



HAL
open science

Diderot et le modèle du simultané. Tentations et résistances

Mathieu Brunet

► **To cite this version:**

Mathieu Brunet. Diderot et le modèle du simultané. Tentations et résistances. Diderot et le temps, 2016, 9791032000526. hal-01452403

HAL Id: hal-01452403

<https://hal.science/hal-01452403>

Submitted on 1 Feb 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Diderot et le modèle du simultané

Tentations et résistances

Mathieu Brunet

Aix-Marseille Université

L'une des oppositions les plus traditionnelles entre le temps et l'espace consiste à considérer le temps sur le modèle de la succession (d'instant, de moments), et l'espace sur celui de la simultanéité (la juxtaposition de points). C'est par exemple l'une des manières classiques de distinguer le temps du roman (qui serait du côté de la succession) et l'espace de l'image (du côté de la simultanéité, ou de la coexistence), même si bien sûr les choses sont en fait plus compliquées. À bien des moments pourtant, Diderot complexifie, ou bouleverse, cette opposition, la brouille, et privilégie une autre représentation du temps, un modèle qui serait celui du simultané, rapprochant ainsi temps et espace, ou projetant la représentation de l'espace sur celle du temps. Ce temps simultané serait alors un temps – ou une durée, au sens où la durée suppose la continuité – où la succession *ordonnée* d'unités *distinctes* serait remplacée par un principe de juxtaposition, de coexistence dynamique de mouvements, de « flux » – j'emprunte ce terme de flux à la fois au Diderot naturaliste, et à Bergson, tel qu'il l'utilise notamment dans *Matière et mémoire* et dans *Durée et simultanéité* où certaines remarques sur la conception du temps m'ont aidé à formuler ces réflexions. En parlant de coexistence dynamique, je tiens d'emblée à souligner l'adjectif *dynamique* : à l'opposé d'une concomitance passive de points ou d'objets dans l'espace, le temps simultané diderotien serait celui d'une interaction continue, complexe, parfois désordonnée, et pas toujours claire, une durée instaurant une continuité et un jeu entre différents états ou moments de conscience, ou entre différents mouvements de pensée.

Pour autant – et c'est ici que les choses se compliquent – il semble également que l'on peut percevoir, dans un certain nombre de textes de Diderot, une résistance assez forte par rapport à ce modèle du simultané. Et c'est aussi l'objet de cette étude que de questionner ces résistances, d'essayer d'en comprendre la logique, sinon le sens, malgré le caractère nécessairement rapide qu'elle revêt.

Tentations : le temps de la nature

C'est sans doute dans les textes de Diderot sur la nature que ce modèle est le plus apparent. Dans un premier moment (celui des *Pensées philosophiques* et de la *Lettre sur les aveugles*, 1746 et 1749), Diderot développe une idée proche de celle des premiers volumes de *l'Histoire naturelle* de Buffon ou du *Système d'Épicure* de La Mettrie : le monde tel que nous le connaissons est le résultat du jet fortuit des atomes, et l'ordre présent dérive d'un chaos initial dont seules quelques traces subsistent, tel l'aveugle Saunderson : « l'ordre n'est pas si parfait [...] qu'il ne paraisse encore de temps en temps des productions monstrueuses ¹. » Dans cette représentation, le temps de la nature est conçu comme globalement successif, même si certaines rémanences viennent parfois en brouiller l'ordre. À cette première conception succède, dans une seconde période, une théorie inspirée de Spinoza et Bacon et adoptée par Diderot dès *l'Encyclopédie*. Comme l'écrit Annie Ibrahim, « le Tout n'est plus [...] un univers ni un monde, mais un dynamisme ou une sensibilité qui se meut vers la production de formes vivantes ². » L'écart comme résultat de variations hasardeuses devient alors la norme, le monstre n'est plus la trace d'un avant chaotique, mais devient la seule référence capable de fonder une pensée de la nature en mouvement perpétuel :

Pourquoi l'homme, pourquoi tous les animaux ne seraient-ils pas des espèces de monstres un peu plus durables ? Pourquoi la nature qui extermine l'individu en peu d'années, n'exterminerait-elle pas l'espèce dans une longue succession de temps ? L'univers ne me semble quelquefois qu'un assemblage d'êtres monstrueux.

