



Vers un « Dictionnaire critique des lecteurs de Diderot ». Échantillons

For a Dictionary of Diderot's readers : selections. Balzac : a selective reading of Diderot

Fabien Girard, Nadège Langbour et Berenika Palus



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/rde/5307>

DOI : 10.4000/rde.5307

ISSN : 1955-2416

Éditeur

Société Diderot

Édition imprimée

Date de publication : 25 novembre 2015

Pagination : 258-271

ISBN : 978-2-9520898-8-3

ISSN : 0769-0886

Référence électronique

Fabien Girard, Nadège Langbour et Berenika Palus, « Vers un « Dictionnaire critique des lecteurs de Diderot ». Échantillons », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie* [En ligne], 50 | 2015, mis en ligne le 25 novembre 2017, consulté le 04 janvier 2020. URL : <http://journals.openedition.org/rde/5307> ; DOI : 10.4000/rde.5307

Vers un « Dictionnaire critique des lecteurs de Diderot ». Échantillons :

I. Balzac : une lecture sélective de Diderot

Tout est double, même la vertu. Aussi Molière présente-t-il toujours les deux côtés de tout problème humain ; à son imitation, Diderot écrit un jour : *CECI N'EST PAS UN CONTE*, le chef d'œuvre de Diderot peut-être, où il offre la sublime figure de mademoiselle de Lachaux immolée par Gardanne [sic], en regard de celle d'un parfait amant tué par sa maîtresse. Mes deux nouvelles sont donc mises en pendant, comme deux jumeaux de sexe différent. C'est une fantaisie littéraire à laquelle on peut sacrifier une fois, surtout dans un ouvrage où l'on essaie de représenter toutes les formes qui servent de vêtement à la pensée¹.

Quelle connaissance Balzac avait-il des textes de Diderot ? Dans quelle mesure ces lectures ont-elles pu inspirer ses propres écrits ?

S'agissant du premier point, depuis la thèse de Stephen J. Gendzier², de nombreuses études sont venues confirmer que l'auteur de *La Comédie humaine* avait lu de près plusieurs œuvres de Diderot. Margaret Gilman a repéré des traces des *Salons*, de l'*Essai sur la Peinture*, et des *Pensées détachées sur la Peinture* dans *Le Chef d'œuvre*

1. Balzac, lettre adressée à Don Michele Angelo Cajetani, Prince de Téano, août-septembre 1846, citée dans *La Comédie humaine*, éd. Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1976-1980, 12 vol., 1977, VII, p. 54. Désormais noté *CH*.

2. Stephen J. Gendzier, *The Diderot and Balzac Affinity*, Columbia University thesis, 1959. Voir aussi, du même auteur, « Art criticism and Novel : Diderot and Balzac », *The French Review*, 35, 1962, p. 302-310 ; et « Balzac's changing attitude toward Diderot », *French Studies*, 19, 1965, p. 125-143.

*inconnu*³. Selon Jean Seznec, on trouve dans *Sarrasine* « des échos de Diderot assez perceptibles pour nous persuader que Balzac a lu le *Salon de 1767* »⁴. Comme le rappelle Éric Leborgne, « Balzac ne mentionne que deux textes philosophiques matérialistes de Diderot : le premier est une réplique déformée de l'*Entretien de Diderot et de D'Alembert* citée dans la *Physiologie du mariage*⁵ ; et le second est une paraphrase de la 21^e des *Pensées philosophiques* insérée dans *Ursule Mirouët* »⁶. En ce qui concerne le théâtre, selon Philippe Berthier, Balzac aurait eu une connaissance assez limitée, mais pas nulle, des théories dramatiques de Diderot⁷.

Cet aperçu confirme que Balzac a lu un grand nombre d'œuvres de Diderot : *Jacques le Fataliste*, *Le Neveu de Rameau*, *Ceci n'est pas un conte* – et probablement aussi les autres contes de Diderot –, les *Salons*, l'*Essai sur la Peinture*, les *Pensées détachées sur la Peinture*, et vraisemblablement la *Lettre sur les aveugles*⁸. Une étude plus poussée permettrait certainement de multiplier les exemples, et d'ajouter aux références explicites⁹ des allusions plus discrètes.

3. Margaret Gilman, « Balzac et Diderot : *Le Chef d'œuvre inconnu* », *PMLA*, 1950, p. 644-648.

4. Jean Seznec, « Diderot et *Sarrasine* », *Diderot Studies*, IV, 1963, p. 245.

5. « C'est, disait D'Alembert, une suite des lois du mouvement ! », *CH, La Physiologie du mariage*, 1980, XI, p. 999.

6. « Le monde, disait Diderot, comme effet du hasard, est plus explicable que Dieu. La multiplicité des causes et le nombre incommensurable de jets que suppose le hasard expliquent la création. Soient donnés l'*Énéide* et tous les caractères nécessaires à sa composition, si vous m'offrez le temps et l'espace, à force de jeter les lettres, j'atteindrai la combinaison *Énéide* », *CH, Ursule Mirouët*, 1976, III, p. 822. Éric Leborgne, « Philosophie matérialiste et discours scientifique dans *Ursule Mirouët*, *La Recherche de l'absolu et L'Enfant maudit* », p. 2.

