Le *génie* et le *sublime* seront des mots clés de l'esthétique des Lumières : leur affirmation semble passer par un nécessaire dénigrement des règles, qui ouvre la voie aux valeurs nouvelles que sont l'originalité ou le moi en littérature. *Laïcisée*, l'inspiration de l'orateur sacré chère à Bossuet, à Arnauld ou à Fénelon, sera le propre de l'écrivain romantique »[1296]. De cette manière, serait-il possible de proposer un dépassement de la conception d'expression sublime à celle de l'énonciation, qui est l'expression subjective d'un « je » ? Cette énonciation peut être soit celle d'un personnage comme dans l'univers romanesque ou théâtral, soit celle d'une voix, dans le genre de l'essai. L'énonciation témoigne d'un point de vue, d'une subjectivité qui prend en charge le discours. Chez Diderot, l'énonciation ne se fait pas forcément à partir de mots et de discours verbal, elle peut aussi être prise en charge par des gestes ou une attitude. Le personnage peut exprimer son « je » à travers des gestes, comme dans la *Lettre sur les sourds et muets* et exprimer ses passions. La forme de l'énonciation se ferait ainsi à travers le geste, le corps, par le biais de la forme extérieure du personnage. La manière dont l'énonciation peut être mise en forme est importante, puisqu'elle ne se fait pas seulement par la parole. Dans le *Neveu de Rameau*, les gestes et le verbe sont entrelacés et il existe une véritable dislocation entre les idées et la manière dont le Neveu énonce les choses. L'énonciation invite à s'interroger sur les rapports entre la forme et le fond, entre ce que le personnage ou l'instance discursive souhaitent voir exprimer, que ce soit une idée ou même des passions et des sentiments, et la manière dont cette personne va l'exprimer par un élément formel, comme par exemple le discours. L'énonciation peut, elle aussi, être biaisée par le mensonge, le fanatisme ou les copistes. Dans *La Religieuse*, l'énonciation est remise en cause puisque les voix des supérieures sont avant tout celles de Dieu, et pas leurs voix individuelles. Lorsque fond et forme sont totalement disjoints, que la subjectivité de l'énonciateur se perd, l'immoralité n'est pas forcément de mise. Dans l'*Essai sur les règnes de Claude et de Néron*, Diderot dit que parfois Sénèque ne fait pas concorder style et idée, mais cela ne témoigne en rien de la qualité de ses écrits.

[1296] Emmanuel Bury, « Vers une atrophie de l'*inventio* topique à la fin du XVII^e^ siècle », *Cahiers de l'AIEF*, n° 49, 1997, p. 102.

Cela peut être conscient pour qui incite de manière immorale à une action à laquelle le public ne veut pas se résoudre. Dans une perspective sociologique, on peut noter que « l'invention des passeports » voit peu à peu le jour au XVIII[e] siècle :

> Vincent Denis […] voit dans le XVIII[e] siècle le moment où s'articulent et s'élaborent des techniques et des instruments d'identification individuelle encore inédits. En se penchant sur l'Ancien Régime et l'étroite corrélation entre les notions d'identification et de citoyenneté, l'auteur se détache de l'historiographie, surtout contemporaine, qui même dans ce domaine insiste sur le rôle de césure joué par la Révolution française. Le critère de l'appartenance à une communauté nationale défini par la Révolution, avec les droits et les devoirs qui en dérivent, se greffe en réalité sur un substrat de savoirs et de pratiques déjà existants. Deux événements majeurs se détachent d'une conjoncture historique – les premières années du règne de Louis XV – caractérisée par la démobilisation de l'énorme armée de Louis XIV, la lutte contre la mendicité et le vagabondage et l'épidémie de peste qui sévit de 1720 à 1723 : l'invention des passeports et celle des méthodes de signalement.[1297]

Il a été nécessaire de s'interroger sur l'énonciation de Diderot. Du côté théorique, on peut ranger les textes suivants : l'épître de l'*Essai sur le mérite et la vertu*, les *Pensées philosophiques*, la *Réfutation d'Helvétius* et l'*Essai sur les règnes de Claude et de Néron*, textes dans lesquels se trouve l'énonciation subjective de Diderot lui-même. De même, dans la *Lettre apologétique de l'abbé Raynal à Monsieur Grimm*, il prend virulemment parti et consacre une convenance de soi à soi-même. De cette manière, on a pu parler d'une forme pratique dans les textes où Diderot met à l'épreuve ses idées, comme dans le genre de l'essai. Il existe bien cette tentation de l'éloquence chez les philosophes et, comme le rappelle Marc-André Bernier,

> À chaque fois, « preuves » et raisonnements philosophiques deviennent un langage qui gagne les cœurs et une parole qui séduit. Favorisée par l'évolution des arts du discours au XVIII[e] siècle, une telle promotion de l'idée de séduction et de plaisir affecte en profondeur toute la conception de l'argumentation au siècle des Lumières […] cette vivacité qu'imprime à un argument l'alliance entre savoirs philosophiques et figures du discours avait déjà intéressé les Anciens.[1298]

Diderot a conscience des risques de l'éloquence, que ce soit dans le domaine esthétique ou rhétorique, mais il a conscience que le philosophe ne peut jamais non plus totalement s'en défaire. Il écrit lui-même de manière parfois très éloquente, ce qui conduit à penser la tension entre le dialogue et le discours, et c'est dans cette perspective que Starobinski déclare que « Ces lettres empressées, enthousiastes, repentantes nous montrent de la façon la plus claire comment la parole accusatrice a pu se muer en appel séducteur, et mobiliser les âmes »[1299]. Les

[1297] Chiara Lucrezio Monticelli, « Naissance de l'identification », *La Vie des idées*, 2008. URL : https://laviedesidees.fr/Naissance-de-l-identification.html
[1298] Marc André Bernier, *Libertinage et figures du savoir*, *op. cit.*, p. 4-5.
[1299] Starobinski, *Table d'orientation : l'auteur et son autorité*, Paris, L'Âge d'homme, 1989, p. 47.

philosophes apparaissent comme de véritables séducteurs des âmes, même s'il nous semble que Diderot croit avant tout en la Raison.

Avec l'effet sublime, on touche à un extrême, à un discours qui outrepasse le discours, et c'est ce qui rend compliqué son usage, ainsi que la porosité entre la littérature, la philosophie, le discours et les actes, la dimension pragmatique du langage. Ces enjeux s'organisent autour de l'éloquence. Diderot est toujours tenté par l'*action* oratoire. C'est pourquoi l'argumentaire de cette thèse s'est inscrit dans le débat plus large de l'éloquence et de la philosophie. Diderot oppose l'effet sublime moral du Philosophe à l'effet sublime immoral des fanatiques religieux dans le domaine de l'art oratoire. Il prend le parti d'opposer les deux en acceptant que le Philosophe puisse recourir au style sublime, à un effet sublime.

♦

Nous pouvons enfin admettre que l'effet sublime des philosophes, de tout esprit philosophique, et, plus particulièrement de Diderot lui-même, est vertueux dans la mesure où le domaine philosophique et l'exercice de la Raison permettent d'adopter un regard surplombant sur leur pratique. Ce qui permet de distinguer l'effet sublime des fanatiques de celui de Diderot, c'est que, précisément parce qu'il oscille entre théorie et pratique, il sait adopter un recul critique à la fois sur la notion d'effet sublime, et aussi sur sa propre pratique. L'esprit philosophique et l'usage de la Raison deviennent nécessaires afin de conserver un point de vue objectif, pour pouvoir justifier, interroger ou modifier l'usage qu'il en fait. *A contrario*, il ne semble pas exister de textes de fanatiques ou de convulsionnaires dans lesquels ces derniers exercent leur esprit critique sur leurs propres pratiques, sur leurs convulsions par exemple. Ils déclarent seulement que les convulsions qui s'emparent d'eux, ravissant la foule, sont indéniablement un signe de Dieu, une révélation divine. Sans pour autant remettre en cause l'existence de Dieu, un esprit philosophique doit pouvoir remettre en question ses discours éloquents, admettre qu'il puisse engendrer des erreurs, artifices ou illusions. Diderot admet le risque de sa propre éloquence, mais aussi les vérités contraires aux siennes. Pour lui, l'immoralité proviendrait d'une absence de recul et de point de vue critique de ceux qui nient toute opinion contraire à la leur. Il présente toujours l'ensemble des points de vue et il progresse dans sa réflexion en aboutissant, par exemple, au matérialisme, au terme d'un parcours de

pensée. Même dans le cadre littéraire, il ne s'adonne pas à un seul genre. Il change de points de vue pour comprendre les choses. C'est ce qui explique son désir de conserver une posture de philosophe original et éclectique. Ce qu'il refuse, ce sont ceux qui n'adoptent de points de vue ni cohérents ni sincères sur les idées qu'ils défendent mais qui s'en servent pour eux-mêmes, afin de servir leurs buts. L'important, c'est de pouvoir se trouver soi-même, au terme d'un parcours maïeutique, de trouver la vérité en soi tout en admettant qu'il puisse exister d'autres vérités. En adoptant un recul et un point de vue critique sur ses propres pensées, ce qui devient possible grâce à des textes théoriques, considérations, réflexions, essais, réfutations, expérimentations, Diderot préfère analyser le fonctionnement de l'effet sublime, ses causes et ses conséquences pour l'ajuster au mieux à sa propre pratique. C'est grâce à ce double point de vue, à cette tension qui était à première vue problématique entre mise en place d'un effet sublime et théories sur l'effet sublime, que l'on peut soutenir l'idée selon laquelle l'effet sublime de Diderot est vertueux. S'il met en place un effet sublime et qu'il confesse son éloquence, il en a conscience, il porte un jugement critique sur lui-même. Il n'est pas fanatique au sens strict du terme puisqu'il, – et ce qui se révèle être un élément distinctif–, met à distance ses intérêts, grâce au cadre théorique et à un certain recul sur la situation, grâce à la conscience qu'il a de tous ces risques. En scrutant les difficultés du phénomène, il livre de manière transparente aux lecteurs ses préoccupations et inquiétudes sur la notion. En restant cohérent, grâce à une bonne connaissance de soi, il ne peut que s'exprimer et exprimer son éloquence, son désir ardent de liberté, de vertu et de vérité. Si au début de son œuvre il s'en méfie, à la fin, il ne souhaite plus que s'exprimer lui-même en toute liberté. En prenant du recul, il peut trouver des réponses et conclure sur le fait qu'éloquence hardie et indignation sont vertueuses. C'est ainsi que, pour nous, il est possible de déclarer que Diderot croit en la Raison puisque la Raison offre cette possibilité de moteur critique, d'esprit de synthèse, de dialectique qui deviennent nécessaires pour analyser sa pratique et l'ajuster. Dans la mesure où la problématique de cette thèse s'est nouée autour de l'idée d'ambivalence de la part de Diderot vis-à-vis de l'effet sublime, autour de sa véhémence et de son éloquence, nous admettons l'idée qu'il existe, chez lui, une foi en la Raison.