Qu'est-ce qu'un monstre ? Un être dont la durée est incompatible avec l'ordre subsistant.

Mais l'ordre général change sans cesse. Les vices et les vertus de l'ordre précédent ont amené l'ordre qui est, et dont les vices et les vertus amèneront l'ordre qui suit, sans qu'on puisse dire que le tout s'amende ou se détériore ³.

Sur un mode analogue, Diderot écrit, dans le *Rêve de d'Alembert* :

Qui sait les races d'animaux qui nous ont précédés ? Qui sait les races d'animaux qui succéderont aux nôtres ? Tout change. Tout passe. Il n'y a que le Tout qui reste. Le monde commence et finit sans cesse. Il est à chaque instant à son commencement et à sa fin ⁴.

Point n'est besoin de développer davantage pour souligner que, dans cette conception de la nature comme *flux perpétuel* (l'expression vient du *Rêve de d'Alembert*), le temps n'est plus ni successif ni linéaire ni ordonné. C'est bien

1 Diderot, *Lettre sur les aveugles*, dans *Œuvres complètes*, éd. Herbert Dieckmann, Jacques Proust, Jean Varloot [abrégé DPV], Paris, Hermann, 1975-, vol. IV, p. 51.

2 Annie Ibrahim, « Le statut des anomalies dans la philosophie de Diderot », *Dix-huitième siècle* 15, 1983, p. 317.

3 Diderot, *Éléments de physiologie*, DPV, vol. XVII, p. 444. Voir mon étude « Récits d'enfantement monstrueux et d'autres singularités de la nature et critique de la normativité de l'imitation dans le discours esthétique du XVIII^e siècle », dans *Construire l'exemplarité*, Laurence Giavarini, dir., Dijon, EUD, 2008, p. 115-126.

4 Diderot, *Rêve de d'Alembert*, DPV, vol. XVII, p. 128.

un modèle simultané et continu qui est à l'œuvre, et qui seul permet de penser le dynamisme vitaliste dont Diderot se fait désormais le chantre, et dont l'un des maîtres mots est la *vicissitude*. L'un des emblèmes récurrents de cette nature en flux perpétuel chez Diderot comme chez bien d'autres auteurs est le polype, être parfaitement simultané, à la fois animal et végétal, et faisant se confondre les générations⁵.

Le temps de la pensée et du génie

À bien des égards, la représentation que Diderot se fait du temps dans ses textes sur la pensée ou sur le génie est très proche de celle que l'on vient de rappeler. Le lien est d'ailleurs fait à plusieurs reprises par Diderot lui-même entre simultanéité du temps de la nature et simultanéité du temps du génie, comme par exemple dans la lettre à Falconet d'août 1766 où Diderot oppose l'argument du (mauvais) philosophe à celui de l'orateur et où le polype, emblème du vitalisme naturel, devient le symbole du discours de l'orateur, pensée sur un modèle associationniste :

Permettez mon ami que je m'arrête un moment sur la différence des syllogismes de l'orateur et du philosophe ; le syllogisme du philosophe n'est composé que de trois propositions sèches et nues, et ainsi de suite pendant toute son argumentation. L'orateur au contraire, charge, orne, embellit, fortifie, anime, vivifie chacune des propositions de son syllogisme d'une infinité d'idées accessoires qui leur servent d'appui. L'argument du philosophe n'est qu'un squelette ; celui de l'orateur est un animal vivant ; c'est une espèce de polype. Divisez-le, il en naîtra quantité d'autres animaux. C'est une hydre à cent têtes. Coupez une de ces têtes ; les autres continueront de s'agiter, de vivre, de menacer. L'animal terrible sera blessé, mais il ne sera pas mort. Prenez garde à cela⁶.

