



HAL
open science

Diderot et la barbarie

Jean-Luc Martine

► **To cite this version:**

| Jean-Luc Martine. Diderot et la barbarie. 2022. halshs-03683827

HAL Id: halshs-03683827

<https://shs.hal.science/halshs-03683827v1>

Preprint submitted on 31 May 2022

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 la barbarie

Dans son *Histoire de la littérature au XVIIIe siècle*, F. Brunetière voyait en Diderot un barbare. Il réagissait alors, comme l'indique A. Ibrahim, à l'« insolente analogie entre la libre prolifération des formes naturelles et la non moins libre prolifération de leur *expression* théorique¹ » :

Trop naturel, Diderot est diffus, désordonné, confus ; trop naturel, il est emphatique, orgueilleux et déclamatoire ; trop naturel, il est barbare en art, inepte en religion, vicieux en morale².

Ce Diderot barbare qui hérissait Brunetière a de quoi nous séduire. Sans aller trop vite vers une identification contestable³, il est possible, en observant sa réversibilité, de donner une idée de l'usage que Diderot a fait de la structure complexe à laquelle s'attache le vocabulaire du barbare et de la barbarie, dont R.-P. Droit a retracé la généalogie⁴. La figure du barbare, si elle n'est presque jamais chez Diderot l'objet des discours qui la mobilisent, est en contact avec les polarisations majeures de sa pensée. On peut dès lors tenter de comprendre ce que la barbarie lui permet de dire, et essayer de montrer quelles sont les inflexions qu'il a donné aux représentations dont il hérite.

Il y a sans doute quelque facilité suspecte à chercher dans les commencements le germe des développements à venir. C'est particulièrement vrai lorsqu'il s'agit d'un auteur qui ne cesse de mêler sa voix à celles des autres au sein d'une œuvre dont les structures mobiles et les frontières indécises font qu'on ne saurait dire au juste où elle commence et où elle se termine. Si chez Diderot, comme dans l'idée de nature à laquelle il est attaché, tout est lié, on peut cependant penser qu'en tirant sur n'importe quel fil, l'ensemble viendra. Néanmoins, il apparaît nettement que la traduction de l'*Essai sur le mérite et la vertu* de Shaftesbury⁵, le premier ouvrage qu'on puisse dire diderotien, contient les germes des agencements discursifs où Diderot mobilisera, entre 1745 et 1782, le lexique du barbare et de la barbarie. Le mot et l'idée renvoient avec insistance à la sphère esthétique, où résonne la célèbre formule du *Discours sur la poésie dramatique* : « La poésie veut quelque chose d'énorme, de barbare et de sauvage⁶ ». Il s'agit alors de comprendre le sens de cette tonitruante et obscure sentence, et, plus généralement, de préciser les relations que Diderot noue entre la barbarie, la morale et l'art.

¹ A. Ibrahim, *Diderot, un matérialisme éclectique*, Paris, Vrin, « Bibliothèque des philosophes », 2010, p. 74.

² F. Brunetière, *Histoire de la littérature française au XVIIIe siècle*, Paris, Hachette, 1911, cité par A. Ibrahim.

³ Diderot l'a fait avant nous, dans une lettre à Sophie de juillet 1760, mais en des termes qui regardent une idée de barbarie attachée aux valeurs originelles, celles de l'expression, et qui en appelle à la politesse comprise comme polissage : « En attendant, vous devriez bien relire, simplifier, mettre du naturel, de la douceur, de l'élégance, de la vérité, en un mot rendre cela bien lisse, bien uni et bien doux. Car je sens bien que je suis inégal, diffus, obscur, barbare, raboteux. Prenez votre lime et passez-la un peu là-dessus. » (*Corr.*, III, 38).

⁴ Roger-Paul Droit, *La Généalogie des barbares*, Edition Odile Jacob, Paris, 2007.

⁵ La traduction par Diderot de l'*Inquiry Concerning Virtue* de Shaftesbury paraît d'abord sous le titre de *Principes de la philosophie morale ou Essai de M. S*** sur le mérite et la vertu* (Amsterdam, 1745, s. n.). Cette traduction est reprise en 1751 et 1769. En 1751 (Venise), elle reparait sous le titre de *Philosophie morale réduite à ses principes* ; le texte de l'Essai sur le mérite et la vertu est suivi des *Pensées philosophiques* de Diderot et des *Maximes* de La Rochefoucauld ». C'est le texte de cette édition qui sert de base à l'édition que nous utilisons : *Essai sur le mérite et la vertu*, Éditions Alive, Paris, 1998.

⁶ *Discours sur la poésie dramatique*, chap. XVIII « Des mœurs » dans Diderot, Œuvres, tome IV Esthétique-théâtre, Robert Laffont, Paris, 1996, p. 1331. Sauf exceptions signalées, nous citons Diderot dans cette édition procurée par L. Versini.

Nous partions donc de l'*Essai sur le mérite et la vertu* traduit et commenté par Diderot⁷. Ce choix présente plusieurs intérêts. Tout d'abord, il permet de faire apparaître de quelle manière l'héritage d'un mot où se sédimente une histoire ancienne se tisse avec le discours des œuvres, ce qui permet de comprendre comment Diderot déplace la configuration imaginaire nommée par « barbare » et « barbarie », tout aussi équivoque que celle de civilisation avec laquelle elle est appelée à former bientôt un couple antagoniste. La traduction de Shaftesbury permet également de mettre en relation l'usage diderotien de la barbarie avec un horizon anglais qui contribue à l'infléchissement de l'image du barbare dans la seconde moitié du XVIII^e siècle autant qu'il participe profondément à la formation de la poétique de Diderot⁸, lorsqu'elle gravite autour des notions d'enthousiasme, de sublime et d'énergie.

Au commencement, il y a les barbares : lecture de l'*Essai sur le mérite et la vertu*

Si l'on en croit J. Chouillet, « toute l'œuvre de Shaftesbury est une protestation contre ceux qu'il appelle « les barbares » : « Rebelle à ce qu'il résume par le mot de *deformity*, il s'en prend au fanatisme religieux, qu'il décrit comme une panique de l'entendement⁹ ». Aussi n'est-il pas surprenant que la référence à la barbarie apparaisse dès l'ouverture de l'*Essai sur le mérite et la vertu*¹⁰. La lettre que Diderot insère au début de sa traduction comporte une définition de la barbarie, où le barbare se confond avec le fanatique :

Il y a de la philosophie à l'impiété aussi loin que de la religion au fanatisme ; mais du fanatisme à la barbarie, il n'y a qu'un pas. Par barbarie, j'entends, comme vous, cette sombre disposition qui rend un homme insensible aux charmes de la nature et de l'art, et aux douceurs de la société. En effet, comment appeler ceux qui mutilèrent les statues qui s'étaient sauvées des ruines de l'ancienne Rome, sinon des barbares ? Et quel autre nom donner à des gens qui, nés avec cet enjouement qui répand un coloris de finesse sur la Raison et d'aménité sur les vertus, l'ont émoussé, l'ont perdu, et sont parvenus, rare et sublime effort ! jusqu'à fuir comme des monstres ceux qu'il leur est ordonné d'aimer. Je dirais volontiers que les uns et les autres n'ont connus de la religion que le spectre. Ce qu'il y a de vrai, c'est qu'ils ont eu des terreurs paniques, indignes d'elle, terreurs qui furent jadis fatales aux lettres, et qui pouvaient le devenir à la religion même¹¹.

La barbarie, qui apparaît ici dans le cadre d'une distinction retorse entre religion et fanatisme, se présente comme la « sombre disposition » d'hommes devenus « insensibles » à la beauté, en raison d'une altération qui touche au sentiment esthétique : le barbare n'est plus capable de percevoir « les charmes de la nature et de l'art ». Mais il est aussi perverti dans ses relations avec autrui. Il est indifférent aux « douceurs de la société ». Diderot renvoie avec

⁷ Sur les rapports entre Diderot et le texte qu'il traduit et commente, voir Laurent Jaffro, « Diderot : le traducteur et son autorité », dans *La Lettre clandestine* (9), 2000, p. 201-225 ; Michel Delon, « Le matérialisme de la note », dans *Diderot Studies*, tome XXXIV, Genève, Droz, ; Gerhart Stenger, « Diderot traducteur de Shaftesbury : éléments pour une lecture critique de l'*Essai sur le mérite et la vertu* », dans *Shaftesbury philosophie et politesse*, F. Brugère et M. Malherbe (éd.), Paris, Champion, 2000, p. 213-226 ; Bernard Gittler, « Le premier Discours de Rousseau, radicalisation politique de la position de Diderot sur la vertu », dans *Rousseau et Diderot, traduire, interpréter, connaître*, actes du colloque organisé à Varsovie, Izabella Zatorska (éd.), Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, (Université de Varsovie), Varsovie, 2016, p. 25-37. Sur un plan plus général concernant l'apport anglais à la réflexion sur l'enthousiasme, Claire Crignon de Oliveira, *De la mélancolie à l'enthousiasme*, Paris, Champion, 2006.

