**MONSTRER DIDEROT**

A close up of text on a whiteboard

Description automatically generated

MAY PEYRON SPANGLER

**MONSTRER DIDEROT**

by

May Peyron Spangler

Advisor : Professor Suzanne Guerlac, Ph.D.

A dissertation submitted to the Faculty

of the Graduate School of Emory University

in partial fulfillment of the requirements

for the degree of Doctor of Philosophy

Department of French and Italian

1996

**Table des matières**

**Illustrations**  4

**Références principales**  5

**Introduction**  6

**Chapitre 1—La Fable scientifique du sculpteur sculpté** 17

* 1. Le Monstre matérialiste du XVIIIe siècle et continuité de la matière chez Diderot 17
  2. Galatée chez Ovide, monstre à cheval entre le règne minéral et le règne animal 21
  3. Le Sculpteur sculpté du *Salon de 63* 23
  4. Pygmalion, monstre expérimental du *Rêve de d’Alembert* 27

**Chapitre 2—Le Bipède déformé et le manchot, monstres textuels du transformisme** 33

* 1. Le transformisme de Maupertuis et de Diderot 33

2.2 Le Bipède déformé, monstre textuel du *Rêve de d’Alembert* 36

2.3 Le Manchot et le monstre-pénis du *Rêve de d’Alembert* 41

**Chapitre 3—Le Polype et la repousse prolifique du texte** 47

3.1 Anatomie du polype chez Trembley et La Mettrie 47

3.2 Le Polype chez Diderot et l’activité autonome de la matière 49

3.3 Principe poétique du polype dans *Le Neveu de Rameau* 55

**Chapitre 4—Le Chèvre-pied: Copulation monstrueuse et dérèglement poétique** 60

* 1. Les molécules organiques de Buffon et le rapprochement des espèces chez Diderot 60
  2. Fable scientifique du chèvre-pied et transformisme dans *Le Rêve de d’Alembert* 64
  3. Mélange des espèces et dérèglement poétique 67
  4. Copulation textuelle dans la *Correspondance* de Diderot avec Falconet 71

**Chapitre 5—Mouvance des genres dans le chiasme de Mademoiselle de l’Espinasse** 74

5.1 Inversion anatomique et vulve faufilée dans *Le Rêve de d’Alembert* 74

* 1. Le Chiasme de Mademoiselle de l’Espinasse et la mouvance des genres 78
  2. Discours métaphorique féminin et discours scientifique masculin en révolution 83

**Chapitre 6—Postérité matérialiste dans la grappe d’abeilles** 88

* 1. Pygmalion et l’immortalité par la création artistique dans *Le Salon de 63* 88
  2. L’Immortalité organiciste de la grappe d’abeille du *Rêve de d’Alembert* 95
  3. Les Neveux de Diderot 101

**Conclusion—Monstrer Diderot** 105

* 1. Diderot aux prises de la mouvance des genres dans le portrait de Michel van Loo 105

7.2 Le buste de Falconet : Diderot, monstre-organe de deux belles oreilles 107

**Bibliographie** 113

**Illustrations**

All the following works are in the public domain in their country of origin and other countries and areas where the copyright term is the author’s life plus 70 years.

Fig. 1. Étienne Maurice Falconet, Pygmalion et Galatée, 1763. Statue photographiée par Alex Bakharev à en.wikipedia. Derivative work: Coyau [Domaine publique] <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Falconet_-_Pygmalion_%26_Galatee_(1763)-black_bg.jpg>

Fig. 2. Abraham Trembley, La multiplication du polype par repousse. *Mémoires pour servir à l’histoire d’un genre de polypes d’eau douce, à bras en forme de cornes*, vol 1. (Leide: Jean and Herman Verbeek, 1764), 405. <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Polype._Wellcome_M0010804.jpg>

Fig. 3. Trembley, Modes de déplacement du polype. *Mémoires pour servir à l’histoire d’un genre de polypes d’eau douce*, 152.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Abraham\_Trembley,\_Polyp\_Movement.jpg

Fig. 4. Trembley, Régénération d’un polype coupé en morceaux. *Mémoires pour servir à l’histoire d’un genre de polypes d’eau douce*, 563.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Abraham\_Trembley,\_Polyp\_Regeneration.jpg

Fig. 5. Louis-Michel van Loo, Portrait de Denis Diderot, 1767 <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Van_Loo_-_Denis_Diderot_(1767).jpg>