La vitalité, l'*immortalité* du syllogisme de l'orateur tient précisément à l'*infinité d'idées accessoires* qui le caractérise. Il est la représentation même de l'acte de pensée tel que Diderot le conçoit, dans la logique sensualiste qui est la sienne, mais aussi celle de Hume et de Condillac. Or cet acte de pensée, que définit précisément la *Lettre sur les sourds*, est parfaitement simultané :

Car si [les idées] ne se présentent pas toutes à la fois, leur succession est au moins si rapide, qu'il est souvent impossible de démêler celle qui nous frappe la première. Qui sait même si l'esprit ne peut pas en avoir un certain nombre exactement dans le même instant ? [...] Car quoique tous ces jugements [...] soient rendus chacun par deux ou trois expressions, ils ne supposent tous qu'une seule vue de l'âme. [...] La sensation n'a point dans l'âme ce développement successif du discours⁷.

5 Voir Nathalie Vuillemin, « Hydres de Lerne et arbres animés : fantasmagories savantes autour du polype », *Dix-huitième siècle* 42, 2010, p. 321-338.

6 Diderot, « Lettre à Falconet », DPV, vol. XV, p. 145. Cette lettre a fait l'objet de nombreux commentaires. Voir Jacques Proust, « Diderot et la philosophie du polype », *Revue des sciences humaines* 182, 1981, p. 21-30, et May Spangler, « Science, philosophie et littérature : le polype de Diderot », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie* 23, 1997, p. 89-107.

7 Diderot, *Lettre sur les sourds*, DPV, vol. IV p. 157-158.

Ainsi la *Lettre sur les sourds* insiste-t-elle sur une différence radicale de temporalité : du côté de la formation des idées (la *sensation*), le modèle du simultané (que reflète l'infinité des idées accessoires de l'orateur) ; du côté de leur expression, et donc du discours, la nécessaire succession. On connaît la conséquence qu'en tire Diderot, et la richesse du concept de *hiéroglyphe* qu'il met en place dans ce texte pour évoquer le discours (nécessairement poétique) qui retrouverait quelque chose du simultané de la pensée. Je me contenterai ici de citer quelques phrases de Stéphane Lojkine, qui en font sentir toute l'importance du point de vue de ce modèle du simultané :

L'hiéroglyphe abolit donc la durée du réel, le déroulement homogène, linéaire, de l'énonciation : ou tout du moins il donne l'illusion de suspendre cette durée, et, par là, ramène le lecteur-spectateur de la mécanique du langage au dispositif originel de la pensée. [...] Cette temporalité du hiéroglyphe n'est pas le déroulement homogène d'une durée, mais l'épaisseur hétérogène d'un agencement d'éléments appartenant à des temps différents ⁸.

Je reformulerais volontiers cette idée ainsi : la temporalité du hiéroglyphe n'est pas de l'ordre de la succession, mais de l'ordre de la juxtaposition ; elle fait se rejoindre espace et durée selon une logique qui, encore une fois, ne me semble pas très éloignée de celle de Bergson.

Il est enfin au moins un dernier ensemble de concepts majeurs dans la pensée de Diderot où l'on retrouve cette idée d'une simultanéité : ceux de *génie*, *d'enthousiasme* et de *sublime*. Je ne résumerai pas ici l'excellente analyse de Konstanze Baron sur « le temps du génie » présente dans ce volume, et me contenterai de reprendre quelques-unes de ses formules conclusives : le temps du génie, dit-elle, opère un « changement de paradigme » quant à la temporalité. La linéarité du temps est abolie, au profit de l'inactualité du génie, de ses absences ou intermittences, de la coprésence, dans l'enthousiasme, d'éléments hétérogènes (on songe par exemple au personnage Dorval) ; d'autre part se met en place une temporalité *ek-statique* dans laquelle le génie « converse avec l'avenir » (l'expression est tirée d'une lettre à Falconet du 15 février 1766) ; enfin, le temps du comédien marque l'avènement du temps circulaire de la répétition.