⁸ Voir J. Chouillet, *La formation des idées esthétiques de Diderot*, A. Colin, Paris, 1973.

⁹ J. Chouillet, *La Formation des idées esthétiques de Diderot*, op. cit. p. 13.

¹⁰ Le lien entre bonheur et vertu est le propos constant de la philosophie morale, depuis son origine dans la pensée occidentale. C'est encore celui de Diderot, mais avec les inflexions que son matérialisme donne à cette liaison et avec les inquiétudes dues à son tour d'esprit, ce que montre le commentaire *A propos du Temple du bonheur*, signalé par Robert Mauzi (« Les rapports du bonheur et de la vertu dans l'œuvre de Diderot », dans *CAIEF*, 1961, n°13. p. 255-268 ») : « J'étais bien jeune lorsqu'il me vint en tête que la morale entière consistait à prouver aux hommes qu'après tout pour être heureux, on n'avait rien de mieux à faire que d'être vertueux ; tout de suite je me mis à méditer cette question et je la médite encore. »

¹¹ Diderot, *Essai sur le mérite*, p. 15.

justesse à l'esprit de Shaftesbury, pour qui le barbare, comme le rappelle J. Chouillet, est l'*anti-virtuso*, l'ennemi du beau¹². Le barbare pour Shaftesbury c'est toujours « le même homme », qui a « toujours le même tour d'esprit », c'est celui qui dit : « La beauté n'est rien, la vertu n'est rien. [...] Ces philosophes [il s'agit de Hobbes et Locke] et, avec eux, tous les ennemis du beau, méritent tous le même nom : des barbares¹³ ! » C'est de cette manière que Diderot définit dans sa *Lettre* la barbarie comme une déliaison à l'égard de la nature, de l'art et de la société. Deux images du barbare s'y entrecroisent. La première est celle, bien connue, des hordes venues de l'extérieur saccager l'héritage de l'ancienne Rome. La seconde illustre un processus inverse, qui part du centre de la civilisation. Des hommes civilisés sont devenus des barbares en étouffant en eux non seulement la raison et la vertu, mais toute l'aimable et souriante gaieté de la civilité policée dont ils sont les héritiers. Diderot esquisse ici avec Shaftesbury un schéma que l'on retrouvera : la civilisation n'est qu'une surface, « un coloris de finesse » susceptible de s'émousser. Deux processus interviennent dans cette altération. Le premier est explicite mais mystérieux, il s'agit du « sublime effort » par lequel ces barbares sont devenus, au terme d'une perversion interne, les ennemis monstrueux à la fois la civilité et de la nature (ils fuient ceux qu'ils doivent aimer en vertu de la loi naturelle) ; le second, qui se laisse lire dans le réseau des images, concerne une politesse qui dans et par son raffinement même s'émousse et se perd.

Diderot, résumant Shaftesbury, décrit comme des barbares les fanatiques qui se détournent de la religion authentique pour lui préférer son « spectre » – le terme vient du platonisme de Shaftesbury. Ils sont animés par une « terreur panique » qui a été fatale aux Lettres et qui pourrait l'être à la religion elle-même. Diderot cite alors le chapitre XIX du livre II des *Essais* (« De la liberté de conscience ») :

Il est certain qu'en ces premiers temps, dit Montaigne, que notre religion commença de gagner autorité par les lois, le zèle en arma plusieurs contre toutes sortes de livres païens, de quoi les gens de lettres souffrent une merveilleuse perte. J'estime que ce désordre a porté plus de nuisance aux lettres que tous les feux des barbares¹⁴.

La référence à Montaigne signale que les barbares dont il sera désormais question sont pris dans la structure réversible dont les *Essais* présentent un des plus remarquables exemples : le barbare n'est plus l'autre ; il ne faut pas confondre différence et barbarie : chacun « appelle barbarie ce qui n'est pas de son usage¹⁵ ». D'autre part, Diderot situe son ouverture dans le deuxième apport de Montaigne, qui concerne la barbarie des civilisés. C'est dans ce sillage qu'il revient sur les premiers mots de sa Lettre : l'incrédulité est moins nocive que l'« inquisition » des fanatiques. La première « combat les preuves de la religion », tandis que la seconde « tendait à les anéantir¹⁶ ». Le passage par Montaigne permet enfin d'élargir l'idée de barbarie au-delà de la sphère d'une individualité malade. Elle déborde et se déverse dans l'espace social et dans l'histoire : « Rappelez-vous l'histoire de nos troubles civils, et vous verrez la moitié de la nation se baigner par piété dans le sang de l'autre moitié, et violer, pour soutenir la cause de Dieu, les premiers sentiments de l'humanité, comme s'il fallait cesser d'être homme pour se montrer religieux¹⁷ ! ». Ainsi, le préambule de Diderot affirme la barbarie superlative du fanatisme, qui rétrécit l'esprit, épuise le cœur et ensanglante

¹² Voir J. Chouillet, *op. cit.*, p. 34.

¹³ Shaftesbury, *Second Characters* (IV, *Plastics*), p. 178.

¹⁴ *Ibid.*, p. 16.

¹⁵ Montaigne, *Essais*, livre I, chap. XXXI, « Des cannibales ».

¹⁶ *Essai sur le mérite*, p. 16.

¹⁷ *Idem.*

l'histoire. La raison sensible du philosophe se doit alors d'être « l'ennemie de l'enthousiasme et de la bigoterie¹⁸ ».

Cette définition de la barbarie prend appui de façon précise sur la très bonne connaissance que Diderot a de Shaftesbury : « On comprend de reste, écrit Shaftesbury, qui sont les « barbares ». Ce sont les *anti-virtuosi* ou ennemis du Beau. Ce sont tous ceux qui, par rigorisme, indifférence, ou esprit de système, refusent l'harmonie et travaillent à la détruire en eux et autour d'eux. On peut la tuer en esprit, en la niant, ou en la réduisant à quelque chose d'autre, par exemple à un langage de convention, à un système d'associations ou d'intérêts sensoriel¹⁹. » C'est là le portrait de l'enthousiasme fanatique des bigots. Mais cet enthousiasme morbide n'est que la contrefaçon d'un autre enthousiasme, celui des esprits sains et éclairés. La manière dont Shaftesbury utilise et retravaille l'idée d'enthousiasme est promise sur ce point à de très riches développements chez Diderot. La notion est alors l'objet d'investissements contradictoires qui s'affrontent aussi bien dans le cadre des réflexions générales sur l'art, qui préludent à la naissance de l'esthétique au sens moderne, que dans la pensée du Diderot des années 1745-1746. La conception néo-platonicienne de l'enthousiasme, qui en fait un don divin d'où procèdent les oracles du paganisme, les prophéties judéo-chrétiennes ainsi que l'inspiration poétique, affronte les valeurs résolument négatives que prennent les termes « enthousiasme » et « enthousiaste » à la fin du XVIIe siècle et au début du XVIIIe siècle. Comme le note Roland Mortier, l'un des sens des mots « enthousiasme » et « enthousiaste » est résolument négatif : « il désigne un délire inspiré, une exaltation folle, un fanatisme aveugle, un dévoiement de la sensibilité, toutes manifestations tenues alors pour morbides ou pathologiques²⁰ ». Ces valeurs sont nées au cours du 17^e siècle dans un contexte rationaliste et libertin. Elles se sont répandues dans toute l'Europe, notamment en Angleterre, et c'est en partie ainsi que les mobilise Shaftesbury lorsqu'il publie en 1708 *A letter concerning enthusiasm*.

