



HAL
open science

AUCTORITAS , AUTEUR ET AUTORITÉ CHEZ DIDEROT À propos de quelques épigraphes

Stéphane Pujol

► **To cite this version:**

Stéphane Pujol. AUCTORITAS , AUTEUR ET AUTORITÉ CHEZ DIDEROT À propos de quelques épigraphes. 2020. <hal-02486002>

HAL Id: hal-02486002

<https://hal.science/hal-02486002v1>

Preprint submitted on 20 Feb 2020

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.



HAL Authorization

AUCTORITAS,
AUTEUR ET AUTORITÉ
CHEZ DIDEROT

À propos de quelques épigraphes

Diderot interroge de bien des manières les notions d'œuvre et d'auteur. Ses textes nous entraînent au-delà des représentations habituelles que de telles notions présupposent : par exemple, l'idée qu'une œuvre forme une unité logique, qu'elle peut être circonscrite, qu'elle s'achève avec la dernière ligne ; l'idée que son auteur en est l'unique dépositaire, qu'il lui confère une seule et même autorité. Au contraire, les œuvres de Diderot ne sont « œuvres » que parce qu'elles « opèrent », au sens où elles transforment de l'intérieur les catégories d'auteur et de lecteur, défaisant du même coup les limites entre texte et paratexte, entre centre et périphérie. Ce travail de déconstruction critique est l'effet d'une remise en cause de l'ordre du *propre* : du côté de l'œuvre, ces textes refusent la conformité à un *genre approprié*, de même qu'ils réfutent le partage du littéraire et du philosophique ; du côté de l'auteur, ils mettent en scène de *nouvelles appropriations*, ils font intervenir non pas une voix, mais plusieurs voix, y compris des voix parasites. Le désordre semble alors y régner : les interruptions se bousculent et le sens, en tant que modalité univoque et définitive, semble souvent détourné ou reformulé.

Notre idée est que cette déconstruction est profondément liée à la conception que Diderot se fait de la création « littéraire ». Il y a chez lui une absence d'œuvre¹ au profit d'*expériences de pensée* qui mobilisent à chaque fois de nouveaux protocoles de lecture et d'écriture, en modifiant la situation de l'objet regardé comme le point de vue du sujet regardant, en instillant partout le questionnement et le doute. Il y a peut-être aussi une absence d'auteur, au sens où l'autorité d'une instance unique de discours est constamment désavouée, au point qu'on ne sache plus qui parle, ni où se situe la voix auctoriale.

Cette « désappropriation » est en même temps le lieu d'une appropriation nouvelle et subversive. La dissolution de la notion d'auteur n'entraîne pas pour autant la disparition du sujet écrivain. Au contraire, Diderot est peut-être l'un des auteurs qui s'affiche le plus : dans cette sorte de théâtre philosophique, il se glisse dans la mise en scène, règle les éclairages et choisit les costumes, il donne la réplique et finit par devenir l'acteur de sa propre pièce ². Diderot s'expose donc, mais en se distinguant. Quelle position entend-il occuper dans les dispositifs complexes que ses écrits convoquent ? Dans la *Lettre sur les aveugles*, appartient-il à ceux-là qui « voient », dans la *Lettre sur les sourds et muet* à ceux qui « entendent et qui parlent » ? Ou bien adopte-t-il — dès le départ — le point de vue de l'aveugle et du sourd-muet ? Tout se passe comme s'il cherchait une place « hors de soi » en nous mettant hors de nous-mêmes. Cette étrangeté d'un discours philosophique hors norme se déployant à l'écart du sujet rationnel classique, indique la possible émergence d'une voix qui n'est ni celle de la raison ni celle de la déraison.

Quel que soit l'angle sous lequel on l'aborde, la création de Diderot se saisit d'emblée comme l'effet d'un détour ou d'un écart ³. Cette déterritorialisation du discours remplit une double fonction, à la fois cognitive et éthique. Pour bien parler de l'homme, il faut sortir des figures rassurantes de l'objectivité ou de la subjectivité existantes, il faut accepter la posture instable de celui qui se veut étranger aux identifications habituelles. Il faut mettre le paradoxe, la contradiction, au cœur de la pensée, et favoriser une pluralité de significations.

Les ouvrages de Diderot semblent ainsi avoir pour objet d'installer le lecteur dans une forme d'incertitude et d'inconfort. Dès leur ouverture, ces ouvrages suscitent le doute quant à leur propre statut, quant à la position de l'auteur, quant au sens même qu'ils véhiculent. D'où l'importance qu'il faut accorder à la notion de *seuil* chez Diderot, à ce qui précède ou entoure le texte, à ses marges ⁴.