Ici encore, c'est bien l'idée de simultanéité qui rend compte le mieux possible de cette conception toute particulière du temps, d'un temps épais, non successif, ou encore « prime-sautier » selon l'expression que l'article « Génie » de l'*Encyclopédie* emprunte à Montaigne ⁹.

Le personnage du Neveu, original génial qui *retrouve* quelque chose de cette simultanéité originelle de la nature permettrait de confirmer, si besoin était, ce lien indissociable qu'établit Diderot entre temps du génie et simultanéité.

8 Stéphane Lojkine, « Dans le moment qui précède l'explosion... – Temporalité, représentation et pensée chez Diderot », *Zeitlichkeit in Text und Bild*, Franziska Sick et Christian Schöch, dir., Heidelberg, Universitätsverlag Winter, 2007, p. 41-57.

9 « Il est rare qu'il [le génie] suive la chaîne des conséquences ; il est *prime-sautier*, pour me servir de l'expression de Montaigne ».

Le temps expérimental du récit et la simultanéité des signes hétérogènes

Il est enfin un dernier lieu où le temps simultané apparaît de façon récurrente chez Diderot comme une réelle tentation poétique : je l'appellerais volontiers le temps expérimental du récit, ce temps où la linéarité ordonnée et successive laisse parfois place à un état de coexistence. On pourrait prendre de nombreux exemples tirés notamment de *Jacques le fataliste* (l'ensemble du cycle consacré à Gousse, les trois fins du roman...), je n'en retiendrai ici qu'un seul, l'épisode, situé au début du roman, de la perte de la bourse et de la montre. Les deux personnages constatent qu'ils ont oublié, Jacques, la bourse du voyage, et le maître, sa montre. Ce double oubli provoque dans le récit une forte perturbation : Jacques « tourne bride » pour aller chercher, dans un lieu indéterminé, les deux objets manquants, tandis que son maître « allait toujours en avant » ; comme le déclare le narrateur, « voilà le maître et le valet séparés », et son récit se trouve face à un dilemme (lequel des deux suivre ? ou plutôt, comment rendre *simultanément* les cheminements séparés des deux personnages ?). Le va-et-vient entre les deux va gouverner pendant un moment le récit, non sans aléatoire important (les enchaînements sont parfaitement gratuits d'une séquence à l'autre, et le récit est systématiquement interrompu à un moment critique). Ce n'est pas là le point le plus intéressant. Car cet épisode met en place une totale indétermination du temps, de l'espace et du sens que je vais essayer de résumer.

Indétermination du temps et de l'espace : au cours de son retour en arrière opéré afin de récupérer la bourse, Jacques croise un porteballe dans la malle duquel il retrouve la montre de son maître, et dont il s'empare en le menaçant de mort. Sommé, quelques instants plus tard, de se justifier devant la foule ameutée par les cris du marchand ambulant, Jacques déclare : « Je ne suis point inconnu dans cette ville, avant-hier au soir nous y arrivâmes mon maître et moi, et nous avons séjourné chez M. le lieutenant général, son ancien ami ¹⁰... » Et le narrateur enchaîne aussitôt : « Si je ne vous ai pas dit plus tôt que Jacques et son maître avaient passé par Conches [...] c'est que cela ne m'est pas revenu plus tôt. » Cette double précision (de Jacques et du narrateur) est tout à fait saugrenue. Une page plus tôt régnait une extrême indétermination sur le lieu en question (qui pouvait être, au choix, le bordel d'une grande ville, la maison d'un vieil ami, un couvent, la maison d'un grand, une auberge, la demeure d'un curé ou une abbaye de Bernardins...). De plus, la formule de Jacques (« avant-hier ») vient semer le trouble dans la chronologie du récit puisque rien, auparavant, ne laissait présager une halte de deux nuits (il n'y en aura pas d'autre avant l'auberge du Grand Cerf). Tout se passe comme si la perte de la montre était ainsi l'occasion d'un profond dysfonctionnement temporel et spatial au cours duquel le principe de simultanéité devient une règle.