Fig. 6. Jean-Baptiste Greuze, Portrait de Denis Diderot, 1766 <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Greuze_Portrait_of_Diderot.jpg>

Fig. 7. Jean-Baptiste Garand, Gravure de Denis Diderot, ca 1760

<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/88/Denis_Diderot_by_Jean-Baptiste_Garand.jpg>

Fig. 8. Marie-Anne Collot, Buste de Denis Diderot, plaster model: 1766, marble bust: 1772

<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:French_architects_and_sculptors_of_the_XVIIIth_century_(1900)_(14578214857).jpg>

**Références principales**

Sauf indication contraire, les références aux textes de Diderot proviennent des éditions suivantes :

*Les Bijoux indiscrets* dans *Œuvres romanesques.* Henri Bénac éd. Paris: Garnier, 1962.

*Correspondance.* Georges Roth et Jean Varloot éd. Paris: Editions de Minuit, 1955-1970.

*De La Poésie dramatique* dans *Œuvres esthétiques.* Paul Vernière éd. Paris: Garnier, 1988.

*Éléments de physiologie* dans *Œuvres complètes* vol.17.Jean Varloot éd. Paris: Hermann, 1987.

*Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. 36 vols. Berne et Lausanne: Société typographique, 1780.

*Entretiens sur le fils naturel* dans *Œuvres esthétiques.* Paul Vernière éd. Paris: Garnier, 1988.

*Article*“Encyclopédie” dans *Œuvres complètes.* Jean Varloot éd. Paris: Hermann, 1975.

*Jacques le fataliste* dans *Œuvres romanesques.* Henri Bénac éd. Paris: Garnier, 1962.

*Lettre sur les Aveugles* dans *Le Rêve de d’Alembert et autres écrits philosophiques*. Jacques et Anne-Marie Chouillet éd. Paris: Librairie Générale Française, 1984.

*Lettres sur les sourds et les muets* dans *Le Rêve de d’Alembert et autres écrits philosophiques*. Jacques et Anne-Marie Chouillet éd. Paris: Librairie Générale Française, 1984.

*Lettres à Sophie Volland*, Jean Varloot éd. Paris: Gallimard, 1984.

*Le Neveu de Rameau* dans *Œuvres romanesques.* Henri Bénac éd. Paris: Garnier, 1962.

*Paradoxe sur le comédien* dans *Œuvres esthétiques.* Paul Vernière éd. Paris: Garnier, 1988.

*Pensées sur l’interprétation de la nature* dans *Œuvres complètes* vol 9,Jean Varloot éd. Paris: Hermann, 1981.

*Le Rêve de d’Alembert* dans *Œuvres complètes* vol 17.Jean Varloot éd. Paris: Hermann, 1987.

*Salon de 63* dans *Œuvres complètes* vol 13.Jean Varloot éd. Paris: Hermann, 1980.

*Salon de 67* dans *Œuvres complètes.* Roger Lewinter éd. Paris: Le Club Français du Livre, 1970.

**Introduction**

[...] il ne resterait à une joueuse que deux bouts de mains qui agiteraient sans cesse des cartes; à un glouton, que deux mâchoires toujours en mouvement; à une coquette, que deux yeux; à un débauché, que le seul instrument de ses passions; les ignorants et les paresseux seraient réduits à rien.

Diderot, *Les Bijoux indiscrets* (1748), 108.

Ce serait à mon avis une société plaisante, que celle de cinq personnes dont chacune n’aurait qu’un sens.

Diderot, *Lettre sur les sourds et muets* (1751), 237.

Nous marchons si peu, nous travaillons si peu et nous pensons tant, que je ne désespère pas que l’homme ne finisse par n’être qu’une tête.

Diderot, *Le Rêve de d’Alembert* (1769), 137.

Il y a autant de monstres qu’il y a d’organes dans l’homme, et de fonctions: des monstres d’yeux, d’oreilles, de nez qui vivent tandis que les autres ne vivent pas.

Diderot, *Éléments de physiologie* (1774), 444-45.

Des *Bijoux indiscrets* en 1748 aux *Éléments de physiologie* en 1774, trente ans pendant lesquels Diderot ne se lasse pas de montrer et remontrer des monstres. Dans les exemples ci-dessus, il s’agit des monstres-organes pour lesquels Diderot semble avoir un penchant particulier. Ces monstres présentent une diversité d’enjeux philosophiques et scientifiques remarquable, visible dans les passages ci-dessus, à savoir la question du siège de l’âme dans *Les Bijoux indiscrets*, la question sensualiste qui prépare le terrain à la statue de Condillac dans la *Lettre sur les sourds et les muets*, la question de l’évolution des espèces selon le principe de “la fonction fait l’organe” dans *Le Rêve de d’Alembert*, et la vision organiciste du corps dans les *Éléments de physiologie*.