Avec la publication clandestine, en 1746, des *Pensées philosophiques*, le jeune Diderot fait sa première apparition en tant qu'auteur. Sa traduction, l'année précédente, de l'*Essai sur le mérite et la vertu* de Shaftesbury avait été bien autre chose qu'une traduction honnête. Diderot avait découvert un principe de

composition dans les marges, en forme de commentaire et de dialogue avec une voix auctoriale à laquelle il se devait de donner la première place. Considérant que le moment est désormais venu de signer en son nom, Diderot décide d'entrer à couvert mais de plain-pied dans la carrière d'auteur et de philosophe. Las, il frappe un peu fort sur le dos de la religion : ses *Pensées philosophiques* font figure de provocation et sont aussitôt condamnées à être lacérées et brûlées par le Parlement de Paris.

L'examen de ce premier ouvrage signale un certain nombre de tensions dont certaines se manifestent au seuil du texte lui-même. Le texte procède par paliers : le titre en page de garde est assorti d'une première épigraphe sans nom d'auteur, *Piscis hic non est omnium* (« ce poisson n'est pas pour tout le monde »), en forme de *captatio benevolentiae* si l'on considère ceux que l'on distingue, ou de *captatio malevolentiae* si on considère au contraire ceux qu'elle exclut ⁵ ; sur la page suivante, apparaît de nouveau le titre accompagné d'une seconde épigraphe, *Quis leget haec ?* (« qui lira ceci ? »), tirée des *Satires* de Perse ; on trouve enfin une sorte d'avertissement donné avant la première « pensée ». Pour tout censeur qui se respecte, l'épigraphe inaugurale n'annonce rien de bon : sans doute empruntée à la fiction matérialiste de Boureau-Deslandes intitulée *Pigmalion ou la statue animée* (Londres, 1741), elle constitue une première forme d'inscription (*epigraphê*) dans l'hétérodoxie ⁶. Pour arrogante qu'elle paraisse, l'idée que certaines pensées ne conviennent pas à tout le monde est récurrente dans l'œuvre de Diderot. Elle sera illustrée ironiquement par les mésaventures de l'athée à la fin de la seconde *Promenade du sceptique* : à trop prêcher le mépris des lois, on risque de donner libre cours à une liberté de penser et d'agir mal entendue par des fanatiques « conséquents ».

La seconde épigraphe annonce une autre difficulté. Au sentiment très sûr d'une vérité et d'une communauté de destin étrangères au commun des mortels succède l'interrogation sceptique et le doute. Il ne s'agit plus seulement de savoir si l'on peut être compris, mais d'abord de savoir si l'on peut être lu. En même temps, pour tout lecteur qui connaît le contexte de la satire de Perse, il apparaît que Diderot se livre à une forme d'autodérision ⁷. Comme si le jeu de rôles ne devait s'arrêter jamais, voilà enfin que s'affirme la voix de l'auteur dans un nouveau renversement en forme de superbe : « Je compte sur peu de lecteurs et n'aspire qu'à quelques suffrages. Si ces pensées ne plaisent à personne, elles

pourront n'être que mauvaises ; mais je les tiens pour détestables, si elles plaisent à tout le monde ». Diderot fait ici un usage particulier de la figure du chiasme. Il brise la réciprocité (ne plaire à personne / pensées mauvaises... plaire à tout le monde / pensées détestables) dans une sorte de surenchère (plaire à tout le monde est pire que ne plaire à personne). Le consentement général n'est pas visé ; la recherche de l'accord commun paraît être un frein à la pensée ⁸.

Revenons un instant sur cette fausse allure de chiasme. L'espace que Diderot dessine est forcément étroit. Il se construit sur une double opposition qui indique à la fois l'antagonisme et la réversibilité. La philosophie qu'il propose se situe à un *croisement*, elle indique un chemin difficile mais possible, celui-là même dont l'écriture des *Pensées* tient son caractère de décision. Diderot situe donc dès l'ouverture ses « pensées » à un carrefour, dans une espèce de chiasme faux et vrai à la fois. Or le chiasme est ce devant quoi chaque penseur se trouve originellement confronté parce que la philosophie est à la fois détachement des autres et interrogation de soi, dans la production d'une pensée inédite. En commençant son œuvre par ce pari, Diderot défie les autres (*piscis hic non est omnium*) tout en se défiant de lui-même (*quis leget haec ?*). Les « pensées » sont à la philosophie ce que l'autobiographie est à la littérature : l'affirmation d'un sujet pensant. La suite ne dit rien d'autre : « *J'écris de Dieu... je compte sur peu de lecteurs...* ». C'est bien le *je* de Diderot qui parle ici, et non un être abstrait qui se cacherait derrière une vérité donnée comme objective. Que la philosophie ne soit pas l'affaire de « tout le monde » mais au contraire à chaque fois l'acte d'une singularité, c'est ce que l'œuvre de Diderot aura pour tâche de nous montrer. Mais en même temps, parce que *chacun* est une singularité pour Diderot, il importe de libérer la place qui est d'ordinaire celle du philosophe patenté afin qu'elle puisse être occupée par n'importe qui d'autre.