7. Philippe Berthier, « Balzac et le théâtre romantique », *L'Année balzacienne*, 2001/1, n° 2, p. 23.

8. « L'aveugle qui nous a valu la belle lettre de Diderot », *CH, Théorie de la démarche*, XII, p. 276. Cette remarque de Balzac semble suggérer une lecture de la *Lettre* de Diderot ; voir également la note 1 p. 1027 d'André Lorant, dans *Facino Cane* : « Balzac, lecteur de la *Lettre sur les aveugles*, se souvient vraisemblablement des observations faites par Diderot, d'après lesquelles l'aveugle, capable de reconnaître au toucher la couleur des étoffes et de discerner les vraies médailles d'avec les fausses, voit par la peau. Dans l'addition à sa *Lettre*, Diderot rapporte les propos d'une jeune aveugle selon qui « l'or, l'argent, le fer, le cuivre polis, deviennent propres à réfléchir l'air ». Ce phénomène de la *réflexion de l'air* peut donner une explication rationnelle à la faculté de « voir » l'or chez le passionné Facino Cane », dans *CH*, 1977, VI, p. 1540-1541.

9. Balzac mentionne explicitement Diderot à trente-deux reprises au cours de *La Comédie humaine*. Il fait des références plus ou moins directes aux œuvres suivantes : *Ceci n'est pas un conte* (dans *La Muse du département*), l'*Encyclopédie* (dans *Ursule Mirouët*, la *Physiologie du mariage*, *Les Méfaits d'un procureur du roi*, et *Les Martyrs*

Raymond Trousson rappelle que « Balzac évoque Diderot dès la *Physiologie du mariage* et le cite souvent dans *La Comédie humaine*. Il aime *Le Neveu de Rameau*, ‘ce livre débraillé tout exprès pour montrer des plaies’, mais ne voit dans *Jacques le fataliste* (mis à part l’histoire de Mme de la Pommeraye et celle de Bigre) qu’une ‘misérable copie de Sterne’. Son intérêt va surtout aux récits brefs, comme *Ceci n’est pas un conte*, qui ‘sue le vrai par toutes ses phrases’ »¹⁰. Effectivement, cet extrait de *La Maison Nucingen* montre que Balzac s’est également intéressé au *Neveu de Rameau* et à la critique sociale qui s’en dégage, et qu’il assimile la « causerie » liminaire de *La Maison Nucingen*, au « pamphlet contre l’homme » qui, selon lui, se dissimule derrière l’entretien décousu entre Moi et Lui :

Empreinte de cet esprit glacial qui roidit les sentiments les plus élastiques, arrête les inspirations les plus généreuses et donne au rire quelque chose d’aigu, cette causerie, pleine de l’âcre ironie qui change la gaieté en ricanerie, accusa l’épuisement d’âmes livrées à elles-mêmes, sans autre but que la satisfaction de l’égoïsme, fruit de la paix où nous vivons. Ce pamphlet contre l’homme que Diderot n’osa pas publier, *Le Neveu de Rameau* ; ce livre, débraillé tout exprès pour montrer des plaies, est seul comparable à ce pamphlet dit sans aucune arrière-pensée, où le mot ne respecta même point ce que le penseur discute encore, où l’on ne construit qu’avec des ruines, où l’on nia tout, où l’on n’admira que ce que le scepticisme adopte : l’omnipotence, l’omniscience, l’omniconvenance de l’argent¹¹.

Cette interprétation de la *Satire seconde* révèle le critère à l’œuvre dans les choix de Balzac. Les œuvres de Diderot qui retiennent son attention sont nettement ancrées dans la réalité et rapportent des faits avérés, ou du moins qui semblent l’être ; par opposition à *Jacques le Fataliste*, dont le récit viatique laisse la part belle à la fiction et au dialogue, au détriment de l’authenticité du contexte et des sentiments, tant au niveau de l’histoire principale que de la majeure partie des récits intercalaires. De fait, l’un des points communs entre *Le Neveu de Rameau*, *Ceci n’est pas un conte*, et l’ensemble des contes et entretiens du philosophe, c’est qu’ils s’inscrivent dans une réflexion sur la morale

ignorés), *Le Rêve de D’Alembert* (dans la *Physiologie du mariage*), *Essai sur les règnes de Claude et de Néron* (dans *Sur Catherine de Médicis*), la *Lettre sur les aveugles* (dans *Pathologie de la vie sociale*), quelques lettres à Sophie Volland (dans *Béatrix*), *Le Neveu de Rameau* (dans *La Maison Nucingen*), le *Supplément au voyage de Bougainville* (dans la *Physiologie du mariage*), et *Sur les femmes* (dans la *Physiologie du mariage*).

10. Raymond Trousson, *Denis Diderot*, « Mémoire de la critique », Paris, PUPS, 2005, p. 25. Les passages cités sont tirés de *CH, La Maison Nucingen*, 1977, VI, p. 331.

11. *CH, La Maison Nucingen*, 1977, VI, p. 331.

et les comportements humains. Mais pour quelle raison, sur la vingtaine de récits insérés que comprend *Jacques le Fataliste*, Balzac ne trouve-t-il à son goût que les histoires de Bigre et celle de Mme de La Pommeraye ? Qu'est-ce que ces deux histoires ont en commun que les autres n'ont pas ? Bien qu'elles mettent en scène des conditions sociales différentes, nous pouvons émettre l'hypothèse que c'est parce qu'elles supposent toutes les deux une réflexion sur le désir sexuel et les sentiments humains. La première, racontée par Jacques, décrit comment ce dernier, après s'être fait passer pour son ami Bigre, a profité de la peur de Justine pour arriver à ses fins. La seconde, racontée par l'hôtesse de l'auberge du Grand Cerf, souligne la contradiction existant entre la parole donnée et la variabilité des sentiments. Comme *Ceci n'est pas un conte* et *Le Neveu de Rameau*, ces deux histoires sont sous-tendues par une réflexion sur les comportements individuels. Il y a fort à parier que Balzac, qui n'a sans doute eu accès qu'à quelques lettres de Diderot à Sophie Volland¹², aurait adoré les nombreuses anecdotes que contiennent les volumes de sa *Correspondance*.