Comme le rappelle A. Becq, la notion est critiquée dès un premier demi-siècle, soucieux de limiter « l'ingérence du surnaturel », et en particulier par l'abbé Batteux. Ainsi, « la plupart des emplois d'enthousiasme ou enthousiaste au XVIIIe siècle renvoient au sens religieux et, compromise avec les égarements d'un fanatisme intolérant, cette notion semble sujette à caution²¹ ». Cependant, ce serait faire bon marché des apports fondamentaux à la réflexion esthétique apportés par la manière dont Shaftesbury repense l'enthousiasme. Si la *Lettre sur l'enthousiasme*²² repose en effet sur la stigmatisation du fanatisme religieux, elle présente également, comme le montre A. Becq²³, « une conception positive de cet état de l'âme, qui sera longuement développée dans ses écrits suivants²⁴ ». Shaftesbury ne récuse pas les valeurs qui associe l'enthousiasme à la création poétique. L'enthousiasme est une passion qui excède « les limites de la nature humaine²⁵ ». Il est compris comme le principe de « tout ce que nous voyons faire de grand et de sublime dans différents arts et en sciences²⁶ ». Une

¹⁸ *Ibid.*, p. 17.

¹⁹ J. Chouillet, *op. cit.*, p. 34, qui résume l'esprit du dernier texte de Shaftesbury, *Second Characters*, qu'il prépare en 1711, juste avant sa mort, et qui restera inachevé.

²⁰ Roland Mortier, « Diderot entre les 'Têtes froides' et les 'Enthousiastes' », dans *Man and Nature / L'homme et la nature*, 6, 1-19, Oxford et Paris, 1990, p. 190 et *sq.*

²¹ Annie Becq, « Matérialisme et esthétique : remarques sur l'enthousiasme selon Diderot », dans Béatrice Fink éd., *Être matérialiste à l'âge des Lumières. Hommage offert à Roland Desné*. Presses Universitaires de France, 1999, p. 55-66.

²² *Lettre sur l'enthousiasme* (1708), éd. de A. Leroy, Paris, 1939.

²³ Annie Becq, *Genèse de l'esthétique française moderne. De la Raison classique à l'imagination créatrice 1680-1814*, Paris, Albin Michel 1994, « Horizon anglais : Hobbes, Locke, Shaftesbury », p. 145-171.

²⁴ A. Becq, *op. cit.* p. 163.

²⁵ *Ibid.* p. 139-140.

²⁶ *Idem.*

telle conception ne pouvait laisser indifférent le « poète de l'énergie », sensible à la force d'une passion qui devient alors le « principe de toute sublimité affective, intellectuelle, esthétique²⁷ ». L'enthousiasme ainsi compris désigne une expérience « en laquelle l'âme humaine s'ordonne et s'identifie au principe de l'univers²⁸ ». Ce principe, désigné comme « génie du monde », « souverain artiste ou Nature plastique », est vie autant que passion et il s'exprime dans les termes d'une harmonie qui n'est autre que celle de « la vie qui s'épanouit dans les être organisés²⁹ ». L'enthousiasme devient alors un mode de connaissance intuitif qui découvre le principe opératif de l'univers, parce que le même principe, la même force créatrice, opère dans la nature extérieure et chez l'enthousiaste.

Ainsi, dès cette ouverture, on voit l'idée de barbarie, lorsqu'elle est associée à celle d'enthousiasme par le biais de Shaftesbury, pointer à la fois dans la direction d'une sociabilité dénaturée et dans celle d'une esthétique en devenir, où les notions de génie et de sublime sont appelées à jouer un rôle central. Bien entendu de tels prolongements ne peuvent qu'être pressentis à partir de leur devenir ultérieur, mais la suite du texte que Diderot traduit et commente va cependant en préciser les contours. On entrevoit déjà, à partir de cette identification de l'enthousiaste et du barbare, comment ce dernier va pouvoir devenir le dépositaire de valeurs positives. Mais ce n'est pas là le seul enseignement de l'*Essai* de Shaftesbury.

Il ne saurait être question ici de rendre compte de l'ensemble du traité. Nous nous en tiendrons aux éléments directement liés à la barbarie. Ce qui y prend forme, c'est l'image d'un barbare dont la sauvagerie et la cruauté procèdent d'une dénaturation. Le chapitre II en précise les traits. L'homme civilisé se barbarise en tournant le dos à sa « constitution naturelle³⁰ ». La barbarie est alors le nom d'une corruption qui arrache l'homme à sa propre nature. La société dont il est ici question et à partir de laquelle la barbarie prend sens, comme le note Jacques Proust, est pensée dans le cadre de la société générale du genre humain et non dans celui de la société civile³¹. Elle a pour modèle les sociétés animales, notamment celles des abeilles et des fourmis qui sont des exemples d'ordre et de régularité. Seules les sociétés humaines connaissent les désordres qui conduisent à la barbarie, précisément parce que les hommes y vivent d'une manière moins conforme à leur propre nature. Pour comprendre cette dénaturation, il ne faut pas l'envisager dans un cadre politique. Elle relève de l'idée de nature, telle que la comprend Shaftesbury, où Diderot, trouve les premiers éléments de sa propre anthropologie³².

On rencontre au début du chapitre II de l'*Essai*, une réflexion sur la bonté. Pour Shaftesbury comme pour Diderot « il n'y a de bonté qu'à l'intérieur d'un système de relations qui unit tout être à son espèce³³ ». A partir de l'analyse des rapports qu'entretiennent les différents systèmes qui composent la nature, lesquels sont fonction de la conformation physiologique des êtres (rapports entre le mâle et la femelle, entre le prédateur et la proie), Shaftesbury indique « qu'une multitude de systèmes différents se réunissent et se fondent, pour ainsi dire, les uns dans les autres pour ne former qu'un seul ordre de choses³⁴ » : la

²⁷ J. Chouillet, *op. cit.*, p. 12.

²⁸ A. Becq, *op. cit.*, p164.

²⁹ *Ibid.* p. 166.

³⁰ *Ibid.* p. 45.

³¹ Jacques Proust, *Diderot et l'Encyclopédie*, Albin Michel, 1995, « La formation politique de Diderot », p. 351.

³² Voir Michèle Duchet, *Anthropologie et histoire au siècle des Lumières*, Albin Michel, Paris1994, chap. V « L'anthropologie de Diderot », p. 407-473.

³³ *Ibid.*, p. 414.

³⁴ Shaftesbury, p. 39.

nature entière « n'est qu'un seul et vaste système que tous les autres êtres composent », dès lors, « il n'y aura aucun de ces êtres qui ne soit mauvais ou bon par rapport à ce grand tout, dont il est une partie, car si cet être est superflu, ou déplacé, c'est une imperfection, et, conséquemment, un mal absolu dans le système général³⁵ ». La bonté s'identifie à la sociabilité pour devenir « l'expression du lien nécessaire qui unit entre eux les êtres d'une même espèce, d'une solidarité biologique qui les oblige à confondre pour leur conservation leur intérêt particulier et le bien général de leur espèce³⁶ ». Les vertus sociales sont des fonctions naturelles à l'homme, « dont l'être moral est entièrement déterminé par sa relation au tout³⁷ ». Le chapitre IV de l'*Essai* ancre au sein de la naturalité biologique les affections de toutes les créatures, dans la stricte mesure où elles ont un rapport constant et déterminé avec l'intérêt général de leur espèce : « Il est aussi naturel à la créature de travailler au bien général de son espèce, qu'à une plante de porter son fruit, et à un organe ou à quelque autre partie de notre corps de prendre l'étendue et la conformation qui conviennent à la machine entière³⁸. »

La morale trouve ici un fondement biologique qui permet de penser le problème du mal, et donc de la barbarie, dans la perspective du fonctionnalisme de Shaftesbury, et bientôt dans celle du matérialisme diderotien. Cette inscription déplace dans le registre de la nature l'ancienne question de l'existence du mal. Shaftesbury et Diderot nous invitent à regarder le monde non plus du point de vue de Dieu, mais depuis celui de la nature. La façon dont Diderot conçoit le bon, le beau et le vrai réside dans le rapport entre les objets qu'il s'agit de penser et le Tout qu'est la nature, dont ils ne se détachent que du point de vue limité de notre capacité à les connaître. Shaftesbury envisage cette méconnaissance sur le plan de la finalité, Diderot la saisit sur le fond de la conception résolument continuiste et dynamique qu'il se fait de la nature : ce n'est pas la finalité qui nous échappe, mais ce sont les liaisons entre les éléments qui forment le tout. Dans les deux cas, la manière dont est envisagé le problème du mal conditionne le sens de l'idée de barbarie. Le mal comme le bien sont relatifs au système entier. Ainsi, les concepts anciens sont inscrits dans une naturalité biologique, tout comme la manière par laquelle le mal, au terme d'une théodicée naturaliste, se voit relativisé : « Si un être est absolument mauvais, il est tel relativement au système général, et ce système est imparfait. [...] Nous nous garderons donc de prononcer qu'un être est absolument mauvais, à moins que nous ne soyons en état de démontrer qu'il n'est bon dans aucun système³⁹. »