On sait que l'épigraphe est en quelque sorte une « invention » du XVIII^e siècle. Ce sont en effet des écrivains comme Montesquieu, Diderot ou Rousseau qui lui ont donné ses lettres de noblesse. Certaines épigrammes sont demeurées célèbres, attachées à une œuvre entière tel le *Intus et in cute* (« Intérieurement et sous la peau ») en tête des *Confessions* de Rousseau ⁹. Chez de tels auteurs, loin

d'être purement ornementale, l'épigraphe sert de cadrage interprétatif en permettant de dire de quelle manière l'auteur entend que son ouvrage soit reçu.

Dans l'épigraphe, il faut tenir compte de l'effet cumulé de trois composantes principales qui participent à la construction du sens : 1. La *composante auctoriale*. Le nom de l'auteur est par définition une *auctoritas*. Il définit un patronage dans son extension maximale. L'autorité d'Horace, n'est pas celle d'Ovide, ni celle de Virgile. On ne doit pas seulement penser celle-ci en terme de degré (de plus ou de moins grande autorité), mais selon la caractérisation de son auteur et de son œuvre au regard de la tradition littéraire. 2. La *composante générique*. Il est en effet nécessaire de relever le genre dont l'épigraphe se réclame. La satire par exemple (celle d'un Perse ou d'un Horace), *engage* normalement un certain type de lecture, et est elle-même déjà *engagée*. Mais tel emprunte à la satire pour écrire tout autre chose, comme le montre l'épigraphe déjà citée des *Confessions* de Rousseau. Il en va de même pour les épigraphes tirées du genre épique : ainsi fait Diderot lorsqu'il cite (en l'adaptant) l'*Énéide* de Virgile au début de sa *Lettre sur les sourds et muets*. 3. La *composante référentielle* : on doit se demander si le contexte particulier du fragment cité pèse ou non dans la construction du sens, s'il existe ou non un lien étroit entre le sujet de l'hypertexte et le sujet de l'œuvre. Ainsi, tout lecteur des *Confessions* de Rousseau est un lecteur « prévenu » (au sens classique) par le *barbarus hic ego sum* tiré des *Tristes* d'Ovide.

Chez Diderot, ces jeux intertextuels sont plus ou moins visibles, plus ou moins orthodoxes également. Le motif sexuel et l'obscénité appuyée qui traversent la satire d'Horace dont est tirée l'épigraphe du *Supplément au Voyage de Bougainville* représentent une dérive condamnable au regard de la morale chrétienne, mais encore faut-il que le lecteur connaisse le texte ou qu'il éprouve le besoin de s'y reporter — ce qui permet une forme de connivence avec le public cultivé. Par le prestige associé au nom de son auteur, l'épigraphe a valeur d'autorité, mais c'est une autorité relative : soit parce que le genre dont elle relève indique une forme de dérision et de distanciation critique (dans le cas de la satire), soit parce que Diderot en subvertit la forme et le sens pour en faire émerger une voix hybride, à la fois la sienne et celle d'un autre.

Diderot ne fait rien comme tout le monde. Il cite rarement à la lettre, il réécrit souvent et subrepticement. Lorsqu'il se donne le luxe de recourir à un discours d'autorité, c'est pour se l'approprier et conduire le lecteur là où il

l'entend. Chez lui, l'épigraphe entre dans un procès général d'émancipation de toute tutelle intellectuelle, ce qui suppose de prendre des libertés avec les auteurs et les textes qui lui servent de point de départ. Parce que la tradition veut que l'on convoque des auteurs antiques, les épigraphes sont généralement tirées d'œuvres écrites en latin. Lorsqu'on regarde la façon dont Diderot « cite » les œuvres originales, on découvre qu'il lui arrive de déformer ou de mutiler ses modèles comme le montre l'exemple de l'épigraphe de la *Lettre sur les sourds et muets*. Cette infidélité au texte source ne relève pas de la paresse, et elle n'est pas non plus une simple commodité. Elle entre dans le projet général de l'ouvrage qui est d'abord de réfléchir à la matière des inversions dans les langues anciennes et modernes. L'épigraphe participe ici d'une stratégie fictionnelle qui fait de l'inversion à la fois un thème et un motif, une idée et une forme. Elle acquiert ainsi une grande complexité et constitue, malgré sa position excentrée, une sorte de matrice ou de point nodal pour l'ensemble du texte. On comparera l'original de Virgile extrait de l'*Énéide*, qui raconte la ruse du géant Cacus après le vol d'un troupeau, avec l'adaptation qu'en donne Diderot :