C'est avec l'hypothèse selon laquelle l'effet sublime de Diderot doit être considéré comme l'élément central autour duquel se met en place une expérience cathartique du philosophe, que nous souhaiterions terminer. C'est ce que pressent aussi Stéphane Pujol dans *Le philosophe et l'original : étude du* Neveu de Rameau :

> On comprend mieux […] la réaction littéralement horrifiée de Moi devant le récit du renégat d'Avignon par Rameau : « Je ne sais lequel des deux me fait *le plus d'horreur*, ou de la scélératesse de votre renégat,

> ou du ton dont vous en parlez » […] La narration a ici des allures de *catharsis*. Tout se passe comme si Diderot « purgeait » sa passion (et sa théorie) du sublime dans le mal, comme s'il objectivait de manière critique les conséquences possibles sur le plan moral de sa propre réflexion esthétique.[1300]

Pour nous, l'effet sublime, et surtout dans la dernière partie de ses œuvres, se révèle être cathartique puisqu'il s'inscrit toujours dans le cadre de l'écriture, dans le domaine littéraire ou oratoire. Si le terme de *catharsis* existait bien avant le XVIII[e] siècle, et si Diderot l'étudie de près, nous l'avons vu, dans son sens premier, c'est-à-dire dans son sens dramaturgique, l'adjectif *cathartique*[1301] a pris un sens nouveau avec la technique psychanalytique que Freud théorise au XIX[e] siècle : « La méthode particulière de psychothérapie que Freud pratique et qu'il qualifie de psychanalyse est issue du procédé dit cathartique »[1302]. Il semble bien, dans cette perspective, que le sublime, pour Diderot, produise une action libératrice, qui se voit rattachée à une forme de purification, de purgation précisément, de ses propres passions. Ce phénomène se retrouve surtout dans une dernière partie de ses œuvres puisque le fait de produire un effet sublime « barbare » lui permet d'exprimer toute sa révolte. De la même manière que le personnage de Madame de Moni dans *La Religieuse*, « [Diderot n'a] qu'un jet, mais il est violent »[1303]. Cela lui permet de se libérer d'une passion négative, que cette dernière soit produite par une injustice ou une indignation. C'est en la mettant en œuvre dans l'écriture, par le biais d'un discours où il s'exprime en son nom propre, mais toujours à travers cette distinction entre la réalité et le cadre discursif, que l'on comprend les derniers enjeux du sublime chez Diderot. C'est bien là ce qui explique la différence avec l'action destructrice, les crimes de certains assassins ou le tyrannicide. L'action de ces derniers est radicalement distincte de l'*actio* oratoire car ces derniers détruisent et tuent dans le réel. L'important, pour Diderot, c'est que ses propres actions se fassent par le relais des mots et du langage, assurant toujours une zone de sécurité entre le texte et le réel. Par le biais de la littérature et des discours, il existe un espace offert à la liberté d'expression et à la volonté de changer le réel de manière prudente, malgré un discours pré-révolutionnaire. Si l'on reprend cette phrase : « Le livre que j'aime et que les rois et leurs courtisans détestent, c'est le livre qui fait naître des Brutus »[1304], il faut bien lire ici que Diderot admire « le livre » et pas forcément l'action de Brutus en tant que telle. Ces tensions,

[1300] Stéphane Pujol, *Le philosophe et l'original : étude du* Neveu de Rameau, *op. cit.*, p. 167.
[1301] « catarthique » dans l'*Encyclopédie* est interrogé dans le domaine médical et signifie « médicament qui a la vertu d'évacuer les humeurs par les selles : il est tiré du mot Grec κατάρσις, *purgation* » : [Vandenesse], article « catarthique », *Encyclopédie*, t. II, p. 772.
[1302] Freud, *La technique psychanalytique*, trad. Janine Altounian, Anne Balseinte, André Bourguignon, et *al.*, Paris, PUF, [2007] 2013, p. 3.
[1303] Diderot, *La Religieuse*, *op. cit*., p. 122.
[1304] Diderot, *Lettre apologétique de l'abbé Raynal à Monsieur Grimm*, *op. cit*., p. 772.

dont nous avons vu qu'elles constituent une des menaces de l'effet sublime, peuvent être replacées dans le cadre d'une expérience cathartique. L'équivocité dont fait preuve la notion est finalement admise et résumée par Diderot, à qui nous laisserons les derniers mots en guise d'ultime conclusion : « c'est ainsi que l'écho des siècles va répétant successivement l'épithète sublime qui ne convient pas même au dernier instant »[1305].

[1305] Diderot, *Pensées détachées sur la peinture, la sculpture et la poésie*, *op. cit.*, p. 1015.

# BIBLIOGRAPHIE

## • CORPUS PRIMAIRE

### ÉDITIONS DE REFERENCE

DIDEROT, Denis, *Œuvres Complètes*, éd. Herbert Dieckmann, Jacques Proust, Jean Varloot et *al.*, [DPV], Paris, Hermann, 1975- … (33 vol. prévus).

DIDEROT, Denis, *Œuvres*, éd. Laurent Versini, Paris, Robert Laffont, 1994-1997 (5 vol).

DIDEROT, Denis, *Œuvres de Diderot*, éd. Paul Vernière, Paris, Garnier Frères, [1956] 2018, (5 vol).

### AUTRES EDITIONS MENTIONNEES

DIDEROT, Denis, *Les Éleuthéromanes (1772)*, Paris, A. Ghio, 1884. URL : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9304829.

DIDEROT, Denis, *Œuvres politiques*, introduction et notes d'Yves Benot, Paris, Éditions sociales, 1960.

DIDEROT, Denis, *Quatre contes*, éd. Jacques Proust, Genève, Droz, 1964.

DIDEROT, Denis, *Salons*, éd. Else-Marie Bukhdal, Michel Delon, Annette Lorenceau, Paris, Hermann, 1984-1995, (4 vol).

DIDEROT, Denis, *Apologies*, Présentation de Michel Barrillon, Marseille, Agone Editeur, 1998.

DIDEROT, Denis, *Observations sur l'extrait que le journaliste de Trévoux a fait de la « Lettre sur les sourds et muets »* dans *Lettre sur les aveugles Lettre sur les sourds et muets*, présentée par Marian Hobson et Simon Harvey, Paris, GF Flammarion, 2000, p. 149-166.

DIDEROT, Denis, *La Religieuse*, éd. Claire Jaquier, Paris, Libraire Générale Française, 2000.

DIDEROT, Denis, *Le Neveu de Rameau*, éd. Pierre Chartier, Paris, Librairie générale française, 2001.

DIDEROT, Denis, *Entretiens sur Le Fils naturel*, présentation par. Jean Goldzink, Paris, GF Flammarion, 2005.

DIDEROT, Denis, *Salons*, éd. Michel Delon, Paris, Gallimard, 2008.

DIDEROT, Denis, et GRIMM, Friedrich Melchior, *Correspondance littéraire, philosophique et critique de Grimm et de Diderot depuis 1753 jusqu'en 1790*, t. VIII, Paris, Furne, 1829. URL : https://books.google.fr/books?id=RWgVAAAAQAAJ&pg=PA472&lpg=PA472&dq=%22Il+est+difficile+de+ne+pas+se+laisser+séduire+aux+plus+spécieuses+apparences%22+diderot&source=bl&ots=XQf4UN1sPN&sig=ACfU3U12SlffIt1Z2uQ_xbGlcXsgySLtDA&hl=fr&sa=X&ved=2ahUKEwi3hMSk2KD7AhVF8BoKHRvFBZ0Q6AF6BAgHEAM#v=onepage&q=spécieuses&f=false

### ARTICLES DE DIDEROT DANS L'*ENCYCLOPEDIE*

DIDEROT, Denis, « Déclamateur », *Encyclopédie*, t. IV, 1754, p. 680. URL : http://enccre.academie-sciences.fr/encyclopedie/article/v4-1771-0/

DIDEROT, Denis, « Délicat », *Encyclopédie*, t. IV, 1754, p. 783. URL : http://enccre.academie-sciences.fr/encyclopedie/article/v4-1972-0/

DIDEROT, Denis, « Encyclopédie », *Encyclopédie*, t. V, 1755, p. 635-648. URL : http://enccre.academie-sciences.fr/encyclopedie/article/v5-1249-0/

DIDEROT, Denis, « Épreuve, essai, expérience », *Encyclopédie*, t. V, 1755, p. 837. URL : http://enccre.academie-sciences.fr/encyclopedie/article/v5-1746-0/

DIDEROT, Denis, « Fanfaron », *Encyclopédie*, t. VI, 1756, p. 401. URL : http://enccre.academie-sciences.fr/encyclopedie/article/v6-534-0/

DIDEROT, Denis, « Hardi », *Encyclopédie*, t. VIII, 1765, p. 45. URL : http://enccre.academie-sciences.fr/encyclopedie/article/v8-261-0/

DIDEROT, Denis, « Insinuant », *Encyclopédie*, t. VIII, 1765, p. 788. URL : http://enccre.academie-sciences.fr/encyclopedie/article/v8-2520-0/

DIDEROT, Denis, « Stoïcisme », *Encyclopédie*, t. XV, 1765, p. 525-533. URL : http://enccre.academie-sciences.fr/encyclopedie/article/v15-1835-0/

DIDEROT, Denis, « Théosophes », *Encyclopédie*, t. XVI, 1765, p. 253-261. URL : http://enccre.academie-sciences.fr/encyclopedie/article/v16-619-0/

## • CORPUS SECONDAIRE

BOILEAU, Nicolas, « Réflexion X ou Réfutation d'une dissertation de Monsieur le clerc contre Longin », dans *Œuvres de M. Boileau Despréaux. Avec des éclaircissemens historiques donnez par lui-même (et les remarques de Brossette)*, t. II, Genève, Fabri & Barrillot, 1716. URL : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5663429w/f180.item

BURKE, Edmund, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, [*A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful (1757)*, London, J. Dodsley, 1761], trad. Baldine Saint-Girons, Paris, Vrin, [1990] 2014.

KANT, Emmanuel, « Analytique du sublime », dans *Critique de la faculté de juger*, [*Critik der Urtheils-Kraft,* Berlin und Libau, Lagarde und Friederich, 1790], trad. Alexandre J.-L. Delamarre, Jean-René Ladmiral, Marc B. de Launay, Jean-Marie Vaysse, Luc Ferry et Heinz Wismann, Paris, Gallimard, 1989, p. 199-204.

PSEUDO-LONGIN, *Traité du Sublime*, trad. Boileau (1674), Paris, Librairie générale française, 1995.

## CLASSIQUES DE REFERENCE ET TRAITES D'EPOQUE

ALBERTI, Leon Battista, *De Pictura (1435)*, trad. Jean-Louis Schefer, Paris, Macula, 2014.

ARISTOTE, *La Poétique*, trad. Gérard Lambin, Paris, l'Harmattan, 2008.

BAILLIE, John, *An essay on the sublime (1747)*, dans *The sublime : a reader in British eighteenth-century aesthetic theory*, éd. établie par Andrew Ashfield et Peter de Bolla, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, p. 87-100.

BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb, *Esthétique*, [*Aesthetica (1750)*], trad. Jean-Yves Pranchère, Paris, L'Herne, 1988.

BAYLE, Pierre, *Pensées diverses sur la comète*, [*Pensées diverses, écrites à un docteur de Sorbonne, à l'occasion de la comete qui parut au mois de décembre 1680*, Rotterdam, chez Reinier Leers, 1683], présenté par Joyce et Hubert Bost, Paris, Flammarion, 2007.

BOILEAU, Nicolas, *Œuvres Complètes*, introduction par Antoine Adam, textes établis et annotés par Françoise Escal, Paris, Gallimard, 1966.