Indétermination du sens : la montre, oubliée par le maître, est donc retrouvée par Jacques dans les mains du marchand. Il récupère l'objet, et est

10 Diderot, *Jacques le fataliste et son maître*, éd. Jacques et Anne-Marie Chouillet, Paris, LP, 1983, p. 41. Toutes les références à ce roman renvoient à cette édition.

aussitôt accusé lui-même de vol. Jacques est donc ainsi simultanément sûr d'avoir été volé et certain d'apparaître comme un voleur. Le verdict rendu par le magistrat ne suffit pas vraiment à rétablir le sens : au sortir de sa maison, « comme il souffrait avec peine que tant de gens le prissent pour un fripon, [Jacques] affecta de tirer la montre de sa poche et de regarder l'heure qu'il était. » Pour tenter de rétablir un sens univoque (il est bien volé et non voleur), Jacques doit donc avoir recours à un geste qu'il emprunte à son maître, se faisant ainsi, symboliquement, de nouveau voleur. Le circuit de la bourse est plus complexe. On la retrouve entre les mains de Javotte, et deux solutions contradictoires sont offertes pour résoudre la question. Soit Jacques a couché avec Javotte, et payé son plaisir avec l'argent de son maître, qu'il veut ensuite récupérer. Il est alors doublement voleur (de son maître et de Javotte). Soit il n'a pas couché, et lui et son maître sont volés d'une somme (les six francs que reçoit Javotte) dont ils n'ont pas joui (Jacques parce qu'il n'a pas couché, et le maître parce qu'il n'entendra pas cet épisode des amours de Jacques). Jacques apparaît donc soit comme voleur (de son maître et de Javotte), soit comme volé (par le lieutenant et par Javotte) ; Javotte est soit voleuse (de la totalité de la bourse, soit 917 livres, puis de six francs) si Jacques n'a pas couché, soit volée (de la différence) dans le cas contraire. Seul le maître est, en tout état de cause, volé de six francs, par Jacques ou par le lieutenant, ce qui ne paraît pas l'affecter outre mesure...

J'arrête ici l'examen de cet épisode fort riche. Il a pour moi l'avantage de représenter une formulation exemplaire de cette épaisseur du temps et du sens, à l'intérieur de laquelle tout coexiste en simultanéité, dans un parfait *flux* qui induit une totale discontinuité de l'espace, du temps, du sujet et du sens¹¹. D'une certaine façon, Potocki, dans le *Manuscrit trouvé à Saragosse*, poussera cette logique beaucoup plus loin encore, sur un mode qu'Yves Citton a qualifié à juste titre de « post-moderne ».

Il y a au moins une autre forme d'écriture du simultané récurrente chez Diderot, c'est ce que l'on peut appeler, avec le maître de Jacques, les « tableaux en récit » : tous ces moments où la chronologie du récit s'efface au profit d'un dispositif présentatif et paratactique, qui donne à voir plutôt qu'il ne raconte. L'un des exemples les plus spectaculaires de ce mode narratif se trouve peut-être dans le *Supplément au voyage de Bougainville*, à la fin de la harangue du vieillard. Questionné par B qui lui demande ce qu'il pense de ce discours, A marque son scepticisme et déclare y « retrouver des idées et des tournures européennes. » Quelques lignes plus bas, B reprend lui-même le fil du récit de l'arrivée des Européens à Tahiti, et glisse progressivement vers ce mode du tableau.

B. – [...] Lorsque le vaisseau de Bougainville approcha de Tahiti, un nombre infini d'arbres creusés furent lancés sur les eaux ; en un instant son bâtiment

11 C'est en tout cas de cette manière que je préfère le comprendre, même si d'autres interprétations sont envisageables, comme celle que propose Béatrice Didier, qui voit dans l'épisode de la perte de la montre et de la bourse par le maître, un symbole de sa perte de maîtrise sur l'Histoire et le pouvoir économique (« "Je" et subversion du texte », *Littérature* 48, 1982, p. 104). Le problème est que c'est Jacques, et non le maître, qui a perdu la bourse. Peut-être devrait-on alors comprendre cette perte comme un oubli volontaire, signifiant sa prise de maîtrise économique.

en fut environné [...]. On lui jetait des provisions ; on lui tendait les bras ; on s'attachait à ses cordes [...]; les habitants de l'île accouraient ; les voilà tous à terre : on s'empare des hommes de l'équipage ; on se les partage ; chacun conduit le sien dans sa cabane [...]. Placez-vous là ; soyez témoin, par pensée, de ce spectacle d'hospitalité ; et dites-moi comment vous trouvez l'espèce humaine.
A. – Très belle ¹².