TEXTE DE VIRGILE

*atque hos, nequa forent pedibus vestigia rectis,
cauda in speluncam tractos versisque uiarum
indiciis raptos...*¹⁰

[Pour éviter que leurs pas
Ne laissent des marques dirigées vers l'avant,
Il les tira par la queue dans sa caverne,
Inversant ainsi leurs traces.]

TEXTE DE DIDEROT

*... versisque viarum indiciis raptos ;
Pedibus vestigia rectis ne qua forent...*

[Il faisait marcher le troupeau volé
à reculons pour qu'il ne laisse pas de traces
avec les pattes dans le sens de la marche...]

Comme on le voit, Diderot ne respecte pas l'ordre de l'original. Il ne retient que quelques mots et inverse la place du dernier vers (v. 210, 211, 209). Pour le lecteur, cette épigraphe constitue d'abord une énigme. La référence au texte latin est à décrypter, mais le décryptage ne pourra se faire que tardivement. À ce stade, il n'existe pas de lien entre le sujet de la *Lettre* tel qu'il apparaît dans le titre et l'histoire de Cacus. Bien que l'on puisse considérer cette épigraphe comme programmatique, le travail qu'elle opère est plus profond : tout se passe comme si,

dès lors qu'il s'agit de proposer les éléments d'une nouvelle théorie de la langue et du signe, Diderot ne pouvait se dispenser de faire jouer en même temps signifiant et signifié, contenu et contenant. Il adapte le texte virgilien de manière à lui faire dire presque la même chose, mais à la faveur d'un *déplacement*. Pour illustrer malicieusement la discussion ultérieure sur les mérites respectifs des langues latine et française, Diderot s'amuse à tronquer l'original latin en l'amputant de certains de ses éléments syntaxiques et sémantiques. En choisissant de commencer par *versisque viarum*, il inverse l'ordre de la phrase latine et met l'accent sur la modalité de l'action, soit l'allure en sens contraire, plutôt que sur le sujet actif (le géant) ou passif (le troupeau). Le lecteur ne pourra apprécier la valeur réelle de l'épigraphe qu'en faisant lui-même marche arrière, en lisant le texte après coup, pour voir dans cette fausse hyperbate le premier effet d'une *inversion* qui sera précisément le sujet même de la *Lettre*. L'épigraphe porte ainsi implicitement toute une réflexion sur le « sens » du texte et sur le « sens » des mots, parce que le « sens » sous-entend toujours à la fois une *direction* et une *signification*. On ne touche pas l'une sans altérer l'autre. Au fur et à mesure que se déploie la *Lettre*, Diderot va jouer, comme Cacus avec son troupeau, à piéger tous ceux qui « entendent et qui parlent » pour les tirer dans son labyrinthe. À la *ruse de Cacus* s'ajoute ainsi celle du philosophe qui dissimule son projet comme Cacus son butin.

Ce jeu épigraphique pourrait bien être une autre figure du paradoxe. Aller à rebours, cela convient assez bien à Diderot. Derrière le sourd, il y a le poète, derrière le poète, il y a le philosophe : non pas tous les philosophes, mais ceux qui, comme Diderot, choisissent de prendre leurs lecteurs par surprise en les entraînant vers des chemins qu'ils ne soupçonnaient pas, et ainsi leur faire entendre les résonances d'une langue et d'une pensée *paradoxales*.



Sur la dizaine d'épigraphes que compte l'œuvre de Diderot, sept appartiennent au genre de la satire. Parmi celles-là, six ont pour source les *Satires* d'Horace ¹¹. Au sujet d'Horace, qui constitue pour Diderot un auteur de prédilection, il faut remarquer trois choses. Les manuscrits de ses *Satires* les désignent presque toutes comme des *sermones* — c'est-à-dire des conversations

— et la plupart prennent en effet, comme bon nombre d'œuvres de Diderot, une forme dialoguée. Par ailleurs, si la liberté de parole est constamment affirmée chez Horace comme une vertu éthique, le poète latin entend également user de la *libertas* dans un sens politique ¹² ; cette alliance de la morale et de la politique, qui caractérise aussi la philosophie des Lumières, a pu séduire un auteur comme Diderot et elle se reflète dans la plupart de ses ouvrages. Enfin, les *Satires* d'Horace sont écrites sous l'influence de la diatribe cynique antique ; il ne s'agit pas seulement de réclamer une forme de franc-parler mais de contester la suprématie de telle ou telle secte philosophique, de tel ou tel discours, tout savant qu'il soit.