BUFFON, Georges-Louis Leclerc Comte de, *Histoire naturelle générale et particulière (1749-1789*), Paris, imprimerie royale, 1749-1789. URL : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10672243

BUFFON, Georges-Louis Leclerc comte de, *Discours sur le style prononcé à l'Académie française le jour de sa réception*, [*Discours sur le style : prononcé à l'Académie française, le 25 août 1753* ; Delsol, Pradel et Cie, 1841], éd. établie par Ad. Hatzfeld, Paris, Lecoffre fils, 1872. URL : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k937176g

BURKE, Edmund, *Réflexions sur la Révolution de France*, [*Reflections on the Revolution in France*, London, J. Dodsley, 1790], éd. corrigée et revue par J.-A. A***, chevalier de la légion d'honneur, Paris, A. Égron, [1819] 1823. URL : http://pombo.free.fr/burke1790f.pdf

CICERON, *L'Orateur*, trad. Albert Yon, Paris, Les Belles lettres, 1964.

CORNEILLE, *Œuvres Complètes*, éd. établie par Georges Couton, Paris, Gallimard, 1980-.

DE ROTROU, Jean, *Le Véritable saint Genest (1647)*, dans *Œuvres complètes*, éd. dirigée par Georges Forestier, Paris, Société des textes français modernes, 2001.

DU BELLAY, Joachim, *Défense et illustration de la langue française (1549)*, éd. établie par Jean-Charles Monferran, Genève, Droz, 2001.

DU BOS, Jean-Baptiste, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Paris, J. Mariette, 1719. URL : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k62699556.texteImage

DESMOULINS, Camille, *Œuvres de Camille Desmoulins, député à la Convention Nationale et doyen des jacobins*, Paris, Ebrard, 1836.

FENELON, *Dialogues sur l'éloquence (1687)*, dans *Œuvres diverses de Fénelon*, Paris, Lefèvre, 1824. URL : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k147549d/f5.item

FENELON, *Lettre sur les occupations de l'Académie française (1714)*, éd. établie par M. E. Despois, Paris, Delagrave, 1897. URL : https://books.google.fr/books?id=_89IAQAAMAAJ&printsec=frontcover&hl=fr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

FREUD, Sigmund, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, [*Das Unheimliche*, 1919], trad. Bertrand Féron, Paris, Gallimard, 1985, p. 210-263.

FREUD, Sigmund, « Au-delà du principe du plaisir », [*Jenseits des Lustprinzips*, 1920], dans *Essais de psychanalyse*, trad. Pierre Cotet André Bourguignon, Alice Cherki, Janine Altonnian, *et al*, Paris, Payot, [1929] 1987.

FREUD, Sigmund, *La technique psychanalytique*, trad. Janine Altounian, Anne Balseinte, André Bourguignon, et *al.*, Paris, PUF, [2007] 2013.

GIBERT, Balthazar, *La Rhétorique, ou les Règles de l'éloquence,* [*La Rhétorique, ou les Règles de l'éloquence*, Paris, C.-L. Thisbout, 1730], Paris, Savoie, 1749. URL : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9612873t

HOMERE, *Iliade*, introduction et notes de Robert Flacelière, Paris, Gallimard, 1955.

HOMERE, L'*Iliade, poëme avec un discours sur Homère, par Monsieur de La Motte, De l'Académie Françoise*, trad. Antoine Houdar de La Motte, Paris, G. Dupuis, 1714.

HELVETIUS, Claude-Adrien, *De l'homme, de ses facultés intellectuelles et de son éducation*, notes explicatives par Gerhardt Stenger ; établissement du texte sur le manuscrit original par David Smith ; assisté de Harold Brathwaite et de Jonas Steffen, Paris, Honoré Champion, [1773] 2011.

HORACE, *Art Poétique*, [*De Arte poetica*], trad. François Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, [1934] 2002, p. 180-226.

JAKOBSON, Roman, *Essais de linguistique générale*, [*Preliminaries to speech analysis*, Cambridge, M.I.T. Press, 1952], trad. Nicolas Ruwet, Paris, Éditions de Minuit, [1963] 2003.

KANT, Emmanuel, *Qu'est-ce que les Lumières ?*, [*Was ist Aufklärung ? (1784)*, Postdam, Stuhr, 1845], trad. Jean-Michel Muglioni, Paris, Hatier, 1999.

LA HARPE, Jean-François de, *Du Fanatisme dans la langue révolutionnaire*, Paris, Migneret, 1797. URL : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k45263f.image

LA HARPE, Jean-François de, *De la philosophie du XVIIIe siècle*, t. I, Genève, Slatkine, 1970. URL : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8269j/f5.item

LE BRUN, Charles, *L'expression des passions & autres conférences (1668)*, préface de Yves Hersant, Paris, Pocket, 2018.

LE CAMUS, Antoine, *Médecine de l'esprit*, Paris, chez Ganeau, 1753-1769, p. 184. URL: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1043165w/f202.item

LESSING, Gotthold Ephraim, *Du Laocoon ou des limites respectives de la poésie et de la peinture*, [*Laocoon (1766)*], trad. Charles Vanderbourg, Paris, Chez Antoine-Augustin Renouard, 1802. URL : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k56883287

LINGUET, Simon-Nicolas-Henri, *Le fanatisme des philosophes*, Londres, chez de Vérité, 1764. URL : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k75375b.texteImage

LUCRECE, *De la nature*, [*De rerum natura*], trad. René Waltz, Paris, Les Belles Lettres, 1954.

MARIVAUX, *Le paysan parvenu (1734)*, Paris, Flammarion, [1965] 2010.

MARMONTEL, Jean-François, *Principes d'éloquence de Marmontel extraits de ses Éléments de littérature ; mis en ordre et augmentés de plusieurs articles par M. Chapsal (1787)*, Paris, H. Nicolle, 1809. URL : https://books.google.fr/books?id=bLkyIkibaTAC&pg=PR3&lpg=PR3&dq=Jean-François,+Principes+d%27éloquence+de+Marmontel+extraits+de+ses+Éléments+de+littérature+;+mis+en+ordre+et+augmentés+de+plusieurs+articles+par+M.+Chapsal&source=bl&ots=UV9Y3W1Zo6&sig=ACfU3U07hIlZMvCqdl_B6aSnId86l1EMnA&hl=fr&sa=X&ved=2ahUKEwjms6a0jIr7AhVE2xoKHe4-BjwQ6AF6BAgZEAM#v=onepage&q=soudain&f=false

MOLIERE, *Le Tartuffe ou l'Imposteur (1664)*, dans *Œuvres Complètes*, t. I, édition établie par Robert Jouanny, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 621-706.

MONTAIGNE, *Les Essais*, textes établis par Jean Balsamo, Michel Magnien et Catherine Magnien-Simonin, Paris, Gallimard, 2007.

MONTESQUIEU, *De L'Esprit des lois*, dans *Œuvres complètes*, t. II, éd. établie par Roger Caillois, Paris, Gallimard, 1951, p. 225-995.

MOREAU, Jacob-Nicolas, *Nouveau mémoire pour servir à l'histoire des Cacouacs*, Paris, Weller, 1757. URL : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k838027#

OVIDE, *Les Métamorphoses*, [*Metamorphoseon*], trad. Georges Lafaye, Paris, Les Belles Lettres, [1928] 2002.

PASCAL, Blaise, « De l'art de persuader », dans *Œuvres complètes II*, éd. établie par Michel Le Guern, Paris, Gallimard, 1999, p. 171-182.

PASCAL, Blaise, « Sur la conversion du pécheur », dans *Œuvres complètes II*, éd. établie par Michel Le Guern, Paris, Gallimard, 1999, p. 99.

QUINTILIEN, *De l'Institution Oratoire*, trad. Jean Cousin, Paris, Les Belles lettres, 1975-1980.

RAYNAL, Guillaume-Thomas, *Histoire philosophique et politique des établissements et du commerce des Européens dans les deux Indes*, Genève, Pellet, 1780-1784.

RAYNAL, Guillaume-Thomas, *Histoire philosophique et politique des établissements et du commerce des Européens dans les deux Indes*, édition critique par le comité éditorial Anthony Strugnell, Gianluigi Goggi, Kenta Ohji, *et al.*, Ferney-Voltaire, Centre international d'étude du XVIII[e] siècle, 2010-2023 (4 tomes).

REMOND DE SAINT-MARD, Toussaint, *Réflexions sur la poésie en général, sur l'églogue, sur la fable, sur l'élégie, sur la satire, sur l'ode et sur les différents petits poèmes […] suivies de trois lettres sur la décadence du goût en France (1734)*, Genève, Slatkine, 1970. URL : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8403h

RILKE, Rainer Maria, *Lettres à un jeune poète*, [*Briefe an einen jugen Dichter*, Leipzig, Insel-Verlag, 1929], trad. Claude Porcell, Paris, Flammarion, 2011.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Œuvres Complètes*, éd. publiée sous la direction de Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, Paris, Gallimard, 1959-.

RULHIERE, Claude Carloman de, *Discours prononcés dans l'Académie françoise*, Paris, Chez Demonville, 1787, p. 18. URL :https://books.google.fr/books?id=q3R5ffVH1HgC&printsec=frontcover&hl=fr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q=publique&f=false

SAUSSURE, Ferdinand de, *Cours de linguistique générale*, Lausanne, Payot, 1916.

SHAFTESBURY, *Lettre sur l'enthousiasme*, [*A letter concerning enthusiasm (1708*)], trad. Claire Crignon-De Oliveira, Paris, Librairie Générale Française, 2002.

SILVAIN, *Traité du sublime*, Paris, P. Prault, 1732. URL : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9610508k

TACITE, *Dialogue des orateurs*, trad. Burnouf, Paris, Hachette, [1833] 1897. URL : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58217251/f8.item.texteImage

TRUBLET, *Panégyriques des saints, précédés de réflexions sur l'éloquence en général, et sur celle de la Chaire en particulier*, Paris, Chez Briasson, 1755, p. 1-152.

VOLTAIRE, *Dictionnaire philosophique, portatif*, Londres, Grasset, 1764. URL: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8626129s

VOLTAIRE, *Dictionnaire philosophique (1764)*, dans *Œuvres complètes de Voltaire*, Paris, Garnier Frères, 1878, p. 103. URL : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k411333d.texteImage

VOLTAIRE, *Le Fanatisme ou Mahomet le prophète*, Amsterdam, Chez Estienne Ledet & compagnie, [1739] 1753. URL : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k723899/f23.double

VOLTAIRE, *Questions sur l'Encyclopédie, par des amateurs*, Genève, Cramer, 1770-1772. URL : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1231486

VOLTAIRE, *Questions sur l'Encyclopédie*, dans Nicholas Cronk et Christiane Mervaud (dir.), *Œuvres complètes*, t. IV, Oxford, Voltaire foundation, 2009.

## • ÉTUDES

### ÉTUDES SUR DIDEROT

BECQ, Annie, « Matérialisme et esthétique : remarques sur l'enthousiasme selon Diderot », dans Béatrice Fink et Gerhardt Stenger (dir.), *Être matérialiste à l'âge des Lumières*, Paris, PUF, 1999, p. 55-66.

BELAVAL, Yvon, *L'esthétique sans paradoxe de Diderot*, Paris, Gallimard, 1950.

BENREKASSA, Georges, « Scène politique, scène philosophique, scène privée : à propos de la *Lettre apologétique de l'abbé Raynal à Monsieur* Grimm », dans Élisabeth de Fontenay et Jacques Proust (dir.), *Interpréter Diderot aujourd'hui*, Paris, Hermann, [1984] 2013, p. 169-193.