Est-ce à dire que Balzac est un disciple de Diderot ? Il ne faut sans doute pas aller jusque-là, mais il existe une affinité¹³ entre les deux écrivains et des préoccupations communes. Balzac, plus influencé par Rousseau¹⁴ que par Diderot, fait le tri parmi les œuvres du second.

L'auteur de *La Comédie humaine* rejoint aussi Diderot sur le plan du style. Outre le recours au procédé de l'adresse au lecteur, qui

12. Balzac fait une référence explicite à une anecdote extraite d'une lettre de Diderot à Sophie Volland datée du 8 octobre 1760 : « Serais-je donc sans belles et folles amours ? Ne pourrais-je trembler, palpiter, craindre, respirer, me coucher sous d'implacables regards et les attendre ? Faut-il ne pas connaître la beauté libre, la fantaisie de l'âme, les nuages qui courent sous l'azur du bonheur et que le souffle du plaisir dissipe ? N'irais-je pas dans les petits chemins détournés, humides de rosée ? Ne resterais-je pas sous le ruisseau d'une gouttière sans savoir qu'il pleut, comme les amoureux vus par Diderot ? », *CH, Béatrix*, II, p. 730. Madeleine Ambrière souligne que Balzac rapporte également cette anecdote à Mme Hanska, dans une lettre datée du 22 janvier 1838 : « les fiacres de Paris qui circulent stores baissés lui [à Balzac] semblaient 'encore plus magnifiques de passion que les deux amants que Diderot a surpris, à minuit, par une pluie battante, se disant bonsoir dans la rue sous une gouttière' », n.3, p. 1498.

13. Selon la formule de Stephen J. Gendzier. René Guise précise – suite aux travaux de Stephen J. Gendzier : « Cette influence [de Diderot sur Balzac] nous paraît particulièrement importante dans la *Physiologie du mariage*. D'une part, il y a entre Sterne et Diderot, comme entre Rabelais et Sterne, une communauté d'esprit, une 'affinité' à laquelle Balzac est particulièrement sensible ; d'autre part, des trois auteurs, Rabelais, Sterne et Diderot, c'est le dernier qui fournit à Balzac les données matérialistes, physiologiques, qui sont dans l'esprit de la *Physiologie* », *CH*, 1980, XI, p. 1775.

14. Raymond Trousson, *Balzac disciple et juge de Jean-Jacques Rousseau*, Genève, Droz, 1983.

rappelle *Jacques le Fataliste*, par exemple dans *Jean-Louis*¹⁵, Balzac privilégie une forme de réalisme social et psychologique qu'il nomme « littérature idée », et qu'il oppose à la « littérature imagée » des romanciers du XIX^e siècle :

Jusqu'aujourd'hui, de siècle en siècle, les écrivains français maintenaient l'Europe dans la voie de l'analyse, de l'examen philosophique, par la puissance du style et par la forme originale qu'ils donnaient aux idées. Ici, tu places, pour le bourgeois, un éloge de Voltaire, de Rousseau, de Diderot, de Montesquieu, de Buffon. [...] Une fois sur ce terrain, tu lances un mot qui résume et explique aux niais le système de nos hommes de génie du dernier siècle, en appelant leur littérature une *littérature idée*. Armé de ce mot, tu jettes tous les morts illustres à la tête des auteurs vivants. Tu expliques alors que de nos jours il se produit une nouvelle littérature où l'on abuse du dialogue (la plus facile des formes littéraires), et des descriptions qui dispensent de penser. Tu opposeras les romans de Voltaire, de Diderot, de Sterne, de Lesage, si substantiels, si incisifs au roman moderne où tout se traduit par des images, et que Walter Scott a beaucoup trop *dramatisé*. Dans un pareil genre, il n'y a place que pour l'inventeur. Le roman à la Walter Scott est un genre et non un système, diras-tu. Tu foudroieras ce genre funeste où l'on délaye les idées, où elles sont passées au laminoir, genre accessible à tous les esprits, genre où chacun peut devenir auteur à bon marché, genre que tu nommeras enfin la *littérature imagée*. Tu feras tomber cet argumentation sur Nathan, en démontrant qu'il est un imitateur et n'a que l'apparence du talent. Le grand style serré du dix-huitième siècle manque à son livre, tu prouveras que l'auteur y a substitué les événements aux sentiments. Le mouvement n'est pas la vie, le tableau n'est pas l'idée !¹⁶

Si *Jacques le Fataliste* a peu séduit Balzac, c'est peut-être parce qu'il considérait qu'à l'exception des histoires de Bigre et de Mme de La Pommeraye, le roman viatique de Diderot laisse une trop grande part au dialogue et à l'imagination au détriment des sentiments et des idées. Les deux écrivains partagent le même intérêt pour ce que Balzac appelle « la démarche des idées ». Cependant, si Balzac accorde une place centrale à l'énergie et à la physiologie¹⁷, il résiste au matérialisme.