Dans la Satire II, 7 d'Horace, que tout lecteur de Diderot connaît à travers l'épigraphe du *Neveu de Rameau*, le personnage de Davus s'autorise des saturnales pour inverser les rôles de maître et d'esclave ; il appelle à la rescousse le « portier de Crispinus » et les deux drôles s'emploient à « caricaturer le dogmatisme vain des prédicateurs ¹³ ». On n'insistera pas sur la filiation entre cette veine cynique et certains passages du même *Neveu de Rameau*, mais force est de constater la prégnance de l'œuvre d'Horace dans ce texte qui se présente également comme une « Satire seconde », et plus généralement dans l'œuvre philosophique de Diderot.

Si la satire est un genre qu'affectionne Diderot, c'est parce que ce genre nous montre à quel point la pluralité procède de la conflictualité. Il serait pourtant difficile de saisir dans les épigrammes horaciennes de Diderot un contenu philosophique propre. Elles sont plutôt un indice, le signe d'une distance prise avec un certain sérieux philosophique. Horace, comme plus tard Lucien, a la dent dure avec les pseudo-philosophes. Sa pétition est d'abord celle de l'humour et de la dérision : les hommes sont tous fous, et le plus fou est celui qui se prend pour sage. Dans le texte de la troisième satire du livre II, le stoïcien Damasippe, bien que sage, est présenté par l'auteur comme un bavard impénitent et il se voit apostrophé ainsi à la fin du dialogue : « Ô grand fou, ménage à la fin un fou de moindre taille ¹⁴ ». La leçon concerne plus particulièrement tous les hommes « que l'ignorance du vrai pousse en aveugles ¹⁵ ». Diderot semble trouver ici le début d'une série paradigmatique de l'aveuglement volontaire ou involontaire. Cette satire, qui sert de toile de fond à l'ensemble de la *Promenade du sceptique*, prépare également le renversement de perspective de la *Lettre sur les aveugles* :

aux aveugles ignorant leur aveuglement, les vrais aveugles apprendront à voir. Sous des allures bouffonnes, le thème de l'aveuglement cache un enjeu d'ordre épistémique. L'objet premier du philosophe est d'instruire le regard, et quoi de tel pour cela que de faire jouer les perspectives, de déplacer les points de vue en intégrant s'il le faut les points de « non-vue ». Diderot a l'intuition philosophique que quelque chose se joue en dehors des normes, dans l'épreuve de l'a-normalité. La visibilité n'est jamais qu'une figure, la vérité qu'une perspective. En ce sens, on peut dire que le matérialisme de Diderot n'est pas seulement une position théorique. Il y a un matérialisme à l'œuvre dans des stratégies d'écriture qui sont toujours également des dispositifs de pensée. Tout discours de vérité est condamné à l'erreur dès lors que son objet n'est pas saisi dans le jeu de ses déterminations matérielles et concrètes.

Diderot est un sceptique qui se plaît à mettre à l'épreuve toutes les opinions, y compris celles qu'il professe ou auxquelles il avoue se ranger volontiers. C'est le sens de *La Promenade du sceptique* dans laquelle ni le sceptique Cléobule, ni le déiste ou l'athée de l'Allée des Marronniers ne peuvent prétendre incarner la voix de Diderot. Celle-ci a en quelque sorte son propre régime sceptique en « surplomb » : elle n'est pas réductible à la voix des personnages quand bien même ceux-ci représentent des positions dont notre auteur paraît se sentir proche. Pour peu qu'on lise bien, cette mise à distance se fait dans le texte, et d'abord hors du texte, dans le jeu des épigraphes qui se suivent pour dire qu'un même travail de déconstruction critique des doctrines agit d'un bout à l'autre du livre.