BESNARD-COURSODON, Micheline, « Diderot et Danton vus par le 19e siècle : problème d'une filiation », *Dix-huitième siècle*, n° 10, 1978, p. 329-344.

BESSE, Guy, « Observations sur la *Réfutation d'Helvétius* par Diderot », *Diderot studies*, Vol. 6, 1964, p. 29-45.

BLANC, Jan, « Diderot et le sublime d'écrivain », dans Stéphane Lojkine, Adrien Paschoud et Barbara Selmeci Castioni (dir.), *Diderot et le temps*, Aix en Provence, Presses universitaires de Provence, 2016, p. 233-254.

BOURDIN, Jean-Claude, *Diderot Le matérialisme*, Paris, PUF, 1998.

BUKHDAL, Else-Marie, « Diderot entre le « Modèle idéal » et le « Sublime », dans E.-M. Bukhdal, M. Delon, A. Lorenceau (éd.), *Ruines et paysages. Le Salon de 1767*, Paris, Hermann, t. III, 1995, p. 12.

CAMMAGRE, Geneviève, « Diderot et le sublime pindarique », dans P. Marot (dir.), *La littérature et le sublime*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2007, p. 205-224.

CARTWRIGHT, Michael, « Diderot et l'expression : un problème de style dans la formation d'une critique d'art », *Studies on Voltaire*, n° 66, 1967, p. 345-359.

CARTWRIGHT, Michael, *Diderot critique d'art et le problème de l'expression*, Paris, Champion, 1969.

CHABUT, Marie-Hélène, *Denis Diderot Extravagance et génialité*, Amsterdam ; Atlanta : Rodopi, 1998.

CHARTIER, Pierre, « Denis Diderot : les retraites du Philosophe », *Dix-Huitième siècle*, n° 48, 2016, p. 135-148.

CHOUILLET, Jacques, « Le personnage du sceptique dans les premières œuvres de Diderot (1745-1747) », *Dix-huitième siècle*, n° 1, 1969, p. 195-211.

CHOUILLET, Jacques, *La formation des idées esthétiques de Diderot : 1745-1763*, Paris, Armand Colin, 1973.

CHOUILLET, Jacques, *Diderot*, Paris, Jouve, 1977.

CHOUILLET, Jacques, *Diderot : poète de l'énergie*, Paris, PUF, 1984.

CHOUILLET, Jacques, « Commentaire : « La Promenade Vernet » », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie (RDE)*, n° 2, 1987, p. 123-163.

CLARK EVANS, Christine, « Le témoignage de Suzanne : Séduction tragique et discours juridique dans *La Religieuse* de Diderot », *RDE*, n° 20, 1996, p. 75-89.

CUSSET, Catherine, « Suzanne ou la liberté », *RDE*, n° 21, 1996, p. 23-39.

DANIEL, Georges, *Le style de Diderot : légende et structure*, Genève, Droz, 1986.

DELON, Michel, « Joseph Vernet et Diderot dans la tempête », *Recherches sur Diderot et l'Encyclopédie*, n° 15, 1993, p. 31-39.

DELON, Michel, « Profondeur de la ruine », dans Stéphane Lojkine, Adrien Paschoud et Barbara Selmeci Castioni (dir.), *Diderot et le temps*, Aix en Provence, Presses universitaires de Provence, 2016, p. 265-271.

DEMORIS, René, « Peinture et cruauté chez Diderot », dans *Denis Diderot 1713-1784*. *Colloque international*, éd. établie par Anne-Marie Chouillet, Paris, Aux amateurs de livres, 1985, p. 299-307.

DEMORIS, René, « Les enjeux du paysage dans le *Salon de 1767* (Poussin, Vernet, Robert) : Diderot et les théories classiques », *Pratiques d'écriture*. *Mélanges offerts à Jean Gaudon*, 1996. URL : https://www.fabula.org/colloques/document626.php

DUFLO, Colas, *Diderot philosophe*, Paris, Honoré Champion, [2003] 2013.

DUFLO, Colas, *Les Aventures de Sophie La philosophie dans le roman au XVIII^e siècle*, Paris, CNRS Éditions, 2013.

FABRE, Jean, « Diderot et les théosophes », *Cahiers de l'AIEF*, n°13, 1961, p. 203-222.

FELOPOULOU, Sophia, « Le dialogue diderotien avec Aristote et Platon », dans Aude Lehmann (dir.), *Diderot et l'Antiquité classique*, Paris, Classiques Garnier, 2018, p. 163-175.

GOGGI, Gianluigi, *De* L'Encyclopédie *à l'éloquence républicaine*, Paris, Honoré Champion, 2013.

GOLDZINK, Jean, *L'énigme du* Neveu de Rameau, *réflexions sur l'entendement esthétique savant*, Paris, éd. Le Manuscrit, 2021.

GOURBIN, Gilles, *La politique expérimentale de Diderot*, Paris, Garnier, 2022.

HARTMANN, Pierre, *Diderot la figuration du philosophe*, Paris, José Corti, 2003.

HOBSON, Marian, « Sensibilité et spectacle : le contexte médical du « Paradoxe sur le comédien » de Diderot », *Revue de Métaphysique et de Morale*, Vol. 82 n° 2, 1977, p. 145-164.

HOBSON, Marian, *L'art et son objet : Diderot, la théorie de l'illusion et les arts en France au XVIII^e siècle*, [*The Object of Art : The Theory of Illusion in Eighteenth Century*, Cambridge University Press, 1982], trad. Camille Fort, Paris, Honoré Champion, 2007.

IBRAHIM, Annie, *Diderot : un matérialisme éclectique*, Paris, Vrin, 2010.

JACOT GRAPA, Caroline, *Dans le vif du sujet : Diderot, corps et âme*, Paris, Classiques Garnier, 2009.

JACOT GRAPA, Caroline, « Un matérialisme clivé. Autour de Sénèque (Diderot et La Mettrie) », dans Adrien Paschoud et Barbara Selmeci Castioni (dir.), *Matérialisme(s) en France au XVIII^e siècle Entre littérature et philosophie*, Berlin, *Frank & Timme Verlag für wissenschaftliche Literatur*, 2019, p. 115-131.

KOVACS, Katalin, *L'expression des passions et la hiérarchie des genres dans la pensée picturale de Diderot et de ses prédécesseurs*, Szeged, JATEPress, 2003.

MARTIN, Christophe, La Religieuse *de Diderot*, Paris, Gallimard, 2010.

MAY, Georges, *Diderot et "La Religieuse"*, Paris, PUF, 1954.

MAY, Gita, « *Diderot and Burke : A Study in Aesthetic Affinity* », *Modern Language Association*, Vol. 75 n° 5, décembre 1960, p. 527-539.

MELLET, Caroline, « Une lecture « pragmatique » de la conception du langage dans *La Lettre sur les sourds et muets* : quelques cas d'« expressions énergiques » dans l'écriture de Diderot », *RDE*, n° 46, 2011, p. 25-40.

MORTIER, Roland et TROUSSON, Raymond (dir.), *Dictionnaire de Diderot*, Paris, Honoré Champion, 1999.

MORTIER, Roland, « L'unité de caractère dans les romans et les contes de Diderot », *Revue d'histoire littéraire de la France*, Vol. 3, 2003, p. 669-682.

PAVY, Élise, *L'Image et la Langue : Diderot à l'épreuve du langage dans les Salons*, Paris, Classiques Garnier, 2014.

PEYRACHE-LEBORGNE, Dominique, « Sublime, sublimation et narcissisme chez Diderot », *RDE*, n° 13, 1992, p. 31-46.

PROUST, Jacques, « Diderot et les problèmes du langage », *Romanische Forschungen*, n° 79, 1967, p. 1-27.

PROUST, Jacques, « L'originalité du *Salon de 1767* », dans *Denis Diderot oder die Ambivalenz der Aufklärung*, éd. établie par D. Hart et M. Raether, Würzburg, Königshausen-Neumann, 1987, p. 35-44.

PUJOL, Stéphane, *Le philosophe et l'original : étude du* Neveu de Rameau, Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2016.

SEGUIN, Jean-Pierre, « La continuité comme principe stylistique dans *Le Neveu de Rameau* », *L'information grammaticale*, n° 52, 1992, p. 21-25.

SEZNEC, Jean, *Essais sur Diderot et l'Antiquité*, Oxford, Clarendon Press, 1955.

SGARD, Jean, « Diderot vu par les *Nouvelles ecclésiastiques* », *RDE*, n°25, 1998, p. 9-19.

SPANGLER, May, « Science, philosophie et littérature : le polype de Diderot », *RDE*, n° 23, 1997, p. 89-107.

STAROBINSKI, Jean, « Sur l'emploi du chiasme dans *Le Neveu de Rameau* », *Revue de Métaphysique et de Morale*, Vol. 89 n° 2, 1984, p. 182-196.

STENGER, Gerhardt, *Nature et liberté chez Diderot après l'*Encyclopédie, Paris, Universitas, 1994.

STENGER, Gerhardt, *Diderot : le combattant de la liberté*, Paris, Perrin, 2013.

TAHARA, Kyosuke, « Diderot et la légitimation philosophique de la révolution », *Philonsorbonne*, n°11, 2017, p. 53-73. URL : https://journals.openedition.org/philonsorbonne/867

TROUSSON, Raymond, « Diderot et l'Antiquité grecque », *Diderot studies*, Vol. 6, 1964, p. 215-245.

VENTURI, Franco, *Jeunesse de Diderot (1713-1753)*, trad. Juliette Bertrand, Paris, Albert Skira, 1939.

VINCENT, Charles, *Diderot en quête d'éthique*, Paris, Classiques Garnier, 2014.

VINCENT, Charles, « Diderot et la *parrêsia* prérévolutionnaire : l'éloquence de la vérité en question », *Littératures classiques*, n° 94, 2017, p. 61-69.

WILSON, Arthur M., *Diderot Sa vie et son œuvre*, [*Diderot,* Oxford University press, 1957], trad. Gilles Chahine, Annette Lorenceau et Anne Villelaur, Paris, Laffont et Ramsay, 1985.

## ÉTUDES SUR LE SUBLIME

BOMPAIRE, Jacques, « La place du genre historique dans le traité « Du sublime » », dans René Pomeau (dir.), *Le sublime*, *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 86, Janvier/février 1986, p. 6-14.

DELON, Michel, « Le sublime et l'idée d'énergie : de la théologie au matérialisme », dans R. Pomeau (dir.), *Le sublime*, *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 86, Janvier/février 1986, p. 62-70.

DIDIER, Béatrice, *L'infâme et le sublime : quelques représentations du sacré des Lumières au romantisme*, Paris, Honoré Champion, 2017.

HACHE, Sophie, *La Langue du ciel. Le sublime en France au XVII^e^ siècle,* Paris, Honoré Champion, 2000.

HACHE, Sophie et FAVIER, Thierry (dir.), *À la croisée des arts, Sublime et musique religieuse en Europe (XVII^e^-XVIII^e^ siècles)*, Paris, Classiques Garnier, 2015.

JACOT GRAPA, Caroline, « « Il faut ruiner un palais pour le rendre intéressant », Diderot, *Salon de 1767* », dans le cadre du séminaire « Ruines ! Entre mémoire et oubli. Esthétique de la ruine et paysage », organisé par Nathalie Delbard et Sandrine Huber, à l'Université de Lille 3, le 11 mars 2022.