Cette dernière citation indique aussi une vision du monstre qui va en s’élargissant. La conception du corps monstrueux mutilé selon ses organes de 1767, fait place en 1778 à un corps “normal” conçu comme un assemblage monstrueux d’organes. Lorsque Diderot écrit de plus, “L’univers ne semble quelquefois qu’un assemblage d’êtres monstrueux” (*Éléments de physiologie*, 444), non seulement la monstruosité serait l’élément constitutif du corps dont chaque organe est un monstre, mais aussi de l’univers selon le même principe à une échelle supérieure, chaque être étant un monstre. Pour Diderot, et on ne saurait trop insister sur son originalité, la monstruosité serait la norme. Nous verrons en effet que les philosophes du XVIIIe siècle veulent considérer le monstre sous son aspect rationnel et scientifique, et pour cela minimalisent l’écart qu’ils cherchent à rattacher à la norme. Mais jamais ils n’inversent ce rapport comme Diderot, ni ne pensent l’écart comme étant constitutif de la norme. Je propose en ce sens l’idée que pour Diderot, “dévoiler” la nature,[[1]](#footnote-1) en comprendre les mécanismes, c’est montrer sa monstruosité—c’est la “monstrer.” Telle est bien la fonction qu’indique la racine étymologique *monstrare*[[2]](#footnote-2)—le monstre montre ce que la nature n’offre pas habituellement à voir.

Mon projet de “monstrer” Diderot revient à examiner le monstre comme étant une figure privilégiée de son texte, mais aussi comme un moyen d’éclairer certains aspects de sa pensée philosophique (en particulier les questions du siège de l’âme, du monisme de la matière et de la constitution de l’univers), et de sa pensée poétique (en particulier sa conception du texte comme “matière textuelle” agissant selon les lois de la matière organique vivante). Je m’appuierai dans mon travail sur des lectures de textes choisis pour l’intérêt scientifique, philosophique et textuel de leurs monstres. *Le Rêve de d’Alembert*, en ce qu’il est un véritable traité de tératologie et marque comme nous le verrons le passage du monstre mythique au monstre scientifique du matérialisme, est le texte de base de mon travail.

Le monstre montre ce que la nature ne laisse pas voir. Par exemple les monstres à cheval entre deux règnes servent de maillons intermédiaires dans la chaîne des espèces, comme c’est le cas de Galatée entre le minéral, le végétal et l’humain, le polype entre le végétal et l’animal, et le chèvre-pied entre l’humain et l’animal. Ils en prouvent la continuité, même si celle-ci n’est pas visible de nos jours, et nous verrons que cette continuité est essentielle au matérialisme du XVIIIe siècle (au premier chapitre avec Pygmalion, et au troisième chapitre avec le polype). L’originalité de Diderot tient cependant surtout dans le rôle crucial joué par le monstre dans la question du transformisme. Celle-ci pose en particulier la question de la création de l’univers et de ses transformations, qui préoccupa Diderot toute sa vie. Traçons rapidement le cheminement de sa pensée. D’abord avec la *Lettre sur les aveugles*,

Imaginez donc si vous voulez, que l’ordre qui vous frappe a toujours subsisté; mais laissez-moi croire qu’il n’en est rien; et que, si nous remontions à la naissance des choses et des temps, et que nous sentissions la matière se mouvoir et le chaos se débrouiller, nous rencontrerions une multitude d’êtres informes, pour quelques êtres bien organisés. Si je n’ai rien à vous objecter sur la condition présente des choses, [...] je puis du moins vous soutenir que les monstres se sont anéantis successivement; que toutes les combinaisons vicieuses de la matière ont disparu, et qu’il n’est resté que celles où le mécanisme n’impliquait aucune contradiction importante et qui pouvait subsister par elles-mêmes et se perpétuer (Je souligne, *Lettre sur les aveugles*, 179-80).