La réaction de A est ainsi tout à fait différente de celle qu'il avait suite à sa lecture des adieux du vieillard. Plus aucune réticence, plus aucune mise en doute. Cela tient assurément au mode narratif choisi par B, le tableau, qui non seulement fait voir (« placez-vous là ») mais sonne juste, parce qu'il fait écho non seulement à la simultanéité de la nature, mais aussi au temps immobile, à l'espace sans le temps que représente Tahiti.

Résistances

Et pourtant, c'est bien autour du tableau que l'on peut déceler certaines résistances de Diderot à propos de cette fascination pour la simultanéité. Bien sûr, le tableau donne à voir, bien mieux qu'aucun texte ne saurait le faire – c'est l'une de ses justifications dans la théorie dramatique des *Entretiens sur le Fils naturel*. Bien sûr encore, le tableau du peintre – entendons le tableau du bon peintre – sait jouer de la simultanéité, *doit* même en jouer : je renvoie ici aux analyses de Stéphane Lojkin sur le lien entre hiéroglyphe et moment prégnant. Mais, précisément, dans la *Lettre sur les sourds*, Diderot n'oublie pas de souligner le risque du hiéroglyphe : « Mais l'intelligence de l'emblème poétique n'est pas donnée à tout le monde ; il faut être presque en état de le créer pour le sentir fortement ¹³. » Il faut être poète, il faut être homme de goût. Autrement dit, le risque de l'incompréhension est fort. Il me semble que ce risque est l'une des clés qui permet de comprendre ces résistances de Diderot à l'égard de la simultanéité, et qui se fixent à la fois sur le théâtre et sur la peinture, et beaucoup moins sur le récit ou la pensée philosophique pour des raisons qui ont trait, sans doute, à une logique fortement marquée par le sensualisme. Selon un raisonnement tout économique, les sens, et d'abord le premier d'entre eux pour Diderot, la vue, ont un effet, ou un « rendement », si l'on veut, beaucoup plus important que le langage. Comme il le note dans ses *Pensées détachées sur la peinture*,

Pourquoi l'*Hippogriffe*, qui me plaît tant dans le poème, me déplairait-il sur la toile ? J'en vais dire une raison bonne ou mauvaise. L'image, dans mon imagination, n'est qu'une ombre passagère. La toile fixe l'objet sous mes yeux et m'en inculque la difformité. Il y a, entre ces deux imitations, la différence d'il peut être à il est ¹⁴.

12 Diderot, *Supplément au Voyage de Bougainville*, éd. Antoine Adam, Paris, Garnier-Flammarion, 1972, p. 152.

13 Diderot, *Lettre sur les sourds*, DPV, vol. IV, p. 169.

14 Diderot, *Pensées détachées sur la peinture*, dans *Œuvres esthétiques*, éd. Paul Vernière, Paris, Dunod, 1994, p. 762.