15. « Ici, lecteur, j'ai un compte à régler avec vous ; quoique je n'aie pas tant de mémoire que vous, je me souviens fort bien que j'ai le droit de mettre dans ce susdit ouvrage deux cents et quelques pages dont la substance équivaut à rien », Balzac, *Jean-Louis* (1822), dans *Premiers Romans*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1999, p. 470. Sur ce point, voir Aude Déruelle, « Les adresses au lecteur chez Balzac », *Cahiers de Narratologie* [En ligne] novembre 2004.

16. *CH, Illusions perdues*, 1977, V, p. 443.

17. Sur ce point, voir Véronique Le Ru, « La loi des forces vives : Balzac lecteur de Balzac », *L'Année balzacienne*, 2014, p. 43-56 ; Éric Leborgne, « Philosophie matérial-

On peut même considérer que son attitude à l'égard des thèses matérialistes prolonge et éclaire sa lecture enthousiaste de Rousseau. Face à Diderot, il est plus prudent : sa lecture est celle d'un lecteur sur la défensive.

Fabien GIRARD

I.R.C.L. UMR 5186

Université Paul-Valéry Montpellier-3

II. Jules Verne, lecteur de Diderot

« L'homme d'esprit voit loin dans l'immensité des possibles »¹. Cette phrase de Diderot, extraite des *Pensées philosophiques* (1745), pourrait être mise en exergue d'un grand nombre de romans de Jules Verne. Du sous-marin de *Vingt mille lieues sous les mers* (1870) à l'engin spatial de *De la terre à la lune* (1865) et d'*Autour de la lune* (1869), les fictions de Jules Verne ont maintes fois anticipé les innovations technologiques dont l'homme est capable. Cette foi en l'imagination créatrice, commune à Diderot et à Jules Verne, ne suffit cependant pas pour affirmer que celui-ci était un lecteur du philosophe des Lumières. Pour soutenir une telle proposition, il convient tout d'abord d'étudier les bibliothèques de Jules Verne afin de voir si elles contenaient des ouvrages de Diderot.

Poursuivant le travail entrepris par Magda B. Kiszely en 1935, Volker Dehs a effectué un méticuleux recensement des ouvrages qui appartenaient à Jules Verne². Grâce à cet inventaire, on a la confirmation que Jules Verne était un lecteur de Diderot dont il possédait au moins les œuvres suivantes³ : *Le Neveu de Rameau*, accompagné de

liste et discours scientifique dans *Ursule Mirouët*, *La Recherche de l'absolu* et *L'Enfant maudit* » *op. cit.*

1. Diderot, *Pensées philosophiques*, dans *Œuvres*, Paris, Robert Laffont, collection « Bouquins », tome 1, 1994, p. 28.

2. Voir l'article de Volker Dehs : « La bibliothèque de Jules et Michel Verne », *Verniana – Jules Verne Studies / Études Jules Verne – Volume 3* (2010-2011). Cet article peut être consulté sur Internet à l'adresse suivante : <http://www.verniana.org/volumes/03/HTML/Bibliotheque.html> (dernière consultation le 1 février 2015).

3. Volker Dehs mentionne aussi des *Mémoires*, mais sans préciser la maison d'édition ni l'année de publication. Cependant, dans la mesure où il classe cet ouvrage

l'essai de Jules Janin intitulé « Analyse de la fin d'un monde et du Neveu de Rameau » (Bibliothèque Nationale, 1865), *La Religieuse. Mémoires de sœur Suzanne* (Dentu, 1888), et les tomes deux et trois de *Romans et contes* (Dubuisson et Marpon, 1865).

Cependant, si Jules Verne est un lecteur de Diderot, cela n'est pas le cas de ses personnages. À cet égard, la description émerveillée que donne Aronnax de la bibliothèque du capitaine Némó, laquelle occupe une grande salle du *Nautilus*, est révélatrice :

Parmi ces ouvrages, je remarquai les chefs-d'œuvre des maîtres anciens et modernes, c'est-à-dire tout ce que l'humanité a produit de plus beau dans l'histoire, la poésie, le roman et la science, depuis Homère jusqu'à Victor Hugo, depuis Xénophon jusqu'à Michelet, depuis Rabelais jusqu'à Mme Sand. Mais la science, plus particulièrement, faisait les frais de cette bibliothèque : les livres de mécanique, de balistique, d'hydrographie, de météorologie, de géographie, de géologie, etc., y tenaient une place non moins importante que les ouvrages d'histoire naturelle, et je compris qu'ils formaient la principale étude du capitaine⁴.

Cette absence s'explique peut-être par un trait de caractère du capitaine Némó. En effet, celui-ci s'est insurgé contre toutes les formes de gouvernement connues et a préféré se couper d'un monde dont il ne reconnaissait pas les valeurs, notamment les valeurs politiques. D'ailleurs, Aronnax constate que dans la bibliothèque de Némó, « livres de science, de morale et de littérature, écrits en toutes langues, [...] abondaient ; mais [il] ne vi[t] pas un seul ouvrage d'économie politique ; ils semblaient être sévèrement proscrits à bord »⁵. Or, Diderot n'a de cesse d'intégrer dans ses écrits des remarques d'ordre politique, et ce même lorsque le propos de l'ouvrage paraît fort éloigné de ce type de considération. « Imposez-moi silence sur la religion et le gouvernement, et je n'aurai plus rien à dire », clame-t-il dans *La Promenade du sceptique*⁶. De ce fait, on peut penser que les écrits de Diderot sont incompatibles avec la vie autarcique⁷ et le rejet

dans la rubrique « Mémoires et biographies », on peut en conclure qu'il s'agit des *Mémoires* de Diderot, écrits par sa fille, M^{me} de Vandeuil, et publiés en 1831.