KAPP, Volker, « Le sublime selon Boileau et la réception européenne du *Peri hypsous* », *Œuvres & Critiques, XXXVII*, n°1, 2012, p. 87-104.

LE SCANFF, Yvon, *Le paysage romantique et l'expérience du sublime*, Seyssel, Champ Vallon, 2007.

LITMAN, Théodore A., *Le Sublime en France (1660-1714)*, Paris, A. G. Nizet, 1971.

LOMBARDO, Giovanni, « Grâce, sublime et *deinotes* dans le traité *Du style* de Démétrios », *Littératures Classiques*, n° 60, 2006, p. 169-187.

MICHEL, Alain, « Rhétorique, tragédie, philosophie : Sénèque et le sublime », *Giornale italiano di filologia*, n° 21, 1969, p. 245-257.

MICHEL, Alain, « Rhétorique et poétique : la théorie du sublime de Platon aux Modernes », *Revue des études latines*, Vol. 54, 1976, p. 278-307.

MICHEL, Alain, « Sublime et parole de Dieu : de saint Augustin à Fénelon », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, Vol. 86, 1986, p. 52-61.

PEYRACHE-LEBORGNE, Dominique, *La poétique du sublime de la fin des Lumières au Romantisme : Diderot, Schiller, Wordswoth, Shelley, Hugo, Michelet*, Paris, Honoré Champion, 1997.

SAINT-GIRONS, Baldine, *Fiat lux : une philosophie du sublime*, Paris, Quai Voltaire, 1993.

SAINT-GIRONS, Baldine, *Le Sublime, de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Desjonquères, 2005.

TAMADA, Atsuko, « La laïcisation de la notion de sublime « rhétorique » au XVIII[e] siècle », *La société japonaise de langue et littérature françaises,* 2007. URL : https://www.academia.edu/3055800/La_laicisation_de_la_notion_de_sublime_rhetorique_au_XVIIIe_siecle

## ÉTUDES SUR LE XVIII[E] SIECLE

ALBERTAN, Christian, *Les mémoires de Trévoux 1751-1762*, *un moment dans l'histoire religieuse et intellectuelle de la France du XVIII[e] siècle*, Volume I, Paris, Honoré Champion, 2020.

ALBERTAN-COPPOLA, Sylviane, *Abbé Prévost Manon Lescaut*, Paris, PUF, 1995.

BASTIEN, Pascal, *L'exécution publique à Paris au XVIII[e] siècle : une histoire des rituels judiciaires*, Seyssel, Champ Vallon, 2006.

BEAUREPAIRE, Pierre-Yves, *La France des Lumières*, dir. Joël Cornette, Paris, Belin, 2011.

BENREKASSA, Georges, « Hystérie, crises, convulsions au XVIII[e] siècle : Âge des Lumières, éclipses du sujet », *Revue des Sciences humaines*, n°208, 1987, p. 113-140.

BERNIER, Marc André, *Libertinage et figures du savoir Rhétorique et roman libertin dans la France des Lumières (1734-1751)*, Paris, L'Harmattan, 2001.

BRASART, Patrick, *Paroles de la Révolution, les assemblées parlementaires 1789-1794*, Paris, Minerve, 1988.

BRASART, Patrick, « *Solve et coagula* : Starobinski et la Révolution française », *Littérature*, n° 161, 2011, 61-78.

CAMMAGRE, Geneviève, « De l'avenir des Anciens. La polémique sur Homère entre Mme Dacier et Houdar de La Motte », *Littératures classiques*, n° 72, 2010, p. 145-156.

CASSIRER, Ernst, *La philosophie des Lumières*, [*Die Philosophie der Aufklärung (1932)*], trad. Pierre Quillet, Paris, Fayard, [1966] 1970.

CHARTIER, Roger, *Les origines culturelles de la Révolution française*, Paris, Seuil, [1990] 2000.

DELON, Michel, *L'idée d'énergie au tournant des Lumières*, Paris, PUF, 1988.

DEPRUN, Jean, *La philosophie de l'inquiétude en France au XVIII^e siècle*, Paris, Vrin, 1979.
ESCOLA, Marc, « « Une singularité d'esprit et conséquemment de style » : De Montaigne à La Bruyère et de Pascal à Marivaux », *Littérature*, n° 137, 2005, p. 93-107.

FERRET, Olivier, *La fureur de nuire : échanges pamphlétaires entre philosophes et antiphilosophes, 1750-1770*, Oxford, Voltaire foundation, 2007.

GIBBONS, Luke, *Edmund Burke and Ireland : aesthetics, politics and the colonial sublime*, Cambridge, Cambridge university press, 2003.

JACOT GRAPA, Caroline, *L'homme dissonant au dix-huitième siècle*, Oxford, Voltaire foundation, 1997.

JACOT GRAPA, Caroline, « Le camisard et le philosophe. Sur l'enthousiasme », dans Liliane Picciola et Bénédicte Boudou (dir.), *Les extrémités des émotions : du spectaculaire à l'inexprimable*, *Littérales*, n°42, 2008, p. 313-329.

JACOT GRAPA, Caroline, « La vie en clair-obscur. Zones d'ombre au siècle des Lumières », *Rue Descartes*, Paris, n° 65, 2009, p. 56-71.

KREMER, Nathalie, *Vraisemblance et représentation au XVIII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2011.

LOUNISSI, Carine, « Penser la Révolution américaine en France (1778-1788) Enjeux philosophiques et historiographiques », *Cercles*, 16.2, 2006, p. 97-113.

MARIE, Laurence, « Gestuelles du crime shakespearien sur les scènes française et anglaise de la seconde moitié du XVIII^e siècle », *Littératures Classiques*, n° 67, 2008, p. 201-218.

MENANT, Sylvain, « La religion au crible des Lumières », dans Louis Châtellier, Claude Langlois et Jean-Paul Willaime (dir.), *Lumières, religion et laïcité*, Paris, Riveneuve, 2009, p. 57-80.

MICHELET, Jules, *Histoire de France Louis XV et Louis XVI*, Paris, Chamerot et Lauwereyns, 1867. URL : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6106105q https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6106105q

MORNET, Daniel, *Les origines intellectuelles de la Révolution française*, Paris, Tallandier, [1933] 2009.

MORTIER, Roland, *Clartés et ombres du siècle des Lumières*, Genève, Droz, 1969.

MOSSE, Claude, *L'Antiquité dans la Révolution française*, Paris, Albin Michel, 1989.

REBEJKOW, Jean-Christophe, « Fanatisme et philosophie en France dans la seconde moitié du XVIII^e siècle », *Romanische Forschungen*, Vol. 126 n° 2, 2014, p. 173-203.

RICHARDT, Aimé, *Louis XV : Le mal aimé*, Paris, F.-X. de Guibert, 2006.

STAROBINSKI, Jean, *L'invention de la liberté 1700-1789* [Genève, Skira, 1964] suivi de *1789 Les emblèmes de la Raison* [Paris, Flammarion, 1973], édition revue et corrigée, Paris, Gallimard, 2006.

TREMOLIERES, François, « Marivaux et Fénelon », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 112, 2012, p. 533-548. URL : https://www.cairn.info/revue-d-histoire-litteraire-de-la-france-2012-3-page-533.htm

*L'affaire des Cacouacs : trois pamphlets contre les philosophes des Lumières*, présenté par Gerhardt Stenger, *Société française d'étude du XVIII^e siècle*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne-Jean Monnet, 2004.

*L'Attentat de Damiens : Discours sur l'événement au XVIII^e siècle*, dirigé par Pierre Rétat, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1979.

## ÉTUDES SUR L'ELOQUENCE ET LA RHETORIQUE

BURY, Emmanuel, « Vers une atrophie de l'*inventio* topique à la fin du XVII^e siècle », *Cahiers de l'AIEF*, n°49, 1997, p. 95-108.

CONTE, Sophie, « La rhétorique au XVII^e siècle : un règne contesté », *Modèles linguistiques*, n° 58, 2008, p. 111-130.

COUSINIE, Frédéric, « *L'écriture de l'extase*, en effets. Quelques dispositifs de mise en œuvre de l'extase dans la peinture du XVII^e siècle : *La descente du Saint-Esprit* de Charles Le Brun (1657) », *Savoirs et cliniques*, n° 8, 2007, p. 47-58.

DAINVILLE, François de, « L'évolution de l'enseignement de la rhétorique au XVII^e siècle », *Revue XVII^e siècle*, n° 80, 1968, p. 19-43.

DELARUE, Fernand, « Pathétique et « Grand Style » à Rome », dans Michaël Rinn (dir.), *Émotions et discours ; l'usage des passions dans la langue*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008, p. 21-35.

DELON, Michel, « Procès de la rhétorique, Triomphe de l'éloquence (1775-1800) », dans Marc Fumaroli (dir.), *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne*, Paris, PUF, 1999, p. 1003-1004.

DOUAY, Françoise, et SERMAIN, Jean-Paul, « Présentation », dans *Une expérience rhétorique : L'éloquence de la Révolution*, textes réunis par Éric Négrel et Jean-Paul Sermain, Oxford, Voltaire foundation, 2002.

FOUCAULT, Michel, *Le courage de la vérité. Le gouvernement de soi et des autres*, Cours au collège de France (1983-1984), Paris, Seuil, 2009.

FUMAROLI, Marc, *L'âge de l'éloquence. Rhétorique et « res literaria » de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Paris, Albin Michel, [1980] 1994.

FUMAROLI, Marc, « Préface », dans Marc Fumaroli (dir.), *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne*, Paris, PUF, 1999, p. 1-16.

FUMAROLI, Marc, « Une *terra incognita* de l'histoire littéraire : l'éloquence sacrée du siècle des Lumières », *Revue d'histoire littéraire de la France*, Vol. 104 n° 4, 2004, p. 783-800.

KAPP, Volker, « L'apogée de l'atticisme français ou l'éloquence qui se moque de la rhétorique », dans Marc Fumaroli (dir.), *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne*, Paris, PUF, 1999, p. 707-786.

LAGARDE, François, *La persuasion et ses effets : essai sur la réception en France au dix-septième siècle*, *Papers on French seventeenth century literature*, Tübingen ; Paris ; Seattle, 1995.

LEONI, Sylviane, « Une redécouverte restreinte : la rhétorique française du 18e siècle », *Dix-huitième siècle*, n° 30, 1998, p. 179-193.

LICHTENSTEIN, Jacqueline, *La couleur éloquente*, Paris, Flammarion, 1989.

MAINGUENEAU, Dominique, « Problèmes d'*ethos* », *Pratiques*, n° 113-114, 2002, p. 54-67.

MASSIN, Marianne, *Les figures du ravissement Enjeux philosophiques et esthétiques*, Paris, B. Grasset, 2001.

MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle, *La rhétorique des passions*, Paris, PUF, 2000.

MAZALEYRAT, Jean, et MOLINIE, Georges, *Vocabulaire de la stylistique*, Paris, PUF, 1989.

MICHEL, Alain, *La parole et la beauté : rhétorique et esthétique dans la tradition occidentale*, Paris, Les Belles Lettres, 1982.

MOLINIE, Georges, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Paris, Le Livre de Poche, 1996.