La manière de poser le problème du mal en le rapportant à la notion de système naturel implique la nécessité d'envisager des hiérarchies ou des emboitements de systèmes, ce qu'évoque Diderot dans une note du chapitre IV où, il synthétise plusieurs passages de Locke. En face de la barbarie superlative, il y a « les devoirs qui sont absolument nécessaires à la conservation de la société humaine ». Or, ajoute-t-il, « ces devoirs ne sont même que trop souvent violés par des sociétés entières à l'égard des autres sociétés⁴⁰. » De plus, à l'exception de ces devoirs « on ne saurait nommer aucun principe de morale, ni imaginer aucune règle de vertu, qui dans quelque endroit du monde ne soit méprisée ou contredite par la pratique générale de quelques sociétés entières qui sont gouvernées par des maximes et dirigées par des règles tout à fait opposées à celles de quelque autre société⁴¹ ». De telles discordances ouvrent la vaste enquête anthropologique à laquelle va s'attacher Diderot toute sa vie, depuis l'*Encyclopédie* jusqu'aux œuvres politiques des années 1780. Il y est constamment sensible

³⁵ *Idem.*

³⁶ M. Duchet, *op. cit.*, p. 414.

³⁷ *Idem.*

³⁸ *Essai*, p. 86-87.

³⁹ *Ibid.*, p. 41

⁴⁰ *Essai sur le mérite*, p. 100.

⁴¹ *Ibid.* p. 101.

aux images de la barbarie, avec un mélange de terreur et de fascination que l'on retrouvera dans son analyse des passions comme dans son esthétique.

Le discours sur la barbarie que tiennent Shaftesbury et Diderot est compris dans le cadre des rapports entre individu, espèce, société. Les passions qui définissent le barbare sont celles « qui ne tendent ni au bien général, ni à l'intérêt particulier, et qui ne sont ni avantageuses à la société, ni à la créature⁴² ». Elles se définissent par « leur opposition aux affections sociales et naturelles », ce qui permet de les nommer « penchants superflus et dénaturés⁴³ ». La forme culminante de ces passions barbares, est « le plaisir cruel que l'on prend à voir des exécutions, des tourments, des désastres, des calamités, le sang, le massacre et la destruction », qui a été, note Shaftesbury, « la passion dominante de plusieurs tyrans et de quelques nations barbares⁴⁴ ». Ainsi, « s'amuser de la gêne et des tourments d'une créature indifférente, étrangère ou naturelle, de la même espèce ou d'une autre, amie ou ennemie, connue ou inconnue, se repaître curieusement les yeux de son sang et s'extasier dans ses agonies, cette satisfaction ne suppose aucun intérêt ; aussi ce penchant est-il monstrueux, horrible, et totalement dénaturé⁴⁵ ». Shaftesbury, à partir de ce point culminant, présente deux formes affaiblies de passions barbares : « la satisfaction maligne que l'on trouve dans l'embarras d'autrui, espèce de méchanceté brouillonne et folâtre qui consiste à se plaire dans le désordre⁴⁶ » et la misanthropie, qui « agit puissamment chez ceux en qui la mauvaise humeur est habituelle, et qui, par une nature mauvaise aidée d'une plus mauvaise éducation, ont contracté tant de rusticité dans les manières et de dureté dans les mœurs, que la vue d'un étranger les offense ». Cette maladie, ajoute Shaftesbury, « est quelque fois épidémique » et, renouant avec une représentation essentialiste du barbare, il note qu'elle est « ordinaire aux nations sauvages ». C'est, ajoute-t-il, « un des principaux caractères de la barbarie », qui s'oppose alors à la vertu des grecs : « On peut la regarder comme le revers de cette affection généreuse exercée et connue chez les Anciens sous le nom d'hospitalité, vertu qui n'était proprement qu'un amour général du genre humain qui se manifestait dans l'affabilité pour les étrangers⁴⁷ ». Enfin, Shaftesbury ajoute à ces passions « toutes celles que les superstitions et des usages barbares font éclore. » Il en va ainsi des « amours dénaturés, tant dans l'espèce humaine que de celle-ci à une autre, avec la foule d'abominations qui les accompagnent » ainsi que des penchants moins strictement dénaturés, puisqu'ils tendent à l'intérêt, « mais d'une façon si démesurée, si injurieuse au genre humain et si généralement détestée, que les précédentes ne paraissent guère plus monstrueuses ». Telle est, par exemple, « cette sombre fureur qui s'immolerait volontiers la Nature entière, cette noirceur qui se repaît de sang et de cruautés raffinées, cette humeur fâcheuse qui ne cherche qu'à s'exercer et qui saisit avec acharnement la moindre occasion pour écraser des objets quelquefois dignes de pitié⁴⁸ ».

Diderot hérite de Shaftesbury une conception qui dédouble la barbarie : du côté des structures et de la pensée des systèmes, elle consiste dans la distance par rapport à la nature. Mais où réside la force qui creuse cette distance ? Elle se trouve dans l'énergie des passions, et c'est là le second lieu de la barbarie. Il y a des passions qui conduisent à la barbarie, voire des passions barbares. Le problème de la barbarie sera donc désormais le suivant : ces passions ne sont pas moins naturelles que les systèmes qu'elles dénaturent. Dès lors, comment penser ensemble nature et dénaturation, dans une nature qui semble contenir en elle-même le

⁴² *Ibid.*, p. 138.

⁴³ *Idem.*

⁴⁴ *Idem.*

⁴⁵ *Ibid.* p. 139.

⁴⁶ *Idem.*

⁴⁷ *Idem.*

⁴⁸ *Ibid.*, p. 140.

principe de sa perversion ? Avec cette naturalité passionnelle, nous retrouvons l'idée d'enthousiasme et son ambivalence. Si pour Shaftesbury les affections les plus dénaturées ne vont pas sans plaisir, au point qu'il parle de « joies cruelles et barbares⁴⁹ », cela ne suffit pas à les réhabiliter. C'est pourtant dans ces affects que se situe le principe d'un enthousiasme positif qui permettra à Diderot d'envisager la positivité des passions ainsi que la vertu, non seulement des barbares, mais peut-être de la barbarie même. Shaftesbury distingue en effet l'objet des passions et leur dynamique : les passions de l'enthousiaste se portent vers des biens imaginaires, et c'est cet objet qui les définit. Mais leur énergie est de la même nature que celle des passions qui nous portent aux biens réels. De tels penchants, s'ils sont vicieux dans leurs rapports avec l'intérêt particulier – le bonheur de la créature et le bien général –, possèdent une légitimité, qui consiste précisément dans cette énergie. C'est à cette dimension énergétique, on le sait, que s'articule chez Diderot la réhabilitation des passions qui trouve ici sa première formulation :

Divin anachorète, suspendez un moment la profondeur de vos méditations et daignez détromper un pauvre mondain, et qui fait gloire de l'être. J'ai des passions, et je serais bien fâché d'en manquer⁵⁰.

On trouve par ailleurs dans le chapitre IV, une note où Diderot formule, à partir d'une indication de Shaftesbury, la première version d'une image appelée à jouer un rôle central dans sa pensée, celle de l'homme-clavecin : « Nous ressemblons à de vrais instruments dont les passions sont les cordes. [...] Un homme sans passions est donc un instrument dont on a coupé les cordes ou qui n'en eut jamais⁵¹ ». La dimension énergétique des affects enthousiastes permet alors d'en considérer la grandeur. Ce sera l'objet de la vigoureuse apologie des passions que Shaftesbury inspire à Diderot au début des *Pensées philosophiques* : « On déclame sans fin contre les passions qui sont cependant la sources de tous nos plaisirs ». Plus encore, ajoute-t-il, « il n'y a que les passions, et les grandes passions, qui puissent élever l'âme aux grandes choses. Sans elles, plus de sublime, soit dans les mœurs, soit dans les ouvrages ; les beaux-arts retournent en enfance, et la vertu devient minutieuse⁵² ». Le plaidoyer oppose grandeur et médiocrité : « Les passions sobres font les hommes communs » et « les passions amorties dégradent les hommes extraordinaires.⁵³ » Aussi Diderot fait-il résolument le choix de l'énergie :

La contrainte anéantit la grandeur et l'énergie de la nature. Voyez cet arbre ; c'est au luxe de ses branches que vous devez la fraîcheur et l'étendue de ses ombres : vous en jouirez jusqu'à ce que l'hiver vienne le dépouiller de sa chevelure. Plus d'excellence en poésie, en peinture, en musique, lorsque la superstition aura fait sur le tempérament l'ouvrage de la vieillesse⁵⁴.