Au début des temps, l’assemblage chaotique de la matière selon toutes les combinaisons possibles a donné naissance à toutes sortes de monstres qui ont peu à peu été éliminés pour laisser la place aux corps organisés viables ou “normaux.” Diderot révise sa conception de la formation du monde dans les *Pensées sur l’interprétation de la nature*:

Il semble que la nature se soit plu à varier le même mécanisme d’une infinité de manières différentes. Elle n’abandonne un genre de productions qu’après en avoir multiplié les individus sous toutes les faces possibles. Quand on considère le règne animal, et qu’on s’aperçoit que parmi les quadrupèdes, il n’y en a pas un qui n’ait les fonctions et les parties, surtout intérieures, entièrement semblables à un autre quadrupède, ne croirait-on pas volontiers qu’il n’y a jamais eu qu’un premier animal prototype de tous les animaux dont la nature n’a fait qu’allonger, raccourcir, transformer, multiplier, oblitérer certains organes? (Je souligne, *Pensées sur l’interprétation de la nature*, 36)

A la suite de Maupertuis, Diderot propose l’idée de la monstruosité comme le principe même de la diversification des espèces selon un principe similaire à celui de la mutation génétique. Remarquons que Diderot dote la nature d’un pouvoir créateur usurpé à Dieu. C’est elle qui opère les transformations nécessaires: “la nature n’a fait qu’allonger, raccourcir, transformer, multiplier, oblitérer certains organes.” Elle peut s’écarter de la norme, elle est artiste lorsqu’elle fait des monstres. Diderot écrit enfin dans les *Éléments de physiologie*,

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

Qu’est-ce qu’un monstre? Un être, dont la durée est incompatible avec l’ordre subsistant (*Éléments de physiologie*, 444)

Dans ce passage, Diderot conçoit une nature en transformation perpétuelle, dont toute combinaison n’est que momentanée. L’univers est toujours sujet au transformisme, et la notion d’espèce ainsi relativisée amène la nouvelle définition d’un monde où tout est monstrueux, le normal n’étant qu’un monstrueux un peu plus durable. On voit combien Diderot s’écarte de la tradition. Aristote par exemple propose, “D’ailleurs celui qui ne ressemble pas aux parents est déjà, à certains égards, un monstre: car dans ce cas, la nature s’est, dans une certaine mesure, écartée du type générique.”[[3]](#footnote-3) Pour Aristote, le monstre est un écart par rapport à une norme fixe qui sert à le définir. On trouve par contre chez Montaigne dans “D’un enfant monstrueux,” “Nous appelons contre nature ce qui advient contre la coustume; rien n’est que selon elle, quel qu’il soit.”[[4]](#footnote-4) Pour Montaigne, tout ce qui arrive dans la nature, y compris le monstrueux, est naturel. Le monstrueux est de ce fait réintégré dans le normal qui l’absorbe. Pour Buffon, contemporain de Diderot, les monstres sont de même dans l’ordre de la nature,

Dans le nombre infini de combinaisons que peut prendre la matière, les arrangements les plus extraordinaires doivent se trouver, et se trouvent en effet, mais beaucoup plus rarement que les autres.[[5]](#footnote-5)

La Mettrie minimalise lui aussi l’écart en définissant le monstre comme étant une “distraction de la nature.”[[6]](#footnote-6) Quant à d’Holbach, il écrit,

Il suit encore qu’il ne peut y avoir ni monstres, ni prodiges, ni merveilles, ni miracles dans la nature. Ce que nous appelons des monstres sont des combinaisons avec lesquelles nos yeux ne sont point familiarisés, et qui n’en sont pas moins des effets nécessaires.[[7]](#footnote-7)

Le monstre n’existe pas en soi, et n’existe que pour nous qui n’avons qu’une vision incomplète du monde. Pour Diderot au contraire, c’est cette vision incomplète du monde qui nous empêche de voir les monstres dans tout ce qui constitue l’univers. L’action normale de la nature est la monstruosité, et le monstrueux pour Diderot est le pouvoir évolutif et le principe créatif d’une matière toujours en action.

Il ne suffit plus que de donner ce pouvoir à l’homme, ce que Diderot fait dans *Le Rêve de d’Alembert* lorsque le savant à son tour se met à faire des monstres en laboratoire au moyen de l’expérience avec la pulvérisation de Pygmalion, la manipulation des “brins,” l’incubation de bébés éprouvettes, et le mélange des espèces. Comme la nature, le savant est artiste lorsqu’il fait des monstres. La monstruosité comme pouvoir créateur de la nature est aussi le modèle de la création humaine, scientifique mais aussi poétique.