PAKNADEL, Félix, « *Lettre concernant l'enthousiasme* de Shaftesbury », dans *L'enthousiasme dans le monde anglo-américain aux XVIIe et XVIIIe*, éd. établie par Denise Bulckaen, *Société d'études anglo-américaines des XVIIe et XVIIIe siècles*, 1991, p. 109-119.

SERMAIN, Jean-Paul, « Le code du bon goût (1725-1750) », dans Marc Fumaroli (dir.), *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne*, Paris, PUF, 1999, p. 879-943.

SERMAIN, Jean-Paul, « *Less is more* », dans Véronique Ferrer et Catherine Ramond (dir.), *La langue des émotions*, Paris, Garnier, 2017, p. 273-291.

STAROBINSKI, Jean, « Éloquence et liberté », dans *Revue Suisse d'Histoire*, Vol. 26 n° 4, 1976, p. 549-566.

STAROBINSKI, Jean, « La chaire, la tribune, le barreau », dans Pierre Nora (dir.), *Les Lieux de mémoire, II*, Vol. 3, Paris, Gallimard, 1986, p. 425-485.

TRUCHET, Jacques, « Pour un inventaire des problèmes posés par l'étude de la rhétorique au XVII^e siècle », *Revue XVII^e siècle*, n° 80-81, 1968, p. 5-17.

VILA, Anne, « De la pathologie à l'extase « poétique » : la catalepsie entre médecine et littérature (XVIII^e siècle) », *Littératures classiques*, n° 85, 2014, p. 291-302.

## ÉTUDES SUR L'ESTHETIQUE ET ICONOGRAPHIE

BAYLE, Ariane, « Postface », dans Ariane Bayle (dir.), *La contagion : enjeux croisés des discours médicaux et littéraires (XVI^e-XIX^e siècle)*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2013, p. 184-185.

BECQ, Annie, *Genèse de l'esthétique française moderne : de la raison classique à l'imagination créatrice 1680-1814*, [Pise, Pacini Editore, 1984], Paris, Albin Michel, 1994.

CRIGNON-DE OLIVEIRA, Claire, « Introduction », dans Shaftesbury, *Lettre sur l'enthousiasme*, *op. cit*., p. 5-90.

DAVID, Jacques-Louis, *La Mort de Socrate*, 1787.

DELON, Michel, « La Beauté du crime », *Europe*, n° 661, mai 1984, p. 73-82.

DELON, Michel, « Naufrages vus de loin : les développements narratifs d'un thème lucrétien », *Rivista di letteratura moderne et comparate*, n° 42, 1988, p. 81-119.

DESMOULIEZ, André, *Cicéron et son goût : essai sur une définition d'une esthétique romaine à la fin de la République*, Bruxelles, Latomus, 1976.

DESTOUCHES, André-Cardinal, *Callirhoé*, *tragedie en musique par Monsieur Destouches […] représentée pour la premiere fois […] le vingt-septiéme Decembre 1712*, mus. impr., in-4° obl., 1712-1743.

FOCILLON, Henri, *La peinture au XIX^e siècle : le retour de l'antique, le romantisme*, Paris, H. Laurens, 1927.

FRAGONARD, *Le grand prêtre Corésus se sacrifie pour sauver Callirhoé,* 1765.

FRIED, Michael, *La place du spectateur : esthétique et origines de la peinture moderne*, [*Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, University California Press, 1980], trad. Claire Brunet, Paris, Gallimard, 2017.

MICHEL, Christian, « Anatomie d'un chef-d'œuvre : Laocoon en France au XVII^e siècle », *Revue germanique internationale*, n° 19, 2003, p. 105-117.

REMBRANDT, *La Résurrection de Lazare*, v-1630-1632.

VERNET, Joseph, *La Tempête*, 1754.

## ÉTUDES SUR LA DRAMATURGIE

DE SENARCLENS, Vanessa, « Du ronflement des furies : les *Euménides* d'Eschyle dans le *Théâtre des Grecs* (1730) de Pierre Brumoy », dans Romain Bionda (dir.), « Les Conditions du théâtre : le théâtralisable et le théâtralisé », *Fabula-LhT*, n° 19, octobre 2017. URL : http://www.fabula.org/lht/19/senarclens.html.

FRANTZ, Pierre, *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, Paris, PUF, 1998.

FRANTZ, Pierre et WYNN, Thomas, « Préface », dans Pierre Frantz et Thomas Wynn (dir.), *La scène, la salle et la coulisse dans le théâtre en France*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2011, p. 7-14.

GROSPERRIN, Jean-Philippe, « Furies de théâtre. Mythologie et dramaturgie des fureurs dans la tragédie classique », *Littératures classiques*, Hors-collection, 2002, p. 61-81.

HENIN, Emmanuelle, « Faut-il ensanglanter la scène ? Les enjeux d'une controverse classique », *Littératures classiques*, n° 67, 2008, p. 13-32.

SALAZAR, Pedro, « Le coup de poignard de Gresset et l'évolution de la tragédie néo-classique », *Cuadernos de la facultad de humanidades,* n° 9, 1981. URL: http://smjegupr.net/newsite/wp-content/uploads/2020/02/Le-Coup-de-Poignard-de-gresset-et-levolution-de-la-tragedie-neo-classique.pdf.

SERROY, Jean, « De la coupe aux lèvres. Le dénouement de *Rodogune* », Publif@rum, 2, 2005, URL : http://www.publifarum.farum.it/n/02/serroy.php.

## THEORIE LITTERAIRE ET ETUDES SUR LA LANGUE

BAKHTINE, Mikhaïl, *La poétique de Dostoïevski*, [*Problemy poètiki Dostoevskogo,* Léningrad, *Прибой*, 1929], trad. Isabelle Kolitcheff, Paris, Seuil, [1970] 1998.

BENEDETTA, Papasogli, *Le « fond du cœur » Figures de l'espace intérieur au XVII^e siècle,* Paris, Honoré Champion, 2000.

BENICHOU, Paul, *Le sacre de l'écrivain*, Paris, José Corti, 1973.

DERRIDA, Jacques, *L'Archéologie du frivole*, Paris, Galilée, [1973] 1990.

DUPRIEZ, Bernard, *Gradus : les procédés littéraires (dictionnaire)*, Paris, Union générale d'édition, [1980] 1984.

FOUCAULT, Michel, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, [1966] 1992.

GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

GOURINAT, Jean-Baptiste, *Le stoïcisme*, Paris, PUF, [2007] 2017.

HAUBERT, Maxime, *L'église et la défense des « sauvages » : Le Père Antoine Vieira au Brésil*, Bruxelles, 1964.

JARRETY, Michel, *La poétique*, Paris, PUF, 2003.

KLEMPERER, Victor, *LTI, la langue du III^e Reich : carnets d'un philosophe*, [*Die Unbewältigte Sprache : aus dem Notizbuch eines Philologen « LTI » [Lingua Tertii Imperii]*, Darmstadt : J. Melzer, 1962], trad. Élisabeth Guillot, Paris, Pocket, 1998.

MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle, *La scène judiciaire de l'autobiographie*, Paris, PUF, 1996.

MONTICELLI, Chiara Lucrezio, « Naissance de l'identification », *La Vie des idées*, 2008. URL : https://laviedesidees.fr/Naissance-de-l-identification.html

RASKOLNIKOFF, Mouza, *Des Anciens et des Modernes*, articles réunis par Ségolène Demougin, Paris, Publications de la Sorbonne, 1990.

ROMEYER-DHERBEY, Gilbert, *Les sophistes*, Paris, PUF, [1985] 2017.

STAROBINSKI, Jean, *Table d'orientation : l'auteur et son autorité*, Paris, L'Âge d'homme, 1989.

« Écritures de l'énergie », dirigé par Éric Benoît, *Modernités*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2017.

## DICTIONNAIRES

*Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots français tant vieux que modernes et les termes de toutes les sciences et des arts* par Antoine Furetière, La Haye, chez Arnout et Reinier Leers, 1690, (3 vol). URL : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k50614b.image

*Dictionnaire universel françois et latin, vulgairement appelé Dictionnaire de Trévoux*, Paris, Compagnie des libraires associés, 1704-1711, (8 vol). URL : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k50980z.image

*Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres* par Denis Diderot et Jean Le Rond d'Alembert, Paris, chez Briasson, David, Le Breton, Durand, 1751-1772, (28 vol). URL : http://enccre.academie-sciences.fr/encyclopedie/

## LA BIBLE

*La Bible de Jérusalem : la Sainte Bible*, trad. en français sous la direction de l'École biblique de Jérusalem, Paris, les Éditions du Cerf, [1948] 2016.

# INDEX DES NOMS


**A**

ALBERTAN (CHRISTIAN) : 36.

ALBERTAN-COPPOLA (SYLVIANE) : 301.

ALBERTI (LÉON BATTISTA) : 104, 198.

ARISTOTE : 49, 59, 64, 74, 106, 122, 124, 125, 133, 152, 154, 165, 188, 193, 243, 290, 396, 414, 417, 460, 481.

AUGUSTIN (SAINT) : 15, 339, 362, 475, 476.

**B**

BAILLIE (JOHN) : 21.

BAKHTINE (MIKHAÏL) : 242.

BATTEUX (ABBÉ) : 7, 59, 99, 100, 102.

BAUMGARTEN (ALEXANDER GOTTLIEB) : 18, 102, 109, 112, 227.

BAYLE (PIERRE) : 329, 373.

BEAUZÉE (NICOLAS) : 402, 420.

BECQ (ANNIE) : 18, 49, 56, 59, 60, 104, 213, 377, 380, 416.

BELAVAL (YVON) : 57, 112, 265.

BENOT (YVES) : 320.

BENREKASSA (GEORGES) : 62, 450.

BERNIER (MARC ANDRÉ) : 98, 193, 487

BERTHIER (GUILLAUME FRANÇOIS, PÈRE) : 36, 102, 360, 386, 387, 388, 390.

BESNARD-COURSODON (MICHELINE) : 74, 75.

BESSE (GUY) : 372, 382.

BLANC (JAN) : 35, 152, 422.

BOILEAU (NICOLAS) : 6, 7, 8, 11, 12, 25, 34, 36, 45, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 98, 101, 105, 208, 252, 331, 384, 386, 388, 475.

BOMPAIRE (JACQUES) : 34, 71.

BOSSUET (JACQUES-BÉNIGNE) : 414, 416, 475, 486.

BOUHOURS (DOMINIQUE, PÈRE) : 6, 56.

BOURDIN (JEAN-CLAUDE) : 23, 37.

BRASART (PATRICK) : 12, 16, 28, 351.

BRUTUS : 12, 75,322, 323, 324, 339, 340, 341, 343, 351, 367, 368, 375, 418, 434, 448, 490.

BUFFIER (CLAUDE) : 215, 402.

BUFFON (GEORGES-LOUIS LECLERC, COMTE DE) : 25, 101, 179, 330, 331, 398, 428.

BUKHDAL (ELSE-MARIE) : 9, 10, 11, 170, 179.

BURKE (EDMUND) : 2, 3, 5, 7, 9, 10, 11, 12, 20, 21, 23, 24, 26, 28, 33, 45, 101, 112, 116, 123, 132, 136, 142, 149, 151, 157, 158, 159, 163, 166, 170, 172, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 193, 200, 201, 202, 206, 213, 214, 216, 217, 220, 225, 226, 227, 228, 230, 235, 245, 256, 259, 260, 304, 311, 312, 324, 328, 337, 340, 353, 366, 372, 377, 378, 379,

394, 400, 401, 408, 412, 418, 419, 421,471, 473, 474, 478, 480, 481.