4. Jules Verne, *Vingt mille lieues sous les mers*, tome I, Genève, Agora, 1981, p. 97.

5. *Ibid.*, p. 96.

6. Diderot, *La Promenade du sceptique*, dans *Œuvres*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », tome 1, 1994, p. 76.

7. Ainsi le solitaire Némó ne peut adhérer à la célèbre formule diderotienne qui mit le feu aux poudres entre le philosophe et Rousseau (« il n'y a que le méchant qui soit seul », *Le Fils naturel*, dans *Œuvres*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », tome 4, 1996, p. 1113).

de toute politique qui animent le capitaine Némó, car si celui-ci concède une place aux textes de Victor Hugo et de Michelet dans sa bibliothèque, c'est exclusivement pour leurs qualités poétiques et historiques.

Pourtant, c'est bien dans *Vingt mille lieues sous les mers* que se trouve la seule référence explicite à Diderot⁸. Lorsqu'Aronnax, Conseil et Ned Land sont recueillis sur le *Nautilus*, leur première confrontation avec Némó et ses compagnons est décrite en ces termes :

L'un était de petite taille, vigoureusement musclé, large d'épaules, robuste de membres, la tête forte, la chevelure abondante et noire, la moustache épaisse, le regard vif et pénétrant, et toute sa personne empreinte de cette vivacité méridionale qui caractérise en France les populations provençales. *Diderot a très justement prétendu que le geste de l'homme est métaphorique, et ce petit homme en était certainement la preuve vivante*⁹.

On reconnaît ici les réflexions de Diderot dans la *Lettre sur les sourds et muets* dans laquelle il note que « la langue des gestes est métaphorique »¹⁰. Ce rapprochement entre la *Lettre sur les sourds et muets* et *Vingt mille lieues sous les mers* peut être étendu à l'ensemble du chapitre 8 du roman consacré à la rencontre d'Aronnax avec les occupants du sous-marin, comme si Jules Verne avait écrit cet épisode romanesque après avoir relu la *Lettre sur les sourds et muets*.

En effet, puisque les différents protagonistes ne semblent pas se comprendre lorsqu'ils utilisent le français, l'anglais et l'allemand, leur seul moyen de communiquer reste le langage des gestes. C'est ainsi que Ned Land s'adresse à ses geôliers : il « se démena, gesticula, cria, et finalement, il fit comprendre par un geste expressif [qu'ils] mour[aient] de faim »¹¹. À l'instar de Diderot dans la *Lettre sur les sourds et muets*, le harponneur commente ensuite sa gestuelle :

dans tous les pays de la terre, ouvrir la bouche, remuer les mâchoires, happer des dents et des lèvres, est-ce que cela ne se comprend pas de reste ? Est-ce que cela ne veut pas dire à Québec comme aux Pomotou, à Paris comme aux antipodes : J'ai faim ! donnez-moi à manger !¹²

8. C'est ce qui ressort du *Dictionnaire Jules Verne* de François Angelier, ouvrage qui présente, dans l'ordre alphabétique (mais sans les analyser), des citations du romancier dans lesquelles apparaissent notamment les noms des écrivains cités dans les différents *Voyages extraordinaires*. Voir F. Angelier, *Dictionnaire Jules Verne : entourage, personnages, lieux, œuvres*, Paris, Pygmalion, 2005.

9. Jules Verne, *Vingt mille lieues sous les mers*, p. 69 c'est nous qui soulignons.

10. *Lettre sur les sourds et muets*, Paris, GF-Flammarion, 2000, p. 98.

11. Verne, *Vingt mille lieues sous les mers*, p. 72.

12. *Ibid.*, p. 73.

Il semble bien que Jules Verne transpose ici le passage de la *Lettre sur les sourds et muets* dans lequel Diderot raconte comment son hôte sourd et muet commande à son laquais de lui servir à boire : « Il avertit d'abord son laquais ; il me regarde ensuite. Puis il imite du bras et de la main droite les mouvements d'un homme qui verse à boire »¹³. Dans le roman de Jules Verne, l'allusion à cette anecdote est d'autant plus flagrante que le steward qui apporte des vivres à Ned Land et ses compagnons est lui-même décrit comme un sourd et muet¹⁴. La violence des gestes de Ned Land pour exprimer sa faim peut aussi rappeler la pantomime du Neveu de Rameau mimant l'attitude d'un homme affamé : « il désignait son extrême besoin, par le geste d'un doigt dirigé vers sa bouche entrouverte »¹⁵. Or, nous avons la certitude que Jules Verne possédait un exemplaire du *Neveu de Rameau*.

Ainsi, l'allusion à la *Lettre sur les sourds et muets* relevée dans *Vingt mille lieues sous les mers* confirme ce que nous apprend par ailleurs l'inventaire de la bibliothèque du romancier des *Voyages extraordinaires* : Jules Verne est bel et bien un lecteur de Diderot, et l'on peut penser qu'une étude attentive de l'ensemble de son œuvre permettrait de repérer d'autres traces des ouvrages du directeur de l'*Encyclopédie*.