L'épigraphe a bien une fonction scripturaire : elle inscrit la parole d'autrui comme exercice réflexif et critique, et celle-ci a vocation à signifier par-delà la discontinuité des textes. À la manière d'une source et de son filet d'eau qui emprunte des chemins souterrains pour resurgir là où on ne l'attend pas, le « système » épigraphique chez Diderot joue des effets de continuité : les trois épigraphes horaciennes placées en tête de chacune des allées de *La Promenade du sceptique* pointent du doigt la vanité, les illusions et la folie des hommes, et annoncent la conclusion des *Éléments de physiologie* : « Comment est-il arrivé qu'il n'y a rien de si fou, qui n'ait été dit par quelque philosophe ? ». Certes, de l'avis de Chrysippe, la folie gouverne le monde et « le sage seul en est dispensé » (*excepto sapiente*)¹⁶. Diderot se souviendra de ce statut d'exception conféré au philosophe dans le *Neveu de Rameau*, le seul être en effet à se voir « dispensé de

la pantomime ¹⁷ ». Mais il sait également qu'on est toujours le fou d'un autre et que « celui qui [vous] raille n'est à aucun degré plus sage, il traîne, lui aussi, une queue derrière lui ¹⁸ ». Toute position est relative. Le sceptique lui-même n'est pas toujours celui que l'on croit ; son identité est problématique ou branlante. Dans le Discours préliminaire de la *Promenade du sceptique*, Cléobule (le sage sceptique), n'est pas exactement le même sceptique que celui chargé de représenter la secte des sceptiques dans l'Allée des Marronniers (le sceptique dogmatique), lui-même distinct du pyrrhonien (le sceptique outré).

L'épigraphe est toujours une forme d'énigme. Elle joue avec l'auteur au jeu de l'erreur et de la vérité. Dans la *Promenade du sceptique*, l'erreur prend la figure concrète de l'*errance* : « dans les forêts, lorsqu'une erreur jette les voyageurs hors du bon chemin et les pousse à l'aventure ; celui-là s'en va à gauche, cet autre à droite : l'erreur est pour tous deux la même, mais elle les égare de côtés différents ¹⁹ ». L'épigraphe horacienne n'est donc pas un simple accessoire. Elle a pour fonction d'illustrer la démarche heuristique de Diderot. Auparavant, dans le « Discours préliminaire », Cléobule avait entraîné son interlocuteur « dans une espèce de labyrinthe, formé d'une haute charmille coupée de sapins élevés et touffus » comme pour mieux lui représenter les détours et les impasses de l'intelligence. Là, « il ne manquait jamais de [l]'entretenir des erreurs de l'esprit humain, de l'incertitude de nos connaissances, de la frivolité des systèmes de la physique et de la vanité des spéculations de la métaphysique ». Tout se passe comme si, pour Cléobule, la leçon de philosophie expérimentale supposait un rapport étroit de la matière au lieu : « ravi de la naïveté des discours de Cléobule [...], je remarquai bientôt que les matières qu'il entamait étaient presque toujours analogues aux objets qu'il avait sous les yeux ²⁰ ». On voit comment le discours s'inscrit dans un cadre spatio-temporel qui le surdétermine

²¹. L'épigraphe qui suit participera de cette *inscription*, en la redoublant dans un travail de mise en abyme.

Diderot se saisit donc de la matière d'Horace pour s'en inspirer tout en l'aménageant. Il en explore toutes les virtualités, tant sur un plan poétique que philosophique. C'était déjà la démarche qui caractérisait l'écriture des *Essais* de Montaigne et ses multiples greffes avec une matière allogène ²². Chez Diderot, comme chez Montaigne, l'intrication du texte et de l'intertexte a pour but d'introduire du jeu et d'ouvrir un espace de signification intermédiaire.



Interrogeant « l'autorité » de l'auteur, Marc Escola propose une « hypothèse théorique » qui irait « à l'encontre de la tranquille évidence du sens commun ». Ainsi, « loin de se tenir en amont du texte, comme l'instance productrice qui en garantirait (*auctor*) le sens ultime, "l'auteur" est lui-même un produit : un effet d'autorité (*auctoritas*) dont le texte se trouve doué dès lors qu'engagé dans un procès herméneutique ²³ ».

Dans le cas de Diderot, les choses sont plus complexes. Certes, l'auteur apparaît plus que jamais comme un « produit », mais cette opération n'est nullement passive. L'« effet d'autorité » est le résultat d'une mise en scène où voix auctoriale emprunte d'autres voix tantôt pour les confondre, tantôt pour les confronter à la sienne. Cette *prise* de parole n'est jamais autoritaire, elle est au contraire contestation de l'autorité. Elle s'accompagne d'une *dé-prise*, elle dit la créativité, l'imagination et la pluralité, l'aspiration de Diderot à ne jamais se laisser identifier et enfermer dans quelque identité. Par ailleurs, quel sens pourrait bien avoir une posture auctoriale fermement assurée chez un auteur qui signe souvent de son vivant des œuvres absentes pour ses lecteurs contemporains ?