Le traité de tératologie de Diderot ne se limite en effet pas à des questions scientifiques. Bordeu, médecin de réputation et personnage du *Rêve*, reconnaît qu’il lui arrive de mentir et que les monstres qu’il donne en exemple n’ont pas toujours de référents physiques (voir chapitre 2).[[8]](#footnote-8) On retrouve ainsi une duplicité monstrueuse, monstre imaginaire et monstre anatomique, qui existe déjà dans la racine étymologique latine *Monere* (1) “fait prodigieux, avertissement des Dieux,” (2) “tout ce qui sort de la nature, monstre, monstruosité.” Dans le premier sens, le monstre est un signe à déchiffrer et appartient au domaine de la divination, les monstruosités de naissance étant par exemple les signes d’une passion cachée de la mère.[[9]](#footnote-9) Dans le second sens, le monstre est l’être lui-même et appartient à ce titre aux sciences de la nature.[[10]](#footnote-10)

De même les monstres du *Rêve*, même s’ils se veulent scientifiques et proviennent parfois de gazettes scientifiques de l’époque, existent avant tout dans le texte. Ils sont des constructions du texte, parfois même un simple effet de texte, ils sont ce que j’appelle des “monstres textuels.” Et je suggère que, prenant forme dans le texte, ils sont eux-mêmes en retour opérateurs de texte. Le monstre du *Rêve*, en ce qu’il appartient à la fois au domaine du biologique (en tant que monstruosité,[[11]](#footnote-11) c’est-à-dire anomalie physiologique) et au domaine du poétique (en tant que monstrueux, catégorie de l’imaginaire),[[12]](#footnote-12) est le lieu où s’opère le passage de qualités autrement limitées à un domaine ou à l’autre.

Monstre et poétique ont été associés à plusieurs reprises par la tradition, ainsi Horace écrit au début de *L*’*Art poétique*,

Si un peintre voulait ajuster sous une tête humaine le cou d’un cheval et appliquer des plumes de diverses couleurs sur des membres pris de tous côtés, dont l’assemblage terminerait en hideux poisson noir ce qui était par en haut une belle femme, pourriez-vous, introduits pour contempler l’œuvre, vous empêcher de rire, mes amis? Croyez-moi, Pisons, ce tableau vous offrira le portrait fidèle d’un livre où, pareilles aux songes d’un malade, ne seront retracées que des images inconsistantes, faisant un corps dont les pieds et la tête ne répondrons pas à un type unique. Les peintres et les poètes, toujours, eurent le juste pouvoir de tout oser, je le sais, et c’est un privilège que je réclame et que j’accorde tour à tour, mais non jusqu’à mettre ensemble animaux paisibles et bêtes féroces, jusqu’à apparier les serpents avec les oiseaux, les agneaux avec les tigres.[[13]](#footnote-13)

La comparaison de l’activité du poète et du peintre existe déjà chez Aristote,[[14]](#footnote-14) et la comparaison du livre avec le corps, soit la conception d’un modèle organique de l’art, existe dans le *Phèdre* de Platon.[[15]](#footnote-15) La particularité d’Horace tient dans la qualité monstrueuse du corps qu’il fait passer du tableau au livre. Comme dans le cas du tableau, un livre sans unité présente un corps dont les différentes parties ne correspondent pas à un type unique. La monstruosité en question est l’hybridation, mélange de parties n’appartenant pas ensemble. Remarquons cependant que toute hybridation n’est pas forcément négative. Même si le début l’affirme, il y a une rétraction en fin de paragraphe alors qu’Horace reconnaît que le problème causé par l’hybridation se trouve plutôt dans son inconsistance (“mettre ensemble animaux paisibles et bêtes féroces”). Le monstre des premières lignes consiste dans le mélange d’une belle femme et d’un hideux poisson noir, et on peut supposer qu’une sirène à la belle queue argentée pourrait présenter la beauté unificatrice nécessaire à la poésie. Remarquons enfin la confusion du portrait du début, commençant “sous une tête humaine” et finissant par cette même tête qui est cette fois “ce qui était en haut une belle femme.” Comme le veut l’expression populaire le portrait apparaît n’avoir ni queue ni tête, et on a du mal à visualiser ce monstre composite à tête de femme, cou de cheval, plumage d’oiseau et queue de poisson. Horace par la mise en pratique de son principe poétique donne ainsi au lecteur à sentir la nécessité du caractère unitaire dans la composition poétique. A sa suite Montaigne écrit de ses *Essais*,

Considérant la conduite de la besongne d’un peintre que j’ay, il m’a pris envie de l’ensuivre. Il choisit le plus bel endroit et milieu de chaque paroy, pour y loger un tableau élabouré de toute sa suffisance; et, le vuide tout au tour, il le remplit de crotesques, qui sont peintures fantasques, n’ayant grâce qu’en la varieté et estrangeté. Que sont-ce icy aussi, à la vérité, que crotesques et corps monstrueux, rappiecez de divers membres, sans certaine figure, n’ayants ordre, suite ny proportion que fortuite?