Apparaît alors une nouvelle barbarie, qui fait écho aux enthousiastes de l'*Essai sur la vertu*, celle qui se propose de vaincre les passions : « C'est le comble de la folie, que de se proposer la ruine des passions. Le beau projet que celui d'un dévot qui se tourmente comme un forcené, pour ne rien désirer, ne rien aimer, ne rien sentir, et qui finirait par devenir un vrai monstre s'il réussissait⁵⁵ ! » Il en va ainsi de la barbarie des passions ascétiques, qui puisent dans un amour propre mal compris, et qui, tout en dénaturant ceux qui « cessent d'être hommes [...] pour être de vrais chrétiens », ruinent « toutes les affections sociales⁵⁶ ». C'est bien entendu à cette source que Diderot puise le vigoureux et foisonnant réquisitoire contre

⁴⁹ *Ibid.* p. 141.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 37-38

⁵¹ *Ibid.*, p. 99.

⁵² *Pensées philosophiques*, p. 19

⁵³ *Idem.*

⁵⁴ *Ibid.*, p. 19-20

⁵⁵ *Ibid.*, p. 20

⁵⁶ *Idem.*

les institutions religieuses et les affres de l'énergie réprimée dont *La Religieuse* est le point culminant.

A partir de Shaftesbury, nous voyons se dégager les premiers mouvements d'une réflexion sur les arts proprement diderotienne, qui trouve dans l'idée d'enthousiasme l'une de ses composantes essentielles. Nous rencontrons également là quelques-uns des traits que prend la barbarie chez Diderot. Il en va d'abord de la notion centrale d'énergie, dont le caractère est aussi ambivalent que celle d'enthousiasme. En second lieu, la barbarie se laisse comprendre comme une dénaturation, ce qui sera capital dans la réflexion esthétique et morale de Diderot. Refusant à la fois le relativisme qui vide le mal et la barbarie de toute substance et l'idéalisme platonisant de Shaftesbury, Diderot sera amené à penser une morale universelle, qu'il envisage comme l'équivalent éthique du Beau idéal. Enfin, entre les lignes de Shaftesbury, apparaît une des composantes spécifiques de la sensibilité de Diderot : la fascination pour les grands crimes, ce qu'il appelle dans l'une des notes de l'*Essai*, « le sublime de la cruauté », dont il voit l'exemple chez Caligula⁵⁷.

Poésie et barbarie

Les tensions entre barbarie et civilisation, comprises dans leurs rapports avec la nature, trouvent chez Diderot une ample traduction esthétique, qui se laisse répartir sur trois plans : celui d'une régénérescence des formes, affaiblies par un excès de civilité qui les rend froides et fausses – c'est là que se trouve l'appel à une poésie barbare – ; celui d'une représentation barbare, liée à la véhémence des formes elles-mêmes ; celui, enfin, d'une représentation de la barbarie, qui permet de manifester les vertus de la *mimèsis* dans ses relations avec la morale.

Le discours sur les arts met en œuvre des oppositions qui se recoupent partiellement, celle de la mollesse et de l'énergie d'une part, celle de la vérité et du factice d'autre part. Dès *Les Bijoux indiscrets*⁵⁸, Diderot place dans la bouche de Mirzoza une longue diatribe contre les tragédies modernes. Mirzoza y associe la vérité des représentations au plaisir qu'elles procurent : « Je sais, dit-elle, qu'il n'y a que le vrai qui plaise et qui touche.⁵⁹ » La favorite ajoute que « la perfection d'un spectacle consiste dans l'imitation si exacte d'une action, que le spectateur, trompé sans interruption, s'imagine assister à l'action même⁶⁰ ». Mesurées à cette aune, les tragédies modernes ne soutiennent pas la comparaison avec celles des Anciens. Dans ce passage, Diderot fait le procès d'œuvres factices qui tournent le dos à la nature. Mais il esquisse également un lien entre la fausseté et la question des mœurs. Il fait dire à Mirzoza, au sujet des dialogues, combien le souci de briller qui anime les auteurs fait obstacle à la représentation de la nature⁶¹. Le passage, en même temps qu'il fait un constat, esquisse un diagnostic : les tragédies modernes produisent peu d'effet parce qu'elles s'éloignent de la vérité et qu'elles sont l'expression d'une société où règnent des passions amorties.

Cette esquisse nous ramène à la question de l'enthousiasme, source des passions fortes. La notion se voit précisée dans les articles « Éclectique » et « Théosophe » de l'*Encyclopédie*, avant de voisiner avec la barbarie dans le *Discours sur la poésie dramatique* et plus tard dans le *Salon* de 1767. Annie Becq analyse précisément cette séquence

⁵⁷ *Essai sur le mérite et la vertu*, p. 140.

⁵⁸ *Les Bijoux indiscrets*, chapitre cinquième : « Entretiens sur les lettres », p. 119-127.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 123.

⁶⁰ *Idem.*

⁶¹ *Ibid.*, p. 124.

encyclopédique⁶². L'article « Éclectisme », contient un développement en forme de digression sur l'enthousiasme des artistes : « J'observerai ici en passant, qu'il est impossible en poésie, en peinture, en éloquence, en musique, de rien produire de sublime sans enthousiasme⁶³. » Diderot souligne le lien qui associe nécessairement l'enthousiasme au sublime. Cet enthousiasme est défini ensuite comme « un mouvement violent de l'âme, par lequel nous sommes transportés au milieu des objets que nous avons à représenter ; alors nous voyons une scène entière se passer dans notre imagination, comme si elle était hors de nous : elle y est en effet, car tant que dure cette illusion, tous les êtres présents sont anéantis et nos idées sont réalisées à leur place⁶⁴ ». Cette définition de l'enthousiasme, note A. Becq, vient sans doute de Batteux, à partir duquel on peut en comprendre la portée. L'enthousiasme intervient dans le paradigme aristotélien de l'imitation où l'esthétique de Diderot prend son sens. Il possède une composante perceptive, qui se rapporte à l'imagination et qui consiste dans la saisie inconsciente des rapports que Yvon Belaval nomme « instinct expérimental⁶⁵ ». C'est la capacité de l'actrice du *Paradoxe*, dont la grande sensibilité « permettra de trouver « sans y penser l'accent qui convient à plusieurs sentiments différents qui se fondent ensemble [...] situation que toute la sagacité du philosophe n'analyserait pas⁶⁶ » ; c'est aussi le pressentiment des « manouvriers » dont parlent les *Pensées sur l'interprétation de la nature* en 1753⁶⁷, et que Diderot compare à l'inspiration, retrouvant alors le sens originel d'« enthousiasme ». Les articles « Éclectiques » et « Théosophe », s'attachent à l'aspect cognitif de l'enthousiasme, qui fait « apercevoir entre les êtres éloignés des rapports que personne n'y a jamais vus ni supposés » et il s'inscrit, à ce titre, en tant que « système de déraison⁶⁸ », aux côtés du génie poétique. L'enthousiasme s'associe à la sensibilité, comme le montre la lettre à Sophie Volland qui définit celle-ci comme « l'effet vif sur notre âme d'une infinité d'observations délicates que nous rapprochons.⁶⁹ » La nature, ajoute Diderot, nous a « donné le germe » de cette qualité, qui peut s'étouffer ou se vivifier « par l'âge, l'expérience ou la réflexion⁷⁰ ». L'énergie est la force expansive par laquelle la sensibilité se déploie à la rencontre du monde. Comme le précise J. Chouillet, « ce qui fait que l'on se représente la sensibilité comme un phénomène simple, provient de l'obscurité des observations auxquelles elle est associée. Leur effet est vivement ressenti au moment de l'émotion, mais les faits auxquels elle se rattache ont été oubliés⁷¹ ». En cela, la sensibilité morale et la sensibilité esthétique fonctionnent de la même manière, ce que précise une lettre de 1762 : cet instinct n'est que « le résultat d'une infinité de petites expériences », qui ont commencé « au moment où nous ouvrîmes à la lumière jusqu'à celui où, dirigé secrètement par ces essais dont nous n'avons, pas la mémoire, nous prononcions que telle chose était bien ou mal, belle ou laide, bonne ou mauvaise, sans avoir aucune raison présente à l'esprit de notre jugement favorable ou défavorable⁷². » Comme dans le cas de l'actrice ou de l'instinct mécanique du manouvrier, l'apparence immédiate du jugement résulte de l'oubli des essais dont nous avons perdu la mémoire. Les deux aspects de l'enthousiasme, énergétique et cognitif, ont à voir avec l'usage esthétique que Diderot fait de la barbarie à partir de 1757. L'enthousiasme est d'abord lié à l'énergie, dont Diderot s'est approprié l'idée pour l'ouvrir aux sources de la vie. Dans la correspondance des années 1760, l'énergie est présentée comme la source à la fois du bien et