Remplaçons un instant l'hippogriffe par le hiéroglyphe, et reprenons le raisonnement de Diderot : la toile (c'est-à-dire la vue) fixe l'objet. Que cet objet (le hiéroglyphe) soit difficile à *sentir fortement*, et sa fixation risquera de ne pas se faire. C'est à mon sens la raison principale pour laquelle Diderot insiste tant, dans ses textes sur le théâtre et la peinture, sur l'exigence de clarté, d'unité, de lisibilité. Il faut que tout soit à sa place, que l'effet soit assuré. Cela n'exclut certes pas la complexité (c'est, encore une fois, toute la théorie du moment prégnant), mais cela interdit la représentation visuelle de cette simultanéité du sens que l'on a pu voir à l'œuvre dans *Jacques*. Le « on n'y voit rien » cher à Daniel Arasse, et plus encore le « on n'y comprend rien » n'ont pas leur place dans la théorie esthétique de Diderot. Le deuxième acte du *Père de famille* s'ouvre certes par une scène « composée de deux scènes simultanées ¹⁵ » (celle de Cécile avec M^{me} Papillon et celle du Père avec M. Le Bon), sans que la lecture soit aucunement gênée par cet effet de simultanéité (les didascalies fonctionnent, dans cette scène, à la manière d'une alternance champ / contre-champ au cinéma) : comme l'écrit Diderot dans le discours *De la poésie dramatique*, « lorsqu'elles [les scènes] sont pantomimes et parlées, le discours se place dans les intervalles de la pantomime, et tout se passe sans confusion ». Mais il faut de l'art pour ménager ces jours :

C'est ce que j'ai essayé de faire dans la première scène du second acte du *Père de famille*. [...] J'ai tâché de séparer tellement les deux scènes simultanées de Cécile et du Père de famille, qui commencent le second acte, qu'on pourrait les imprimer à deux colonnes, où l'on verrait la pantomime de l'une correspondre aux discours de l'autre ; et le discours de celle-ci correspondre alternativement à la pantomime de celle-là. Ce partage serait commode pour celui qui lit, et qui n'est pas fait au mélange du discours et du mouvement ¹⁶.

Pourtant, malgré l'effort marqué de Diderot pour intégrer la simultanéité au déroulé théâtral, cette scène a provoqué, lors des premières représentations, des réactions fort critiques. Et le discours *De la poésie dramatique* se fait l'écho, à d'autres passages, de cette difficulté :

Mais au lieu que la liaison des événements nous échappe souvent dans la nature, et que, faute de connaître l'ensemble des choses, nous ne voyons qu'une concomitance fatale dans les faits, le poète veut, lui, qu'il règne dans toute la texture de son ouvrage une liaison apparente et sensible [...] Un ouvrage sera romanesque, si le merveilleux naît de la simultanéité des événements ¹⁷.

Aussi faut-il imaginer, comme dans les *Entretiens sur le Fils naturel*, un plateau suffisamment grand pour accueillir des scènes simultanées, mais qui ne contreviennent en rien à l'exigence de l'unité d'action que Dorval a rappelée dès la première page des *Entretiens* : l'exemple qu'il donne (la scène

15 Diderot, *Le Père de famille*, dans *Œuvres*, éd. Laurent Versini, Paris, Robert Laffont, 1996, vol. IV, p. 1211. Je remercie Marc Escola de m'avoir rappelé ce passage. Dans le même ordre d'idées, le *Paradoxe sur le comédien* évoque, dans un passage célèbre, la simultanéité des « scènes hautes » et des « scènes basses ». Cependant, la partie basse (c'est-à-dire inaudible pour le public) de ces scènes échappe, par définition, au public pour lequel la clarté et l'unité ne sont en rien troublées.

16 Diderot, *De la poésie dramatique*, XVI, dans *Œuvres*, vol. IV, p. 1323.

17 *Ibid.*, p. 1296-1297.

des *Euménides* d'Eschyle telle que les Anciens ont dû la représenter) joue certes de la simultanéité, mais demeure tout entier conforme au principe des trois unités. Ainsi, la liaison des scènes simultanées demeure « apparente et sensible », et le risque de l'incompréhension est nul :

J'aime mieux qu'une pièce soit simple que chargée d'incidents. Cependant je regarde plus à leur liaison qu'à leur multiplicité. Je suis moins disposé à croire deux événements que le hasard a rendus successifs ou simultanés, qu'un grand nombre qui [...] me paraîtraient s'attirer les uns les autres par des liaisons nécessaires¹⁸.