*Desinit in piscem mulier formosa superne*.

Je vay bien jusques à ce second point avec mon peintre, mais je demeure court en l’autre et meilleure partie; car ma suffisance ne va pas si avant que d’oser entreprendre un tableau riche, poly et formé selon l’art (Je souligne).[[16]](#footnote-16)

Montaigne fait ici référence au quatrième vers de *L’Art poétique* que nous venons de citer. Comme Horace, il compare l’activité du peintre et de l’écrivain. Le monstre, sujet central du tableau chez Horace, se trouve ici reporté dans les marges (“le vuide tout au tour”) en la forme de “crotesques.” Mary B. McKinley compare ce passage à celui de “De l’Oisiveté” où les Essais sont décrits comme des “chimeres et monstres fantasques” qu’il s’agit de “mettre en rolle, esperant avec le temps luy en faire honte à luy-mesmes,”[[17]](#footnote-17)

In both places Montaigne characterizes his creation as monstrous. However, in “De l’Amitié,” the monsters have become, for better or for worse, firmly established as a characteristic attribute of the Essais. Montaigne no longer associates them with shame, *la honte*, nor does he suggest taming or controlling them [...]. Instead of making the mind ashamed of its chimeres, language has raised them, in all their disorder, to the level of litterature.[[18]](#footnote-18)

Contrairement à Horace qui donne le monstre comme un exemple à ne pas suivre, les *Essais* en tant que corps monstrueux prennent leur place dans la littérature, comme les crotesques ont la leur dans la peinture. Montaigne, faute d’“un tableau riche, poly et formé selon l’art,” propose “la varieté et estrangeté” comme critère poétique. Diderot se situe dans cette tradition en 1755 lorsqu’il parle lui aussi de l’*Encyclopédie* en termes monstrueux,

Ajoutez à toutes ces bizarreries celle d’un discours tantôt abstrait, obscur ou recherché, plus souvent négligé, traînant et lâche; et vous comparerez l’ouvrage entier au monstre de *L’Art poétique*.[[19]](#footnote-19)

Diderot considère ici la monstruosité comme image du texte, en particulier son assemblage ou la *dispositio*, et non comme un opérateur de texte.[[20]](#footnote-20) On trouve par contre dans le *Rêve*,

MADlle DE L’ESPINASSE. Que pensez-vous du mélange des espèces?

[...].

BORDEU (*après avoir pris son café*). Votre question est de physique, de morale et de poétique.

MADlle DE L’ESPINASSE. De poétique!

BORDEU. Sans doute; l’art de créer des êtres qui ne sont pas, à l’imitation de ceux qui sont est de la vraie poésie (Je souligne, *Rêve*, 195-97).

Le “mélange des espèces” est un moyen de produire des monstres parmi bien d’autres exposés dans *Le Rêve de d’Alembert*, qui est selon Bordeu une question de physique, de morale et de poétique. La question de morale mise de côté,[[21]](#footnote-21) Bordeu développe par la suite la question de physique avec l’expérience hypothétique du chèvre-pied, mélange de l’homme et de la chèvre, et traite dans ce passage la question de poétique. Les “êtres qui ne sont pas” sont les êtres fictifs qui appartiennent au domaine du poétique et “ceux qui sont” sont les êtres réels qui existent. Dans le cas du mélange des espèces, les chèvre-pieds sont les “êtres qui ne sont pas,” créés à partir de l’homme et la chèvre qui sont “ceux qui sont.” Les deux domaines à considérer ici sont le poétique et le biologique, et l’opération qui relie ces deux domaines est la création artistique, définie comme un acte mimétique, et dont le produit est la vraie poésie. Nous reviendrons par la suite sur cette citation, mais nous pouvons dès à présent y voir rassemblés des éléments essentiels à ma thèse, à savoir la création artistique exprimée en termes de monstruosité, lieu de passage entre le biologique et le poétique.