Diderot, *auctor absconditus* ? Ce qui est sûr, c'est qu'il brouille les pistes et déjoue toute tentative d'interprétation trop hâtive. L'œuvre et son auteur sont les produits d'une série d'opérations complexes, textuelles et para-textuelles. Le discours de Diderot s'engendre dès l'origine à travers l'affirmation d'une singularité inaugurale et provocante : *j'écris pour peu de lecteurs...* Mais en convoquant constamment des voix extérieures à la sienne, cette forme d'exposition trouble le jeu des identités et l'unité verticale d'un discours qui « descendrait » de l'auteur vers son lecteur, pour installer au cœur du texte des singularisations plurielles et des compositions horizontales.

Cette réflexion sur la place de l'auteur nous invite à repenser la question de l'altérité chez Diderot. L'altérité ne tient pas seulement au choix des personnages dans la fiction ou à celui des interlocuteurs dans les dialogues ; elle est plus profonde, elle s'enracine dans le sujet écrivant et pensant. Revenons une dernière fois sur l'épisode de l'athée à la fin de l'Allée des Marronniers. Ce qui est en jeu ici, c'est un certain rapport à la vérité : non seulement parce que Diderot, à la

manière des libertins érudits du siècle précédent, choisit d'avancer masqué, mais aussi parce qu'il semble donner raison à ses adversaires supposés. De ce fait, la propre voix de l'auteur, et avec elle son autorité, sont rendues problématiques. L'œuvre ultérieure de Diderot aura pour fonction de montrer qu'un adversaire peut toujours en cacher un autre, y compris au sein de sa propre famille, et que chaque posture philosophique présente, comme une pièce de monnaie, un endroit et un envers. On voit comment, chez un auteur qui met à distance tout discours d'autorité, l'altérité n'engage pas tant un rapport aux autres qu'un rapport à soi-même.

La pensée de Diderot est en perpétuel exil de soi, elle se sépare, se fragmente ou se multiplie. Cette forme discursive d'extranéité désigne la situation d'un auteur étranger dans son propre pays, à savoir celui de la rationalité « classique ». La remise en cause de l'*auctoritas* n'engage pas seulement une réflexion sur la notion d'auteur. Elle appelle plus largement un questionnement sur l'activité du sujet pensant et sa nature foncièrement dialogique. Elle interroge les moyens et les fins du discours, ses préjugés comme ses certitudes. Chez Diderot, l'auteur est toujours à la fois dehors et dedans, sur le seuil et à la marge, dans un souci de décentrement qui est au cœur de son entreprise philosophique. C'est à ce prix qu'on peut prétendre voir mieux que les voyants, ou voir autrement.

Stéphane PUJOL

1. C'est aussi le titre d'un article que Georges Benrekassa, empruntant la formule à Michel Foucault, a écrit sur *Le Neveu de Rameau*. Voir « Diderot, l'absence d'œuvre », *Cahiers Textuel*, n° 11, 1992, p. 133-140.

2. Comme Dorval qui écrit, joue et commente sa propre histoire dans *Le Fils naturel*.

3. Nous avons abordé autrement cette figure de l'écart dans un article consacré à la *Lettre sur les sourds et muets* (« Quand le substantif n'est rien et l'adjectif est tout... Inversions et détournements dans l'écriture philosophique de Diderot », in *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 2011 / 1 (n° 46), p. 9-24.

4. Sur la notion de *seuil*, on peut se reporter au livre de Gérard Genette (*Seuils*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1987) ; sur celle de *marge*, à celui de Frank Cabane, bien qu'il n'aborde pas la question de l'épigraphe (*L'écriture en marge dans l'œuvre de Diderot*, Paris, Honoré Champion, 2009).

5. Dans son ouvrage intitulé *À reculons comme une écrivaine. Guerres chaudes et populisme médiatique* (Paris, Grasset, 2006), Umberto Eco utilise l'expression de *captatio malevolentiae* pour expliquer que celle-ci ne peut pas être un simple artifice rhétorique : « La rhétorique tend à obtenir l'accord et ne peut donc apprécier des exordes qui suscitent immédiatement le désaccord. C'est donc une technique qui ne peut fleurir que dans les sociétés libres et démocratiques, y compris dans cette démocratie, imparfaite certainement, qui caractérisait l'Athènes de l'Antiquité » (p. 56). Il semblerait que la France de Louis XV et de ses censeurs l'ait parfaitement comprise.