⁶² A. Becq, « Matérialisme et esthétique », *art. cit.*

⁶³ Article *Éclectisme*,

⁶⁴ *Idem.*

⁶⁵ Y. Belaval, *L'Esthétique sans paradoxes de Diderot*, p. 122.

⁶⁶ *Paradoxe sur le comédien*.

⁶⁷ *Pensée sur l'interprétation de la nature*, pensée XXX.

⁶⁸ A. Becq, *art. cit.*, p.

⁶⁹ *Lettres à Sophie*, 11 novembre 1760, Corr III, 251.

⁷⁰ *Idem.*

⁷¹ J. Chouillet, *op. cit.*, p. 14.

⁷² Lettre à Sophie, 2 septembre 1762, Corr, IV, 125.

du mal.⁷³ Elle semble être l'antidote que réclament les « siècles pusillanimes du goût » évoqués dans l'article « Encyclopédie ». Mais l'enthousiasme est également une forme intuitive de connaissance, ce en quoi il se distingue de la barbarie.

Nous disposons désormais des éléments qui permettent de comprendre la manière ambivalente dont intervient la barbarie dans le projet de régénération du théâtre auquel Diderot s'attache dans les années 1657-58. Les barbares et la barbarie y interviennent en réponse au constat qui s'exprimait dans *Les Bijoux*, celui de la fadeur et de l'artificialité des œuvres modernes. La tragédie française manque à son objet : provoquer *vraiment* terreur et pitié. Nous avons perdu la force dont était empreinte la tragédie grecque : « Exécuterons-nous rien de pareil sur nos théâtres ? », se demande Dorval : « C'est alors qu'on tremblerait d'aller au spectacle, et qu'on ne pourrait s'en empêcher ; c'est alors qu'au lieu de ces petites émotions passagères, de ces froids applaudissements, de ces larmes passagères dont le poète se contente, il renverserait les esprits, il porterait dans les âmes le trouble et l'épouvante ; et que l'on verrait ces phénomènes de la tragédie ancienne, si possibles et si peu crus, se renouveler parmi nous⁷⁴ ».

Diderot puise dans le désir de réveiller l'« énergie de nature que l'état de civilisation laisse en sommeil au fond de chacun de nous⁷⁵ », le projet d'une refonte complète du théâtre. Il en réorganise l'espace pour ouvrir un immense territoire vierge à explorer. Le Dorval du second des *Entretiens sur le fils naturel*, dont l'enthousiasme renvoie à la séquence encyclopédique que nous avons résumée, s'abandonne « au spectacle de la nature ». Il est « sous le charme. ». Arraché à sa contemplation, il s'explique en ces termes : « C'est ici qu'on voit la nature. Voici le séjour sacré de l'enthousiasme⁷⁶ ». L'homme qui a reçu du génie, poursuit-il, « quitte la ville et ses habitants » pour trouver dans une nature brute, idéalement vierge de toute civilisation, les spectacles qui répondent à « l'attrait de son cœur », allant jusqu'à fuir parfois « au fond des forêts » dont il aime l'« horreur secrète. » Il erre, continue Dorval, cherchant « un antre qui l'inspire » pour mêler sa voix « au torrent qui tombe de la montagne », sentir « le sublime d'un lieu désert » ou encore s'écouter « dans le silence de la solitude⁷⁷. »

Les passions du poète se communiquent alors à l'œuvre et au lecteur. Elles sont mobilisées dans une perspective qui était déjà au centre de la traduction de Shaftesbury, celle de la vertu. La régénération du théâtre par les passions fortes est en effet à la fois, et dans le même mouvement, élévation poétique et moralisation. Diderot revient sur ce point dans la suite de l'entretien, où il présente la vertu et la vérité « comme deux grandes statues élevées sur la surface de la terre, et immobiles au milieu du ravage et des ruines de tout ce qui les environne⁷⁸ ». Il faut se souvenir de cette image pour comprendre le sens de la barbarie dans le *Discours de la poésie dramatique*. Diderot historicise son propos, si l'on veut, à partir d'une rêverie du désastre : « Ces grandes figures sont quelquefois couvertes de nuages. Alors les hommes se meuvent dans les ténèbres. Ce sont les temps de l'ignorance et du crime, du fanatisme et des conquêtes. Mais il vient un moment où le nuage s'entr'ouvre ; alors les hommes prosternés reconnaissent la vérité et rendent hommage à la vertu. Tout passe ; mais la vertu et la vérité restent⁷⁹ ». Cependant, Diderot ne puise pas seulement, dans cet imaginaire

⁷³ Lettre à Sophie du 30 septembre 1760, Corr, III, 98 et lettre du 15 octobre 1760, Corr, III, 141.

⁷⁴ *Entretiens sur le fils naturel*, p.

⁷⁵ J. Chouillet, p. 429.

⁷⁶ *Entretiens sur le fils naturel*, p. 1142

⁷⁷ *Idem*.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 1160.

⁷⁹ *Idem*.

de la barbarie héroïque et ses « bouffées primitivistes », un antidote aux excès de sociabilité et à la trop grande délicatesse de mœurs jugées « faibles, petites et maniérées », comme le notait R. Mortier⁸⁰. Il ne s'agit pas uniquement d'une rêverie dont il faudrait se dégriser après y avoir pris « un bain de sauvagerie rafraîchissante⁸¹ ». La barbarie qu'il envisage dans le *Discours sur la poésie dramatique* a une portée plus vaste. Si « la poésie veut quelque chose d'énorme, de barbare et de sauvage⁸² », c'est sans doute parce que « tout s'affaiblit en s'adouçissant.⁸³ » L'excès d'une certaine culture entraîne la décadence des arts, et il faut tenter de rendre quelques forces au malade. Mais c'est plus que cela. Diderot projette sur le plan de l'histoire le déplacement que le deuxième entretien décrivait dans celui de l'espace. Aller loin des villes pour chercher dans la nature des spectacles parfois terribles, c'est aussi rêver à des époques barbares. Cette distance sert un projet tout à la fois esthétique, moral et politique. La poésie entretient des liens étroits avec les mœurs. Ainsi, chaque société a des poèmes qui sont l'expression de son système politico-social : la tragédie est le produit de mœurs républicaines, la comédie (surtout la comédie gaie) celui du « caractère monarchique⁸⁴. » La correspondance entre la poésie et les mœurs peut jouer un rôle corrupteur, par exemple lorsque « les travers des grands se répandent et passent aux petits. Chez un peuple esclave, tout se dégrade⁸⁵ ». Mais ce n'est que l'envers du rôle que Diderot lui assigne, qui est profondément civilisateur :

« Tout peuple a des préjugés à détruire, des vices à poursuivre, des ridicules à décrier, et a besoin de spectacles, mais qui lui soient propres. Quel moyen, si le gouvernement en sait user, et qu'il soit question de préparer le changement d'une loi, ou l'abrogation d'un usage !

Attaquer les comédiens par leurs mœurs, c'est en vouloir à tous les états.

Attaquer le spectacle par son abus, c'est s'élever contre tout genre d'instruction publique ; et ce qu'on a dit jusqu'à présent là-dessus, appliqué à ce que les choses sont, ou ont été, et non à ce qu'elles pourraient être, est sans justice et sans vérité⁸⁶ ».