**C**

CAHUSAC (LOUIS DE) : 108, 139.

CALAS (JEAN) : 232, 233, 322, 408, 409.

CAMMAGRE (GENEVIÈVE) : 9, 86.

CASSIRER (ERNST) : 213.

CATHERINE II DE RUSSIE : 231, 320, 472.

CHABUT (MARIE-HÉLÈNE) : 233, 234, 422.

CHARTIER (PIERRE) : 176, 237, 244.

CHARTIER (ROGER) : 320, 321, 363, 364.

CHOUILLET (JACQUES) : 20, 22, 39, 57, 107, 112, 122, 123, 134, 143, 166, 171, 172, 176, 178, 181, 200, 203, 213, 214, 227, 236, 242, 265, 306, 340, 372, 379, 394.

CICÉRON : 7, 8, 13, 18, 24, 27, 28, 34, 49, 51, 55, 59, 78, 82, 83, 85, 95, 97, 98, 99, 101, 102, 103, 118, 119,120, 137, 139, 157, 159, 164, 165, 169, 170, 171, 172,192, 194, 208, 209, 210, 214, 215, 226, 227, 228, 236, 251, 252, 272, 273, 274, 276, 291, 304, 309, 311, 313, 314, 315, 324, 347, 348, 349, 382, 391, 392, 396, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 405, 409, 410, 416, 418, 419, 421, 423, 433, 434, 435, 447, 450, 454, 461, 472, 475, 477, 479, 480, 481, 482.

CONDILLAC (ÉTIENNE BONNOT DE) : 99, 100.

CORNEILLE (PIERRE) : 6, 82, 107, 115, 122, 152, 258, 383, 410, 422, 455.

CRIGNON-DE OLIVEIRA (CLAIRE) : 16, 52, 53, 65.

CUSSET (CATHERINE) : 301, 307.

**D**

DACIER (ANNE) : 86, 87, 364.

DAINVILLE (FRANÇOIS DE) : 28, 214, 215, 216, 314, 402.

D'ALEMBERT (JEAN LE ROND) : 5, 25, 27, 36, 56, 83, 98, 99, 105, 117, 133, 199, 211, 244, 373, 385, 398.

DAMIENS (ROBERT-FRANÇOIS) : 4, 5, 23, 62, 83, 123, 136, 219, 220, 342, 473, 483.

DANIEL (GEORGES) : 82, 253, 403.

DELEYRE (ALEXANDRE) : 39, 40, 75, 76, 77.

DELON (MICHEL) : 5, 9, 10, 11, 13, 25, 26, 56, 102, 107, 149, 186, 189, 202, 207, 218, 220, 221, 335, 336, 378, 394, 442, 446, 471.

DÉMÉTRIOS : 8, 11, 12, 157, 158, 159, 418.

DÉMORIS (RENÉ) : 9, 10, 176, 378.

DÉMOSTHÈNE : 18, 157, 324, 347, 348, 391, 405, 418, 419, 421, 433, 434, 461.

DE PILES (ROGER) : 7, 48, 51, 56, 152, 416.

DESCARTES (RENÉ) : 50, 69, 412.

DESMOULIEZ (ANDRÉ) : 83, 99, 103, 251.

DESMOULINS (CAMILLE) : 338.

DESTOUCHES (ANDRÉ CARDINAL) : 216, 217.

DERRIDA (JACQUES) : 100.

DIDIER (BÉATRICE) : 15, 42, 123, 164.

DOUAY (FRANÇOISE) : 22, 28, 442, 461, 471.

DU BELLAY (JOACHIM) : 35.

DU BOS (JEAN-BAPTISTE, L'ABBÉ) : 5, 7, 176, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 190, 191, 200, 226, 227, 312, 481.

DUFLO (COLAS) : 20, 43, 60, 174, 199, 291, 333.

**E**

EHRARD (JEAN) : 322, 341, 361.

ESCHYLE : 125, 140.

EURIPIDE : 2, 125, 140, 219.

**F**

FELOPOULOU (SOPHIA) : 122, 133.

FÉNELON : 26, 82, 83, 276, 326, 399, 475, 476, 486.

FERRET (OLIVIER) : 2, 36, 43, 369.

FOCILLON (HENRI) : 185.

FOUCAULT (MICHEL) : 114, 194, 344, 445.

FRAGONARD (JEAN-HONORÉ) : 184, 216, 217, 224.

FRANTZ (PIERRE) : 22, 58, 67, 68, 83, 109, 110, 111, 131, 148, 149, 183, 218.

FRÉDÉRIC II DE PRUSSE : 320, 472.

FREUD (SIGMUND) : 190, 271, 490.

FRIED (MICHAËL) : 5, 18, 183, 184.

FUMAROLI (MARC) : 2, 7, 13, 15, 16, 25, 34, 74, 76, 86, 99, 165, 192, 193, 208, 209, 210, 212, 343, 348, 391, 395, 403, 454.

**G**

GEORGE III : 342.

GIBERT (BALTHAZAR) : 25.

GOGGI (GIANLUIGI) : 12, 356, 367, 368, 369, 370, 451, 453.

GOLDZINK (JEAN) : 147, 232, 301.

GOURBIN (GILLES) : 322.

GRIMM (FRIEDRICH MELCHIOR) : 5, 123, 176, 216, 217, 218, 224, 225, 300, 309, 438, 440, 441, 443, 448, 455, 459, 460, 463, 464, 467, 483.

GROSPERRIN (JEAN-PHILIPPE) : 140.

**H**

HACHE (SOPHIE) : 6, 15, 18, 27, 34, 90, 91, 98, 348.

HARTMANN (PIERRE) : 21, 42, 172, 471.

HELVÉTIUS (CLAUDE-ADRIEN) : 5, 45, 330, 331, 336, 341, 365, 378, 379, 382, 386, 390,

HOBBES (THOMAS) : 15, 50, 342, 343, 372, 373.

HOBSON (MARIAN) : 36, 255, 256, 313, 379, 386.

HOLBACH (PAUL THIRY, BARON D') : 74, 320, 322.

HOMÈRE : 2, 45, 57, 81, 86, 87, 88, 91, 93, 95, 97, 119, 120, 140, 141, 164, 170, 194, 208, 331, 355, 364, 384, 385, 386.

HORACE : 2, 6, 42, 55, 332, 384, 429

HUET (PIERRE-DANIEL) : 34, 36, 45, 86, 87, 89, 97, 98.

**I**

IBRAHIM (ANNIE) : 11, 12.

**J**

JACOT GRAPA (CAROLINE) : 17, 18, 57, 165, 172, 203, 205, 206,

JAKOBSON (ROMAN) : 89.

JAMBLIQUE : 46, 48, 66.

JAUCOURT (LOUIS, CHEVALIER DE) : 12, 41, 143, 392, 459.

JUSTE LIPSE : 405, 418, 419, 420 ;

**K**

KANT (EMMANUEL) : 10, 20, 68, 132, 175, 201, 203, 211, 213, 220, 235, 321, 407, 430, 485.

KAPP (VOLKER) : 7, 362.

KATALIN (KOVÁCS) : 124.

KLEMPERER (VICTOR) 473.

KREMER (NATHALIE) : 175.

**L**

LA BARRE (FRANÇOIS-JEAN LEFEBVRE, CHEVALIER DE) : 322.

LA BRUYÈRE (JEAN DE) : 105, 420, 428.

LA CHAUSSÉE (PIERRE CLAUDE-NIVELLE DE) : 126.

LA FONTAINE (JEAN DE) : 10, 189, 412.

LAGARDE (FRANÇOIS) : 3, 4, 175, 472.

LA HARPE (JEAN-FRANÇOIS DE) : 43, 326, 458, 472.

LA MOTTE (ANTOINE HOUDAR DE) : 45, 82, 86, 87, 88, 90, 91, 93, 96, 116, 152, 331, 386.

LAMY (BERNARD, PÈRE) : 15, 101, 402.

LA ROCHEFOUCAULD (FRANÇOIS, DUC DE) : 10, 188, 189, 248, 378, 403, 420.

LE BRUN (CHARLES) : 19, 104, 138, 198.

LE CAMUS (ANTOINE) : 62, 63, 117.

LEIBNIZ : 50.

LE SCANFF (YVON) : 175.

LESSING (GOTTHOLD EPHRAÏM) : 138, 184.

LICHTENSTEIN (JACQUELINE) : 50, 51, 74, 395.

LINGUET (SIMON-NICOLAS-HENRI) : 43, 44, 460.

LINNAEUS (CARL) : 330, 331.

LITMAN (THÉODORE A.) : 20, 21, 82.

LOCKE (JOHN) : 15, 55, 57, 330, 331.

LOMBARDO (GIOVANNI) : 8, 157, 158, 418.

LOUIS XV : 3, 123, 136, 170, 219, 319, 320, 487.

LOUIS XVI : 3, 319, 320, 321, 339, 354, 360, 452, 461, 462, 465.

LOUNISSI (CARINE) : 342, 346.

LUCRÈCE : 9, 57, 68, 123, 132, 133, 149, 185, 186, 189, 217, 337, 375, 474.

**M**

MALEBRANCHE (NICOLAS) : 15, 50, 69, 377.

MALLET (EDME, L'ABBÉ) : 37, 101, 268.

MAINGUENEAU (DOMINIQUE) : 460.

MARIE (LAURENCE) : 116, 152.

MARIVAUX : 25, 26, 82, 83, 281, 428.

MARMONTEL (JEAN-FRANÇOIS) : 26, 60, 140, 404, 405, 420, 474.

MATHIEU-CASTELLANI (GISÈLE) : 108, 299, 301, 302.

MAUPEOU (RENÉ-NICOLAS CHARLES AUGUSTIN DE) : 321, 322, 341.

MAY (GITA) : 11, 123, 176, 186, 188, 189, 378, 471.

MAY (GEORGES) : 277, 278, 310.

MICHEL (ALAIN) : 55, 192, 201, 203, 226, 227, 407, 409, 416, 475, 476, 481.

MICHELET (JULES) : 9, 75, 319.

MOLIÈRE : 42, 73, 281.

MOLINIÉ (GEORGES) : 402, 412, 413.

MONTAIGNE (MICHEL DE) : 88, 301, 327, 413, 428, 434, 435.

MONTESQUIEU : 36, 189, 330, 331, 394, 448.

MOREAU (JACOB-NICOLAS) : 43, 44.

MORNET (DANIEL) : 320, 465.

MORTIER (ROLAND) : 2, 17, 58, 164, 243.

**N**

NÉRON : 34, 258, 364, 366, 442.

**O**

OVIDE : 33, 340.

**P**

PAKNADEL (FÉLIX) : 53.

PAPASOGLI (BENEDATTA) : 279.

PASCAL (BLAISE) : 19, 248, 276, 277, 278, 279, 283, 428, 453.

PAVY (ÉLISE) : 11, 210.

PEYRACHE-LEBORGNE (DOMINIQUE) : 9, 211, 258.

PLATON : 2, 16, 19, 28, 34, 49, 55, 56, 58, 59, 64, 74, 122, 133, 136, 171, 172, 193, 201, 203, 209, 215, 216, 217, 218, 219, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 260, 265, 266, 274, 293, 311, 313, 396, 406, 407, 409, 416, 429, 430, 435, 456, 478, 481, 484.