L’imitation du mélange des espèces produit de plus de la “vraie” poésie. Le mélange des espèces, considéré par Horace comme nuisible à l’unité de l’œuvre, par Descartes comme un artifice amenant le doute et l’incertitude,[[22]](#footnote-22) par les contemporains de Diderot comme ayant la superstition pour principe,[[23]](#footnote-23) devient chez Diderot un critère d’authenticité. Le savant du *Rêve* n’a pas la prétention de faire de “vrais” monstres, seulement de la “vraie” poésie.

Qu’est-ce que cette “vraie” poésie? Nous chercherons à élucider cette question en examinant la représentation textuelle des monstres du *Rêve*. Nous verrons qu’elle est souvent la transcription scientifique d’une fable mythologique avec la pulvérisation de Pygmalion (*Rêve* 93), le cyclope produit par la mutilation de “brins” (*Rêve* 149), Mademoiselle de l’Espinasse devenant immense comme Amphitrite (*Rêve*, 158), la fable de Castor et Pollux “réalisée” avec les jumelles de Rabasténs (*Rêve*, 160), l’expérience du chèvre-pied (que Diderot appelle aussi “faunes,” *Rêve*, 205). Ou sans être mythologique, la représentation textuelle des monstres se fait sous forme de fictions comme nous l’examinerons avec les polypes humains de Jupiter se reproduisant à partir d’un débris (chapitre 3) et la grappe d’abeille mettant en jeu la communication de la “sensibilité” (chapitre 5). Nous verrons que ces “fables scientifiques” sont bien particulières à Diderot, alors qu’elles permettent de “matérialiser” une vision philosophique du monde en poussant dans leurs conséquences les connaissances scientifiques de l’époque.

L’importance que j’attache aux “fables scientifiques” de Diderot fait que mon projet diffère de celui de Marie-Hélène Huet, même si mon projet comme *Monstrous Imagination* traite la question de la génération monstrueuse et de la création artistique,

For the Romantics, imagination was no longer the faculty to reproduce images, but the power to create them. Imagination did not imitate, it generated, and in doing so, it also produced monstrous art. The notion of monstrosity that emerged shifted its emphasis from the maternal to the paternal but kept intact the key elements of singular progeny. The act of artistic creation thus appeared as an imitation of a monstrous genetic process (Je souligne).[[24]](#footnote-24)

Huet distingue le monstre préscientifique considéré comme le produit de l’imagination maternelle, et le monstre à partir du XIXe siècle, création masculine et rationnelle de l’artiste romantique. Diderot se trouve dans son livre à la frontière entre les deux époques. Il n’est fait mention de monstre de laboratoire qu’à propos de l’altération des “brins,”[[25]](#footnote-25) “Mademoiselle de l’Espinasse, under Bordeu’s orders, is thus requested to repeat the imaginative process that, for centuries, was credited with the birth of monstrosities.”[[26]](#footnote-26) Le monstre pour Huet provient de l’imagination de Mademoiselle de l’Espinasse, ce permet de situer Diderot dans le camp pré-XIXe siècle du monstrueux comme produit de l’imagination féminine. Diderot est l’invité inconvénient de la thèse de Huet en ce qu’il risque de remettre en question la frontière entre les deux périodes et de démolir sa thèse—Autrement dit, Diderot fait figure de monstre. Il s’agit en partie dans mon projet de montrer que le passage du monstre au laboratoire se fait déjà avec Diderot, qui est en ce sens un précurseur de la science-fiction.

Plusieurs autres critiques ont parlé du monstre chez Diderot, lui consacrant un article. Parmi ceux-ci, Laidlaw dans “Diderot’s Teratology,”[[27]](#footnote-27) fait un inventaire compréhensif des monstres chez Diderot qui donne une idée compréhensive de l’ampleur et de la complexité de la question. Ibrahim dans “Le Statut des anomalies dans la philosophie de Diderot,” précise la notion d’anomalie et développe en particulier l’idée de la greffe comme étant à la fois “une notion de jardinage et une notion de chirurgie.”[[28]](#footnote-28) Ces deux travaux sont importants en ce qu’ils situent la notion de monstre et d’anomalie chez Diderot à l’intérieur d’une histoire des idées.