Comment comprendre alors l'apparente contradiction entre l'appel à la barbarie régénératrice et ce théâtre moral autrement que le mode d'une rêverie à la fois compensatrice et rafraîchissante ? Pour cela, il faut lire précisément. « Plus un peuple est civilisé, poli, écrit Diderot, moins ses mœurs sont poétiques. » Pour ne pas projeter sur ces lignes des valeurs qui ne sont pas les siennes, il convient de se demander quel sens donner à l'adjectif « poétique ». Bien entendu, il a un rapport avec la suite de la phrase : « tout s'affaiblit en s'adouçissant ». On peut alors penser que « poétique » renvoie essentiellement une énergie susceptible de croître ou de décroître. Dès lors, il s'agirait de remplacer une poésie exténuée par une poésie barbare. Mais ce serait projeter sur le terme des valeurs expressives qui ne sont pas encore les siennes. « Poétique » signifie ce qui se rapporte à la poésie, laquelle est constamment définie au XVIII^e siècle comme une imitation de la nature⁸⁷. Les mœurs poétiques désignent ainsi l'état d'une société envisagée dans sa capacité à produire des poèmes et des poètes, dans sa faculté à engendrer des représentations, lesquelles doivent être comprises à partir du paradigme imitatif, qui oppose la nature comme modèle à la poésie comme imitation. Il faut alors distinguer l'objet représenté et la représentation, ce que fait Diderot lorsqu'il demande « Quand est-ce que la nature prépare des modèles à l'art ? » C'est dans la réponse à cette question que l'on trouve la longue énumération de tableaux pathétiques et violents que

⁸⁰ R. Mortier, *art. cit.*, p. 11

⁸¹ *Idem.*

⁸² *De la poésie dramatique*, p. 1331.

⁸³ *Idem.*

⁸⁴ *Ibid.* p.1330.

⁸⁵ *Idem.*

⁸⁶ *Ibid.*, p. 1329.

⁸⁷ Voici, par exemple, la définition qu'en donne Jaucourt dans le volume XII de l'*Encyclopédie* : « POÉSIE, (*Beaux Arts.*) c'est l'imitation de la belle nature exprimée par le discours mesuré ; la prose ou l'éloquence, est la nature elle-même exprimée par le discours libre ».

Diderot emprunte à un imaginaire de la Grèce homérique, formant à la fois une mémoire et un répertoire de signes. Ce qui importe dans ces évocations, c'est l'intensité des affects (leur énergie) ainsi que leur traduction gestuelle, toutes choses où s'expriment une nature sauvage témoignant d'un temps où les hommes étaient encore proches de la vitalité énergétique sous les traits de laquelle Diderot conçoit la nature. Mais il faut également tenir compte du rôle qui est ici celui de cette nature : elle *prépare des modèles* aux poètes qui ne viendront qu'ensuite y puiser l'énergie de leurs imitations. Ces tableaux puissants ont nourri les représentations grecques et latines à travers lesquelles Diderot les connaît. Les mœurs grecques, qui deviennent ici le lieu même de la barbarie, sont poétiques en ce qu'elles favorisent l'enthousiasme des poètes qui ont légué aux sociétés languides l'énergie des civilisations où sont nés leurs poèmes⁸⁸.

Nous retrouvons alors l'ambivalence propre à l'idée d'enthousiasme, traduite sur un plan esthétique : « Je ne dis pas que ces mœurs sont bonnes, mais qu'elles sont poétiques⁸⁹ ». Ce qui convient à la poésie, ce sont les modèles qu'offre le spectacle d'une nature où se manifeste toute la force dont elle est capable. La poésie dont Diderot se fait l'interprète réclame un « quelque chose » par lequel se signale le caractère indicible des objets qu'elle représente ainsi que le caractère second et toujours imparfait de l'expression. Ce « quelque chose » doit être « énorme », ce en quoi Diderot s'accorde avec la leçon de Burke sur le sublime⁹⁰. Il doit être barbare, à savoir énergétique, violent, présocial et originel. Cette barbarie ne saurait être celle de la dénaturation ; elle est assurément celle de l'énergie par laquelle les passions de l'enthousiaste répondent aux puissances profondes de la nature⁹¹ (ce que dit « sauvage »). Cependant, si cette force est amoral, est-ce à dire que la poésie se doit d'être elle-même barbare et sans mœurs ? « C'est lorsque la fureur de la guerre civile ou du fanatisme arme les hommes de poignards, et que le sang coule à grands flots sur la terre, que le laurier d'Apollon s'agite et verdit », écrit Diderot. Mais les poètes ne viennent qu'*après* « les temps de désastres et de grands malheurs⁹² ». Là encore, la situation se laisse éclairer par la conception de l'art comme imitation sur laquelle repose l'esthétique diderotienne. La relation d'imitation implique une distance à l'égard de l'objet représenté. Sur le plan de la production des œuvres, cette distance est à fois temporelle (le modèle est là avant sa copie) et ontologique (le modèle est toujours en deçà de ce qu'il représente). La distance trouve ici une dimension historique : le poète vient après les désastres dont il témoigne. Il apparaît « lorsque les peuples arasés commenceront à respirer⁹³ ». Il est très exactement à l'origine du processus de civilisation : à la fois au plus près des catastrophes qui viennent d'advenir, et la source même du processus civilisateur. En cela, la poésie dont parle Diderot n'est pas une poésie barbare. Un troisième aspect de la relation d'imitation doit retenir notre attention : son caractère irréversible, qui la différencie radicalement de la relation de ressemblance. La poésie ne revient pas vers les catastrophes qui ont favorisé sa naissance. Si de grands séismes devaient emporter de nouveau la civilisation, elle repartirait alors de cette table rase, en allant toujours dans le même sens, depuis de féconds tâtonnements elle irait, au terme d'un processus de civilisation inédit, vers de nouveaux engourdissements.

⁸⁸ Le passage imite Homère, Virgile et Lucrèce.

⁸⁹ *Discours sur la poésie dramatique*, p.1331.

⁹⁰ *La recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau* de Burke paraît en 1757, entre les *Entretiens* et le *Discours sur la poésie dramatique*. L'influence de Burke se déploiera dans les Salons.

⁹¹ On trouve dans la « promenade de Vernet » du *Salon* de 1767 un long développement sur cette poésie des temps barbares, qui perd sa force à mesure que la civilisation progresse sur le plan des connaissances et de la philosophie, voir *Salon de 1767*, p. 620.

⁹² *Discours sur la poésie dramatique*, p.1331.

⁹³ *Idem*.