6. Son argument pourrait avoir été trouvé dans les *Saturnales* de Macrobie — *Acipenser iste paucorum hominum est* (« cet esturgeon ne convient pas à tout le monde »), *Saturnales*, III, 16 —, sorte de banquet philosophique qui convient assez à l'idée que Diderot se fait de la philosophie.

7. Le titre de la satire de Perse est : « Contre les mauvais écrivains ». Voici le dialogue dans lequel le vers cité par Diderot (*Quis leget haec ?*) prend place : PERSE. — Ô mortels ! ô néant des choses d'ici-bas ! — L'AMI. — *Qui lira ces grands mots ?* » (nous soulignons).

8. Sans le savoir, Diderot amorce dès l'*incipit* de son premier ouvrage ce qui deviendra au fil des ans une problématique cruciale de sa production philosophique. Son désir premier est d'être connu d'un lectorat choisi et capable de l'entendre.

Quand il écrira pour les autres, il sera interdit de publier (*Lettre sur les aveugles*) ; quand il s'interdira de publier, il n'écrira que pour lui-même (*Le Neveu de Rameau*, etc.).

9. Citation de Perse (*Satires*, III, v. 30 : « *Ego te intus et in cute novi* »).

10. Virgile, *Énéide*, livre VIII, v. 209, 210, 211.

11. Voici la liste des épigraphes placées en tête des œuvres de Diderot : *Pensées philosophiques* : épigraphe de Perse, *Satires* I (*Quis leget haec ?*). *Promenade du sceptique* : on trouve une épigraphe d'Horace après le titre principal et une épigraphe du même avant le récit de chaque promenade : épigraphe initiale, Horace, *Satires*, livre II, satire 3, v. 295 ; Allée des Épinés, Horace, *Satires* II, 3, v. 48-53 ; Allée des Marronniers, Horace, *Satires*, II, 3, v. 81 ; Allée des Fleurs, Horace, *Satires*, II, 3, v. 208-209. *Lettre sur les aveugles* : épigraphe de Virgile, *Énéide*, livre V, v. 231. *Lettre sur les sourds et muets* : épigraphe de Virgile, *Énéide*, livre VIII, v. 210, 211, 209. *Pensées sur l'interprétation de la nature* : épigraphe de Lucrèce, *De rerum natura*, livre IV (et non livre VI comme l'indique Diderot), v. 337. *Le fils naturel ou les épreuves de la vertu* : Horace, *Art poétique*, v. 319-322. *Salon de 1765* : Horace, *Art poétique*, v. 143-144. *Le père de famille*, Horace : *Art poétique*, v. 156-157. *Supplément au Voyage de Bougainville* : Horace, *Satires*, I, 2, v. 73-77. *Le Neveu de Rameau* : Horace, *Satires*, II, 7, v. 14.

12. Bénédicte Delignon, *Les Satires d'Horace et la comédie gréco-latine : une poétique de l'ambiguïté*, Louvain, Peeters, p. 131.

13. *Ibid.*, p. 336.

14. *Satires*, II, 3, v. 326, in Horace, *Satires*, éd. bilingue procurée par F. Villeneuve et O. Roux, Paris, Les Belles Lettres, 2011, p. 175.

15. Horace, *Satires*, II, 3, v. 43-44, éd. citée, p. 146.

16. Horace, *Satires*, II, 3, v. 46, éd. citée, p. 146.

17. *Le Neveu de Rameau*, in Diderot, *Contes et romans*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2004, p. 658.

18. Horace, *Satires*, II, 3, v. 48-53, éd. citée, p. 149.

19. Épigraphe de l'Allée des Épinés tirée d'Horace, *Satires*, II, 3, v. 48-53, éd. citée, p. 149.

20. *Promenades de Cléobule*, « Discours préliminaire », in Diderot, *Œuvres philosophiques*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2010, p. 51.

21. Pour un examen plus approfondi de ce rapport entre espace et discours philosophique, voir notre article « Topiques du dialogue et fiction utopique : des métaphores spatiales et de leurs significations dans le dialogue philosophique des XVII^e et XVIII^e siècles », in *Dialogo e conversazione. I luoghi di una società ideale dal Rinascimento all'Illuminismo. A cura di Michael Høxbro Andersen e Anders Toftgaard*, Florence, Olschki, série *Biblioteca dell'Archivum Romanicum*, 2013.

22. Ce rapprochement avec Montaigne n'est pas fortuit : il est sans doute le premier à avoir posé aussi nettement la question de l'auteur dans son rapport avec l'*auctoritas*.

23. Marc Escola, *Atelier de théorie littéraire : Dix variations sur l'autorité de l'auteur*, <http://www.fabula.org>.