Nadège LANGBOUR

Université de Rouen – CEREDI /

III. Un supplément au voyage de Diderot : *Semiramida* de Maciej Wojtyzsko¹

En Pologne, Diderot est surtout connu en tant qu'encyclopédiste et philosophe. Bien que la majorité de ses œuvres littéraires ait été traduite et publiée en polonais dans la première moitié du XX^e siècle², les témoignages de leur réception sont peu nombreux. Sur le fond de

13. *Lettre sur les sourds et muets*, p. 102.

14. « Pendant ce temps, le steward – muet, sourd peut-être – avait disposé la table et placé trois couverts », *Vingt mille lieues sous les mers*, p. 74.

15. *Le Neveu de Rameau*, Genève, Droz, 1963, p. 102.

1. L'auteur de cet article a reçu le soutien du Centre National de la Recherche (Narodowe Centrum Nauki, Pologne) dans le cadre d'une bourse doctorale.

2. Voir *supra* l'étude de Marcin Cieński sur les traductions de Diderot en Pologne.

ces rares traces de lecture, le drame *Semiramida* [*Sémiramis*]³ de Maciej Wojtytzko attire l'attention comme un ouvrage qui puise profondément non seulement dans les contes et romans de Diderot, mais aussi dans sa biographie.

Né en 1946, Wojtytzko est metteur en scène, dramaturge, auteur d'adaptations et de livres de jeunesse. Professeur de l'Académie de théâtre à Varsovie, il a été honoré deux fois de l'Ordre Polonia Restituta (en 2002 pour ses réalisations remarquables dans le domaine de l'éducation, et en 2011 pour sa création artistique). En janvier 1996, le périodique de théâtre « Dialog » a publié son drame *Semiramida* dont l'avant-première a eu lieu quatre mois plus tard à Varsovie. Il convient de noter qu'en 2010, la pièce a été mise en scène par l'auteur lui-même à Cracovie.

Draine en deux actes (sans division en scènes), *Semiramida* se concentre surtout sur le séjour de Diderot à la cour de la tsarine Catherine II à Pétersbourg, mais Wojtytzko ne respecte ni l'unité de temps, ni l'unité de lieu : toute l'action se déroule en France et en Russie au cours des années 1762-1774 (tout au moins selon les dates données en préface). À l'exception de l'actrice Mawra et des courtisans muets, tous les personnages sont historiques : outre le philosophe et la tsarine, on trouve Grimm, Pierre III et Élisabeth I de Russie, la princesse Catherine Daschkoff, Grigori Potemkine, Alexis Bestoujev et Grégor Grégorievitch Orloff. Wojtytzko place la relation entre Diderot et Catherine II au centre des événements. Dépassant les rapports conventionnels, cette relation se transforme en liaison intime, mais finalement, le philosophe amoureux se rend compte que sa Sémiramis n'est qu'un « démon malheureux » et un « despote calculateur » qui « se nourrit de l'amour humain et détruit ses victimes sans pitié »⁴. Bref, le drame se fonde sur un procédé qui est très caractéristique de l'auteur de la *Mystification* lui-même, c'est-à-dire la fictionalisation d'événements réels. En même temps, Wojtytzko farcit sa pièce de nombreuses allusions aux ouvrages du philosophe. *Semiramida* semble donc doublement empreinte de l'œuvre de Diderot : tissé de bribes de ses textes et des témoignages de l'époque, le drame dépasse le niveau de l'intertextualité pour adopter l'esthétique des contes diderotiens.

On rencontre plusieurs allusions aux écrits de Diderot. Le début du premier acte se réfère directement à *Jacques le fataliste*, et rappelle

3. Le titre du drame et toutes les citations ont été traduits par nos soins. Les passages qui font allusion aux ouvrages de Diderot, cités par Wojtytzko selon les traductions polonaises, sont rapportés ici dans leurs versions originales.

4. Maciej Wojtytzko, « Semiramida », *Dialog*, nr 1, 1996, p. 34.

aussi la comédie *Les Philosophes* de Palissot (mentionnée dans *Le Neveu de Rameau*). Diderot entre sur scène à genoux, vêtu de sa robe de chambre, et, mâchant de la salade, il déclare :

Comment s'étaient-ils rencontrés ? Par hasard, comme tout le monde. Comment s'appelaient-ils ? Que vous importe ? D'où venaient-ils ? Du lieu le plus prochain. Où allaient-ils ? Est-ce que l'on sait où l'on va ? Quelle bonne ouverture. Elle pourrait servir de début, par exemple, à un conte sur les amours d'un philosophe. Voulez-vous entendre l'histoire des amours d'un philosophe ? [...] J'ai étouffé cette histoire trop longtemps. Je l'ai emportée dans ma tombe, je ne l'ai pas enregistrée, je ne l'ai pas publiée. C'est d'autant plus volontiers que je la raconterai maintenant. Au théâtre. À l'aide des acteurs⁵.

De cette façon, la fameuse ouverture de *Jacques* est recontextualisée pour s'inscrire dans la biographie fictionnalisée de son auteur. Un tel début introduit la construction caractéristique de quelques textes littéraires de Diderot. Dans des ouvrages comme *Le Neveu de Rameau* ou *Le Fils naturel*, le commentaire préliminaire situe le *je* sur la scène des événements présentés. Ce procédé est développé dans *L'Entretien d'un père avec ses enfants* et *L'Entretien d'un philosophe avec la maréchale de ****, où l'introduction narrative marque une certaine distance ironique entre le *je*-narrateur et le *je*-personnage⁶. Dans *Semiramida*, Wojtyszko se sert de la même technique et donne à sa pièce le caractère d'une mise en abyme : le spectateur regarde un philosophe qui revient d'outre-tombe pour raconter l'histoire de son propre aveuglement.