Un dernier élément mérite d'être remarqué : la page enthousiaste de Diderot ne doit pas être lue seulement pour ce qu'elle dit, mais aussi pour ce qu'elle est : un exercice d'écriture à la fois inspiré et virtuose. Très loin de la fureur brute qu'elle évoque, elle est pétrie de culture, mais d'une culture qui ne tarit en rien la verve, c'est aussi la leçon de ce chapitre. Cette mémoire est l'équivalent, sur le plan de l'histoire de la civilisation et des mœurs, de l'infinité de « petites expériences » oubliées qui constituent l'histoire de la sensibilité individuelle. À une différence essentielle près, qui tient au statut mimétique de l'art. Si la barbarie intervient dans la pensée esthétique de Diderot, c'est en premier lieu parce qu'en elle exprime une énergie dont l'artiste peut mobiliser la vertu régénératrice. Comme le montrent les *Salons* de 1765 et de 1767, l'énergie « est devenue coextensive à l'homme ; elle est à l'origine du génie et entre en conflit : sur le plan individuel, avec l'inertie, sur le plan collectif, avec la civilisation⁹⁴ ». C'est là que l'art peut renouer avec une véhémence salutaire. Mais la barbarie est également, comme le chapitre sur les mœurs vient de le montrer, et comme d'innombrables passages des *Salons* le confirment, un objet de représentation⁹⁵. Si la nature est barbare, la barbarie représentée n'est pas la barbarie de l'objet imitée. Entre la violence de la nature et celle qui est peinte, apparaît la distance qui sépare les productions naturelles (ce qu'Aristote appelle la *praxis*) et les fabrications humaines, lesquelles relèvent de la *poiesis*. Les premières sont comparables à la croissance des végétaux, elles trouvent en elles-mêmes leur propre fin. Les secondes obéissent à une finalité extérieure (la chaussure est faite pour être portée). Cependant, cet écart, qui est aussi une dégradation, comporte un apport positif. Dans l'imperfection même des productions humaines apparaît le bénéfice précieux d'une connaissance à laquelle nous n'aurions jamais eu accès sans elles. Les œuvres poétiques sont par nature condamnées à une imperfection qui n'est pas un défaut, puisqu'elle éclaire la nature qu'elles imitent. C'est le sens du passage bien connu du chapitre IV de la *Poétique* d'Aristote, sur lequel Diderot médite souvent et particulièrement dans les *Salons*, relatif au plaisir que l'on prend à regarder l'imitation d'objets dont la vue dans la nature nous serait insoutenable. Ce plaisir est un signe, il accompagne le passage de l'ignorance au savoir. L'image de l'objet repoussant, par l'imperfection qui apparaît dans la manière dont elle stylise ce qu'elle représente, montre que l'objet possède une beauté – chez Aristote beauté est synonyme de finalité – que sans l'image nous ne verrions pas. Or, si l'on suit encore Aristote, le domaine que la poésie dramatique (la tragédie) éclaire concerne précisément la morale. Ce à quoi l'éthique est aveugle de manière constitutive, c'est à la discordance qui se fait jour entre la vertu et le bonheur. L'éthique entend montrer que c'est l'exercice de la vertu qui rend heureux. La poétique fait alors apparaître un espace aveugle, celui de la vertu malheureuse. Grâce à ce mélange d'innocence et de responsabilité qu'est l'erreur tragique, l'imitation nous permet de comprendre ce que sans elle nous ne verrions pas : les aléas de l'action dont procède parfois le malheur du vertueux.

Il me semble, en prolongeant les remarques de J. Chouillet, que l'on peut penser l'esthétique de Diderot dans ce cadre. Les images de la barbarie en représentent l'énergie. Or l'énergie est une force aveugle :

Quelque fois cette cruelle énergie bout au fond du cœur de l'homme et l'homme s'ennuie jusqu'à ce qu'il ait aperçu l'objet de sa passion ou de son goût. Quelque fois il erre, soucieux, inquiet, jusqu'à ce

⁹⁴ J. Chouillet, p. 12.

⁹⁵ Pour cette première raison, simple, que « chez un peuple dont les mœurs sont faibles, petites et maniérées » (*Discours de la poésie dramatique*, p. 1331), nous n'accédons au spectacle de la barbarie que par des images, ou bien anciennes, ou bien exotiques, ou encore produites par l'art. Le *Discours* le dit nettement : « Alors les imaginations, ébranlées par des spectacles terribles, peindront des choses inconnues à ceux qui n'en ont pas été les témoins » (*Idem*).

qu'il ait rencontré [l'objet] qu'il cherche et que l'énergie naturelle et secrète ne lui désigne pas, car elle est aveugle⁹⁶.

La terreur qui s'empare de nous au spectacle des actions barbares est une réponse énergétique à l'énergie de l'image. Mais la contemplation esthétique de la barbarie permet aussi de la penser, de l'analyser, d'en voir à la fois la grandeur et l'atrocité, de l'inscrire dans une *mimésis* qui en ordonne le chaos en lui donnant un sens, et ainsi de la civiliser⁹⁷. C'est grâce à ces images que nous connaissons mieux combien « la nature humaine est admirable, même quelque fois quand elle est atroce.⁹⁸ » Si l'énergie « offre la réserve première où s'alimente toute activité⁹⁹ », comme le note J. Chouillet, la contemplation des représentations de cette puissance dans son expression barbare, donne l'occasion à l'énergie de devenir consciente d'elle-même et de se transformer en sensibilité. Le spectacle de la barbarie est assurément l'un des moyens par lesquels « l'énergie est susceptible d'éducation et d'affinement », et J. Chouillet a eu pleinement raison de dire qu'une « nouvelle morale s'entrevoit, qui pourrait bien n'être qu'une variété de l'esthétique¹⁰⁰. » Cette morale possède deux aspects. Elle consiste d'une part, c'est la dimension envisagée par J. Chouillet, à « ne pas affaiblir cette force créatrice qui unifie l'homme dans le bien comme dans le mal ». L'énergie d'un peuple conditionne la grandeur des actions, des bonnes comme des mauvaises : « Il ne se fait aucune action forte chez un peuple faible¹⁰¹ ». Plus encore, l'énergie du crime appelle, en réaction, celle de la vertu : « Si les méchants n'avaient pas cette énergie dans le crime, les bons n'auraient pas la même énergie dans la vertu¹⁰². » Ainsi, les passions les plus barbares peuvent devenir « le germe et la récompense de toutes les vertus.¹⁰³ » Mais elles comportent un autre bénéfice, celui de contribuer à nous rendre intelligibles à nous-mêmes. Les images de la barbarie, en nous donnant les moyens de mesurer tout ce qui nous éloigne de la nature, réveillent en nous les forces qui nous en rapprochent, en donnant à la sensibilité le désir et le moyen de les connaître.

Conclusion : une barbarie sans barbares ?

A la fin de ce parcours, on peut se demander si le barbare est une figure pleinement positive chez Diderot. Nous ne le croyons pas. Ce qui est positif en lui, c'est son énergie. Là où il y a peu d'énergie, tout est petit, la vertu autant que le crime. Mais la barbarie peut jouer un rôle bénéfique, surtout lorsqu'elle est représentée : elle amène le spectateur à l'envisager, à l'apprécier, à en recevoir la sombre vitalité afin de la convertir en connaissance et en morale. Les images qui donnent une forme à la barbarie permettent de la comprendre et de l'utiliser au profit de la civilisation. Diderot, on peut le regretter, s'il est un poète de l'énergie, n'est pas un poète barbare. Il a sans doute préparé le barbare romantique, mais sa barbarie n'est pas celle du siècle suivant.

⁹⁶ Salon de 1767, p. 694.

⁹⁷ Sur la relation entre la représentation de la violence barbare, la terreur qu'elle procure et le plaisir apparemment paradoxal qui accompagne cette terreur, voir René Demoris, « diderot et la cruauté en peinture », Colloque international Diderot, 1984, Actes réunis par A. M. Chouillet, Aux Amateurs de livres, 1985, pp. 299-308 ; Michel Delon, « La Beauté du crime », n° spécial Diderot, *Europe*, mai 1984, pp. 73-83 ; et Dominique Peyrache-Leborgne, « Sublime, sublimation et narcissisme chez Diderot », dans *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n°13, 1992. pp. 31-46. Il semble que l'on peut prolonger ces lectures en revenant à leur origine théorique dans la *Poétique*, en tenant compte de la manière dont le paradoxe est résolu par Aristote grâce à la sorte de connaissance à laquelle les images, par leur imperfection, nous donnent accès. C'est ce que nous esquissons ici.

⁹⁸ A Sophie 30 septembre 1760, *Corr*, III, 141.

⁹⁹ J. Chouillet, p. 13.

¹⁰⁰ *Idem*.

¹⁰¹ *Corr*. 15 oct 1760, III 141

¹⁰² *Corr*. 30 sept 1760 III 99

¹⁰³ A Mme de maux, *Corr*, IX, 199

Par ailleurs, chez Diderot, la barbarie semble ne plus pouvoir jouer son rôle fonctionnel : désigner l'altérité de l'autre. Le matérialisme diderotien, pour lequel tout est dans la nature, ne permet pas de penser l'extériorité d'où pourrait survenir le barbare. Cependant, en prolongeant le processus d'intériorisation propre à la « généalogie des barbares » dans la culture de l'Occident, Diderot permet de localiser le barbare dans cet autre que nous sommes à nous-mêmes, dans la région où se situent à la fois nos énergies et notre méconnaissance¹⁰⁴. C'est de ce centre aveugle que survient la barbarie dont nous sommes capables, celle des sociétés comme celle de l'art, dont la vertu est de nous permettre, en la connaissant, d'en orienter au mieux les énergies.

Jean-Luc Martine
Université de Bourgogne Franche-Comté.

¹⁰⁴ Voir Stéphanie Genand, « Le quelque chose qui est là et qui me parle » : Diderot, juste avant Freud ? », dans « *Ce qui parle en moi* » : *l'étrangeté de la voix*, RHLF, 2019, p. 191-203.