D'un côté, c'était un espace sur lequel les Furies déchaînées cherchaient Oreste qui s'était dérobé à leur poursuite [...]; de l'autre, on voyait le coupable [...] embrassant les pieds de la statue de Minerve. Ici, Oreste adresse sa plainte à la déesse ; là, les Furies s'agitent [...] 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 [...] des êtres cruels qui le cherchent ! Exécuterons-nous rien de pareil sur nos théâtres ? On n'y peut jamais montrer qu'une action, tandis que dans la nature il y en a presque toujours de simultanées, dont les représentations concomitantes, se fortifiant réciproquement, produiraient sur nous des effets terribles¹⁹.

Je voudrais prendre un dernier exemple de cette obsession de Diderot pour la *liaison apparente et sensible* (située ainsi à l'opposé du hiéroglyphe) dans le tableau. C'est la toile de Jean-Baptiste Greuze, *L'Accordée de Village*, que Diderot commente longuement dans le *Salon* de 1761 en vantant la parfaite unité de ce tableau. Diderot décrit de façon extrêmement précise l'ensemble de la toile, l'attitude de chacune des figures, pour en souligner, ligne après ligne, la totale harmonie, dans laquelle il parvient à intégrer certains éléments apparemment discordants. Et pourtant, il ne dit pas un mot d'un détail pourtant troublant et fort apparent, celui de la figure qui monte l'escalier situé à l'arrière de la scène pour se rendre à l'étage. Cette femme, dont on ne voit que le bas du corps, qui quitte l'espace principal pour aller ailleurs montre que quelque chose se passe simultanément là-haut, qui requiert une autre présence, une autre attention, qui n'a rien à voir avec la scène vertueuse. Diderot n'en dit mot, comme s'il ne la voyait pas, ne voulait pas la voir, comme si, dans ce tableau si parfaitement moral et lisible, il refusait le hiéroglyphe.

Cette résistance, je ne peux la comprendre qu'en la référant au désir absolu de Diderot qu'une image (sur la scène ou sur la toile) soit claire, présente un sens *apparent et sensible*, mais aussi univoque et homogène pour la raison évoquée il y a un instant : l'image est, pour Diderot, le vecteur de la communication politique et morale qui, selon lui, ne doit pas être ambiguë. C'est aussi peut-être la raison pour laquelle, sur les images dont le discours politique ou moral n'est pas clair (je pense par exemple aux natures mortes de Chardin – quel « discours » me tient le compotier ou le bocal d'olives ?), l'appréciation de Diderot peine à sortir d'un discours sur l'excellence et le sublime technique, ou d'appréciations assez vagues et peu

18 Diderot, *Entretiens sur le Fils Naturel*, « Premier entretien », dans *Œuvres*, vol. IV, p. 1132.

19 *Ibid.*, « Deuxième entretien », p. 1152.

développées – la « magie » de Chardin, qui précisément pourtant a peut-être quelque chose à voir avec la question de la simultanéité, ou de la confusion du sens²⁰. À cet endroit, pourtant crucial dans sa pensée esthétique, le modèle du simultané tel que j'ai tenté de le cerner, si prégnant par ailleurs, disparaît. C'est peut-être alors l'un des lieux où la pensée de Diderot se heurte à ses propres paradoxes : l'aporie (du sens) à laquelle le simultané non lié, voire désordonné, risque de mener peut bien être valorisé comme norme du naturel (le polype), et revendiqué dans un roman (non publié) comme *Jacques le fataliste* ; mais dès lors que le regard est en jeu, qu'il y a spectacle et volonté d'impression morale, les principes d'unité et de clarté reprennent rapidement le dessus, et la théorisation quasi post-moderne du simultané laisse la place à un objectif prioritaire de prédication univoque, où la déconstruction du rapport classique entre espace et temps trouve sa limite.

20 Voir Christian Michel, « Le peintre magicien », dans *Le Goût de Diderot. Greuze, Chardin, Falconet, David*, Michel Hilaire, Sylvie Wuhrmann et Olivier Zeder, dir., Paris, Hazan, 2013, p. 235-259.