PLOTIN : 46, 66, 67, 68, 69, 70, 77, 474, 477.

PLUTARQUE : 258, 341.

PRADES (ABBÉ DE) : 37, 42, 65, 386.

PRÉVOST (ABBÉ) : 153, 301.

PROUST (JACQUES) : 2, 9, 161, 194, 297, 450.

PSEUDO-LONGIN : 6, 7, 8, 11, 12, 17, 18, 21, 25, 34, 35, 45, 46, 49, 51, 60, 61, 71, 72, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 99, 109, 127, 157, 164, 165, 185, 208, 212, 213, 230, 235, 246, 271, 293, 331, 348, 376, 384, 385, 386, 388, 390, 392, 396, 400, 419, 458, 475, 476, 477.

PUJOL (STEPHANE) : 257, 258, 259, 264, 489, 490.

**Q**

QUINTILIEN : 7, 13, 34, 59, 192, 392, 393, 397, 400, 405, 425.

**R**

RACINE (JEAN) : 122, 125, 154, 475.

RAMOND (CATHERINE) : 12.

RAPHAËL : 414, 416.

RAYNAL (GUILLAUME THOMAS, ABBÉ) : 5, 12, 319, 326, 327, 339, 342, 356, 363, 365, 366, 370, 439, 440, 441, 443, 444, 451, 452, 455, 461, 463, 465, 466, 487.

REBEJKOW (JEAN-CHRISTOPHE) : 19, 35, 40, 42, 43.

REMBRANDT : 118, 149, 196, 197, 358.

RILKE (RAINER MARIA) : 177, 178.

ROUSSEAU (JEAN-JACQUES) : 5, 8, 25, 27, 36, 42, 45, 83, 133, 140, 146, 159, 205, 211, 301, 329, 367, 368, 369, 373, 395, 398, 401, 443, 460, 466.

ROTROU (JEAN DE) : 90.

RUBENS : 49.

RULHIÈRE (CLAUDE-CARLOMAN DE) : 3, 4.

RUSH (BENJAMIN) : 320.

**S**

SAINT-GIRONS (BALDINE) : 3, 5, 6, 7, 14, 33, 34, 76, 162, 166, 189, 190, 193, 202, 225, 226, 269, 270, 338, 339, 377, 400, 470, 471, 475, 478, 479, 484.

SAINT-MARD (RÉMOND DE) : 150.

SAUSSURE (FERDINAND DE) : 114, 161, 193.

SEGUIN (JEAN-PIERRE) : 402.

SÉNÈQUE : 8, 18, 28, 34, 44, 95 101, 107, 142, 165, 166, 170, 171, 172, 174, 191, 192, 193, 194, 197, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 214, 215, 216, 217, 225, 226, 227, 228, 233, 249, 254, 280, 291, 311, 312, 313, 314, 322, 324, 333, 334, 347, 353, 361, 364, 366, 391, 392, 393, 397, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 412, 414, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 425, 426, 427, 428, 430, 433, 434, 437, 442, 472, 477, 481, 486.

SERMAIN (JEAN-PAUL) : 2, 3, 7, 12, 22, 28, 50, 56, 58, 60, 86, 102, 134, 154, 156, 293, 442, 461, 471.

SERROY (JEAN) : 110, 113.

SEZNEC (JEAN) : 150, 196, 439, 449.

SGARD (JEAN) : 37.

SHAFTESBURY (ANTHONY ASHLEY-COOPER, COMTE DE) : 14, 16, 28, 29, 35, 38, 52, 53, 54, 56, 57, 58, 59, 60, 62, 65, 66, 68, 73, 76, 161, 162, 213, 269, 282, 293, 304, 325, 329, 353, 416, 476.

SHAKESPEARE (WILLIAM) : 104, 107, 116, 117, 118, 128, 243, 383, 422, 455.

SILVAIN : 7, 122.

SOCRATE : 108, 165, 213, 269, 325, 329, 348, 377, 406, 439, 442, 443, 444, 448, 449, 456, 457, 459, 463, 464.

SOPHOCLE : 122, 125, 138, 140, 154.

SPITZER (LÉO) : 301.

STAROBINSKI (JEAN) : 12, 13, 56, 220, 221, 335, 349, 351, 368, 487.

STENGER (GERHARDT) : 2, 44, 59, 166.

**T**

TACITE : 34, 95, 209, 353, 392, 445.

TAMADA (ATSUKO) : 475.

TRÉMOLIÈRES, (FRANÇOIS) : 26, 82, 83.

TROUSSON (RAYMOND) : 164, 352.

TRUBLET (NICOLAS-CHARLES-JOSEPH, ABBÉ) : 276.

**V**

VANDEUL (ANGÉLIQUE DE) : 440.

VENTURI (FRANCO) : 22, 64, 69, 473.

VERNET (JOSEPH) : 5, 7, 10, 149, 152, 169, 176, 182, 184, 185, 204, 205, 211, 312, 379.

VERNIÈRE (PAUL) : 46, 62, 304, 319, 352.

VERSINI (LAURENT) : 2, 4, 320, 327, 343.

VINCENT (CHARLES) : 42, 342, 425, 443, 444, 445, 446, 463.

VIRGILE : 2, 28, 57, 394.

VOLNEY : 207, 395.

VOLTAIRE : 12, 19, 33, 36, 38, 39, 40, 41, 42, 57, 81, 88, 147, 153, 161, 189, 215, 233, 286, 304, 322, 338, 353, 378, 395, 399, 408, 409, 443, 448, 465, 472.

**W**

WALPOLE (HORACE) : 42.

WATELET (CLAUDE-HENRI) : 67, 103, 108, 131, 184, 198, 199, 416.

WILKES (JOHN) : 320, 341.

WILSON (ARTHUR) : 2, 3, 11, 38, 42, 237, 238, 239, 271, 300, 320, 321, 323, 366, 386, 439, 440, 441.

# Table des matières

**Introduction générale** **02**

## PREAMBULE
## L'EMPIRE DE LA RAISON ET « L'EMPIRE DE LA FOI »

1.1. – Le sublime, un cheval de bataille 32

1.1.1. Sublime et mouvement d'élévation 33
1.1.2. L'effet sublime, au cœurs des querelles entre philosophes et antiphilosophes 35
1.1.3. Sublime et fanatisme 37

1.2. – Des premières difficultés à limiter les effets de « L'empire de la Foi » 42

1.3. – Les risques de l'effet sublime pour un « esprit philosophique » 45

1.3.1. « Risques » de l'éloquence des images 48
1.3.2. Des enthousiastes religieux à la conception de l'enthousiasme de Diderot 51
1.3.3. De la conception de l'enthousiasme à l'expression des passions sur scène 59
1.3.4. « Risques » de l'éloquence des philosophes 66

1.4. – L'inévitable recours du philosophe à l'effet sublime 74

# PREMIERE PARTIE – POLE DRAMATURGIQUE (1751-1757)
# DIDEROT, TENANT DE LA TRADITION ?

Introduction 81

**Chapitre I. –** Expression des passions tragiques et convenance cicéronienne : La *Lettre sur les sourds et muets* 85

1.1. Les risques de l'effet sublime, d'après l'exemple d'Ajax 85

1.2. Convenance cicéronienne et enjeux stylistiques 97

1.3. Convenance cicéronienne et dramaturgie : Les passions expressives 102

**Chapitre II. –** L'effet sublime de la tragédie domestique : *Entretiens sur Le Fils naturel* 121

2.1. De l'expression des passions tragiques au « tableau des malheurs qui nous environnent » 124

2.2. Dorval, un *enthousiaste* naturel 134

2.3. Principes de suggestion tragiques 147

Conclusion 161

# DEUXIEME PARTIE
# POLE DU « SPECTATEUR-PHILOSOPHE » (1757-1770)

Introduction 169

**Chapitre I. –** La conception dissonante du sublime et la double posture de Diderot, spectateur-philosophe : La critique d'art 174

1.1. Dépasser l'incontournable référence au texte de Burke 174

1.1.1. Burke et le sublime obscur 176
1.1.2. De l'obscurité burkienne aux tableaux tragiques, inspirés par Du Bos 182
1.1.3. Le *delight* burkien, pendant de la catharsis ? 187

1.2. Le sublime d'après la double posture de Sénèque, poète tragique et philosophe stoïcien 192

1.2.1. Penser le style sublime chez Diderot d'après les styles de Sénèque 192
1.2.2. L'effet sublime chez Diderot d'après Sénèque : théorie des passions et mouvement dialectique 199
1.2.3. De Sénèque à Diderot : renouer avec l'unité derrière la dissonance 207

1.3. « L'Antre de Platon », ou le recours au *logos* du philosophe pour prévenir des excès stoïcien 215

**Chapitre II. –** *Le Neveu de Rameau*, ou la mise à l'épreuve du *logos* du philosophe 230

2.1. Sur le modèle du *Paradoxe sur le comédien*… 238

2.2. … Le Neveu, acteur médiocre aux « instants » sublimes ? 240

2.3. Laisser place à l'interprétation du point de vue interne du Neveu 247

2.4. Illustrer les risques du sublime grâce à la construction fictive d'un *être réel* 263

**Chapitre III. –** Contester les pouvoirs de l'éloquence : Suzanne, *La Religieuse* 275

3.1. Les risques de la parole persuasive des autorités religieuses 276

3.2. Les figures incarnées de l'éloquence religieuse et judiciaire 284

3.3. Les mises en scène et l'éloquence de Suzanne 298

3.3.1. Suzanne, en avocate 300
3.3.2. De l'éloquence judiciaire à l'éloquence révolutionnaire 303

Conclusion 311

**TROISIEME PARTIE – POLE ORATOIRE (1770-1781)**
**LA CONVENANCE DE SOI A SOI-MEME,**
**OU QUAND « LA FUREUR DE PARLER PREND AU FAIBLE »**

Introduction 319

**Chapitre I. –** Le sublime *barbare* : concevoir un nouvel effet sublime du philosophe. Les contributions de Diderot à l'*Histoire des deux Indes* de l'abbé Raynal 326

1.1. Le sublime (du) barbare 328

1.2. Sublime barbare et dynamique révolutionnaire 338

1.3. De la fatalité du crime originel : Diderot *régénère* sa conception du sublime 344

**Chapitre II. –** Redéfinir l'effet sublime du philosophe : Détours théoriques et stylistiques et « sublime d'un tel ». De la *Réfutation d'Helvétius* au second livre de l'*Essai sur les règnes de Claude et de Néron* 365

2.1. Dépasser les anciennes conclusions sur l'effet sublime dans la *Réfutation d'Helvétius* 372

2.2. Détour stylistique : Concilier image et action 392

2.2.1. Le style orné de Cicéron 398
2.2.2. Le style coupé de Sénèque 402
2.2.3. Le style *deinos* de Démosthène 418

2.3. « Le sublime d'un tel » : effet sublime barbare et vertueux du philosophe 421

**Chapitre III. –** Le sublime *original* : un effet sublime barbare et vertueux. La *Lettre apologétique de l'abbé Raynal à Monsieur Grimm* 439

3.1. L'influence du sublime de Socrate 442

3.2. La convenance de soi à soi-même 449

3.3. « Connais-toi toi-même » : l'*ethos* de l'orateur redéfini 456

Conclusion 466

**Conclusion générale 470**

Bibliographie 493

*Index nominum* 512

Table des matières 520