Le passage cité contient une autre analogie entre *Semiramida* et l'œuvre de Diderot. Chez Diderot, dont les contes et romans se trouvent souvent au croisement des genres, s'approchant de plusieurs façons du drame, la théâtralisation se manifeste, entre autres, par la graphie quasi-dramatique, par l'unité de temps et de lieu, et par les interventions intratextuelles. Par conséquent, l'appartenance générique de certains de ses ouvrages est parfois difficile à établir. Le cas de *L'Entretien d'un père avec ses enfants* est exemplaire : certains chercheurs le qualifient de conte, d'autres le perçoivent plutôt comme un drame⁷. Cette ambivalence semble distinguer aussi la pièce de

5. Ibid., p. 5-6.

6. Cf. Anthony R. Strugnell, « Les fonctions textuelles du moi dans deux dialogues philosophiques de Diderot », *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, nr 208, 1982, p. 175-181.

7. Cf. Georges May, *Diderot et « La Religieuse »: étude historique et littéraire*, Paris, PUF, 1954, p. 15 ; Roger Lewinter, « L'Exaltation de la vertu dans le théâtre de Diderot », *Diderot Studies*, vol. 8, 1966, p. 130.

Wojtyzsko : le passage cité suggère une hésitation entre le conte et le drame. En fait, quand le Diderot de *Semiramida* annonce qu'il « racontera une histoire au théâtre, à l'aide des acteurs », sa déclaration évoque le texte intitulé *Mystification*, dans lequel le narrateur promet un récit pour passer tout de suite à une présentation fortement dramatisée de « la scène », de son lieu et ses personnages⁸. Chez Wojtyzsko, la suspension générique devient de plus en plus manifeste au cours du développement du texte : bien que *Semiramida* ne soit pas divisée en scènes, l'action est entrecoupée des monologues du Diderot d'outre-tombe. Dans ses commentaires, le philosophe fournit des informations complémentaires sur les événements présentés, mais il justifie aussi ses comportements et ses décisions. Cependant, ses monologues sont parfois illustrés par une petite scène imaginée, comme dans le passage ci-dessous :

Je ne me suis pas hâté de voyager à Pétersbourg [...]. Mais j'ai échangé des lettres avec l'impératrice de la Russie, répondant à toutes ses questions pénétrantes.

[*Catherine apparaît*]

CATHERINE : Dites-moi, Diderot, comment travaillez-vous ?

DIDEROT : Tout d'abord, je me demande si quelqu'un ne peut pas le faire à ma place, et s'il ne le ferait mieux que moi [...].

CATHERINE : Comment être heureux ?

DIDEROT : Pour être heureux, il suffit d'être raisonnable.

CATHERINE : Quel est le plus grand bien de l'homme ?

DIDEROT : Y-a-t-il un bien plus grand que la jouissance ?

CATHERINE : Il faut absolument que vous veniez !⁹ [*elle disparaît*]

Après cette scène, Diderot monologue pour justifier ses convictions, raconter une anecdote qui s'est passée pendant son voyage à Pétersbourg, et finalement pour réciter un petit poème absurde. Ce passage semble bien montrer l'ambivalence générique de *Semiramida* : d'un côté, les monologues de Diderot donnent au drame une teinte romanesque, mais de l'autre, ces « petits contes » théâtralistent même une correspondance, transformant un échange épistolaire en interaction directe.

Les monologues de ce quasi-narrateur contiennent encore une autre analogie avec l'œuvre romanesque de Diderot : ce que May appelle « le curieux fonctionnement extratemporel de sa sensibi-

8. Denis Diderot, *Mystification*, dans *Œuvres de Diderot*, L. Versini (dir.), Paris, Éditions Robert Laffont, 1994, vol. 2, p. 435.

9. Wojtyzsko, op. cit., p. 10.

lité »¹⁰. Bien que dans le commentaire préliminaire et dans le monologue final, le Philosophe prenne ses distances envers son *je* présenté sur scène, certaines de ses autres remarques effacent nettement cet écart : de plus en plus agité par sa propre histoire, Diderot se plonge dans l'action pour revivre son expérience. Comme dans *La Religieuse*, la distance temporaire et émotionnelle disparaît au cours des événements, et les deux niveaux de la mise en abyme fusionnent dans les monologues de Diderot qui dévoile ses pensées les plus secrètes.

Au début du drame, le Philosophe justifie sa sincérité par ses convictions : il avoue que selon lui, « la suppression des passions humilie les hommes excellents »¹¹. Dans le monologue suivant, il ajoute : « J'ai considéré l'enthousiasme comme le seul trait digne du génie, et la seule énergie naturelle qui met le monde en mouvement »¹². Cependant, ces constatations ne sont pas conformes aux réflexions esthétiques de Diderot. En 1762, quand il reçoit l'invitation de l'impératrice, le philosophe travaille déjà sur *Le Neveu de Rameau* où il critique fortement l'incapacité à contrôler ses émotions. Il est assez surprenant que Wojtyszko commette une telle erreur, surtout que *Semiramida* semble recéler plusieurs analogies avec *Le Neveu*. Comme ce dialogue, le drame se fonde sur le conflit d'identité entre le *je* et son masque, et il aborde le sujet de la hiérarchie sociale qui attribue les rôles dans la « pantomime de l'espèce humaine »¹³ (il convient de noter que Wojtyszko se sert du motif du chien, dont on connaît l'importance dans *Le Neveu*). Mais un lecteur attentif apercevra plusieurs discordances entre les deux œuvres.

Suivant l'exemple de l'œuvre romanesque de Diderot, le dramaturge polonais fournit, dans sa préface, une information qui vise à garantir la véracité des événements présentés. Au début du drame, après avoir justifié une contamination des biographies de Bestoujev et de Nikita Ivanovitch Panine, l'auteur constate de façon ambiguë : « Le reste s'est passé, comme ça s'est passé, ou très probablement »¹⁴. Une déclaration similaire apparaît dans le commentaire de Diderot fictionnalisé qui, lui aussi, prétend qu'il racontera les événements comme ils se sont passés. Malgré ces promesses, le drame s'éloigne souvent de la réalité. Ainsi, évoquant un incident décrit dans le *Salon de 1767*, le Diderot de *Semiramida* parle de « Madame Theobaret » au lieu de « Madame Therbouche ». Les dates indiquées dans la préface ne sont

10. May, op. cit., p. 208.

11. Wojtyszko, op. cit., p. 6.

12. Ibid., p. 7.

13. Diderot, *Le Neveu de Rameau*, dans *Œuvres de Diderot*, op. cit., vol. 2, p. 691.

14. Wojtyszko, op. cit., p. 5.

pas exactes : contrairement à ce qu'écrit Wojtyszko, Diderot arriva à Pétersbourg en 1773. En outre, l'action dépasse le cadre des années 1762-1774 indiqué au début du drame : la tzarine Élisabeth, présente dans quelques scènes, mourut en décembre 1761 ; les deux filles de Catherine sont nées avant 1762. Il convient aussi d'ajouter que la fête présentée dans *Semiramida* a lieu en avril 1774, alors que Diderot quitta Pétersbourg au début de mars. Pourtant, Wojtyszko semble très bien connaître la biographie de Diderot. Il sait, par exemple, que le philosophe rima des poèmes badins pendant son voyage en Russie, mais dans son drame, il change les circonstances dans lesquelles ils furent écrits, quoique cette modification n'ait aucune importance pour le développement de l'action.

Bien que Wojtyszko présente *Semiramida* comme une œuvre fondée sur la vérité historique et les témoignages de l'époque, il s'avère que les circonstances principales, ainsi que quelques détails faciles à vérifier, ne sont pas conformes aux événements réels. Un tel procédé rappelle ce que Derek Connon remarque à propos d'*Est-il bon ? Est-il méchant* : « the action depicts real events, but not quite »¹⁵. Il est donc possible d'interpréter les discordances de *Semiramida* comme des conséquences de la volonté d'imiter Diderot. Bien que son œuvre se fonde, dans une grande mesure, sur sa biographie elle n'y est pas conforme ; elle la modifie, laissant des traces du procès de fictionnalisation. De cette façon, Diderot crée dans ses ouvrages une tension entre la promesse de raconter la vérité et l'impossibilité d'accorder tous les éléments utilisés. Wojtyszko semble se servir du même procédé : annonçant une histoire vraie, il déforme les données les plus vérifiables (comme les dates ou les noms), et dévoile ainsi la facticité du drame.

Perçue dans cette perspective, *Semiramida* montre un caractère doublement parasitaire : non seulement le drame fictionnalise un écrivain réel, mais il le fictionnalise dans le cadre de sa propre esthétique. Suivant le chemin de l'œuvre romanesque de Diderot, Wojtyszko change son drame en expérience morale (selon la formule de Lester G. Crocker¹⁶) : il exploite le séjour de l'écrivain chez la « Grande Catherine » pour mettre en pratique ses idées. Le dramaturge polonais joue ainsi avec le masque de sage, comme le fait Diderot dans *L'Entretien d'un père avec ses enfants*, *L'Entretien d'un philosophe avec la maréchale de **** et *Le Neveu de Rameau*.

15. Derek Connon, *Diderot's endgames*, Berne, Lang, 2002, p. 28.

16. Cf. Lester G. Crocker, « Jacques le fataliste, an "expérience morale" », *Diderot Studies*, vol. 3, 1961, p. 73-99.

Le lecteur reste perplexe face à la polyphonie créée par trois voix : celle du dramaturge qui apparaît dans l'introduction (et dont les déclarations semblent partiellement fausses), celle de Diderot qui revient d'outre-tombe pour raconter son histoire, et la voix anonyme qui parle en préface. Comme dans *La Religieuse*, la position du quasi-narrateur de *Semiramida* est ambiguë : bien qu'il essaye de tenir à distance ses expériences, il est saisi par les événements revivifiés, ce qui entraîne l'effacement des bornes entre deux niveaux du texte. Le drame de Wojtyzsko rappelle aussi *Jacques le fataliste*, que Marie-Hélène Chabut interprète comme un texte « privé d'origine »¹⁷. Balançant entre le drame et le conte, le dramaturge polonais présente une histoire qui n'est ni tout à fait vraie, ni tout à fait inventée. Il tisse son ouvrage à partir de bribes de l'œuvre de Diderot, parasitant la biographie du philosophe, et la faisant passer par le filtre de l'esthétisation.

Berenika PALUS
Université de Wrocław

17. Marie-Hélène Chabut, « *Jacques le fataliste* : relativisation d'une performance parodique et métadiscursive », *SVEC*, 266, 1989, p. 254.