D’autres articles traitent le monstre d’une façon thématique, en faisant l’inventaire de monstres autour d’une idée. Pour Hill, le monstre est l’expression d’une angoisse que Diderot éprouverait face à l’univers,[[29]](#footnote-29) et pour Mayer, le monstre est la “victime d’un destin” lorsque Saunderson dénonce dans son aveuglement le finalisme universel, et la “donnée d’expérience” alors que les faits pathologiques sont plus révélateurs que les cas ordinaires.[[30]](#footnote-30)

D’autres critiques enfin posent la question de la poétique et du monstre. Ainsi Daniel lorsqu’il écrit à propos du polype,

Ainsi la voix de Mangogul, toujours la même pour les pontifes, se scinde d’abord en deux, puis une de ces moitiés est de nouveau scindée en deux [...]. L’image de cette forme, peut-être même de l’idéal esthétique de Diderot, pourrait bien être le *polype* (Je souligne).[[31]](#footnote-31)

Daniel propose que le polype “pourrait” être l’image “de l’idéal esthétique de Diderot.” Cette idée reste cependant à l’état embryonnaire de suggestion, comme chez Caplan qui écrit à propos de l’hybridation,

On a more general level, Diderot’s writings exhibit a continuing struggle between the anarchic or ‘feminine’ demands of individual experience [...] and the centralizing authority of rational abstraction, between ‘nature’ and ‘civilization.’ This shuttling movement, this ‘monstrosity’ may in fact be the figure of textuality in Diderot at whatever level one considers (Je souligne).[[32]](#footnote-32)

On trouve ici l’idée, elle aussi suggestive, que l’hybridation est peut-être “the figure of textuality in Diderot.” Starobinski enfin écrit dans “Le Philosophe, le géomètre, l’hybride,”

Le mélange des styles, à ce point, a quelque chose d’un accouplement entre espèces différentes. Est-ce un hasard si, à la fin du troisième dialogue, survient l’image du chèvre-pied, produit du croisement de l’homme et de la chèvre? Elle signale et renforce emblématiquement un principe d’*hybridation* partout à l’œuvre chez Diderot, et que contresigne, au niveau du style, l’interpénétration des tons et des registres opposés, leur ‘coalition’ féconde: car tout se passe, dans l’univers *productif* de Diderot, comme si tous les éléments pouvaient non seulement s’attirer et se mêler, mais encore donner naissance à des êtres nouveaux (Italiques de Starobinski, je souligne).[[33]](#footnote-33)

Starobinski examine dans cet article le “mélange des styles” chez Diderot, principe d’hybridation opérant dans le domaine du poétique, qu’il rapproche ici au principe d’hybridation du chèvre-pied, opérant dans le domaine du biologique. Ceci le conduit à élaborer une métaphore entre le biologique et le poétique, et à exprimer la production littéraire sur le mode de la génération biologique. Le monstre n’intervient cependant qu’en fin d’article et que comme l’illustration d’un procédé littéraire. Mon projet fait le chemin inverse.

J’analyse d’abord les particularités biologiques de monstres spécifiques à partir de textes scientifiques du XVIIIe siècle tels que ceux de Buffon, de Bordeu et de Trembley, mais aussi à un niveau plus philosophique ceux de Maupertuis et de La Mettrie. J’examine ensuite la représentation textuelle de ces monstres chez Diderot au moyen de fictions qui permettent le plus souvent de donner forme à une spéculation philosophique, par exemple, le principe du clonage, la vision transformiste de l’univers, et le monde en tant que corps organiciste. Les monstres du *Rêve de d’Alembert*, même s’ils se veulent scientifiques, sont cependant le plus souvent des constructions du texte, comme dans le cas de la catachrèse du bipède déformé, du faux manchot, ou de la mouvance des genres du chiasme de Mademoiselle de l’Espinasse. Ils sont des “monstres textuels,” et prenant forme dans le texte, ils sont eux-mêmes en retour opérateurs de texte, tels que la repousse prolifique du texte polypeux, ou la copulation textuelle sur le mode du chèvre-pied.

Nous verrons au premier chapitre que les philosophes des lumières démystifient le monstre en séparant la monstruosité qui a rapport aux anomalies anatomiques, du monstrueux qui fait partie de la catégorie de l’imaginaire. Diderot de même examine les monstres sous leur aspect scientifique, utilisant le fait qu’ils appartiennent à différents règnes pour démontrer la continuité de la matière nécessaire à son matérialisme. Galatée par exemple montre la continuité entre le règne minéral et le règne animal alors que la statue s’anime. Mais alors que chez Ovide l’animation se fait grâce à une force extérieure divine, Vénus, dans le *Salon de 63*, Diderot déplace le miracle de l’animation vers l’artiste, alors que le sculpteur sculpté s’anime par un effet de métonymie monstrueuse. Cette animation de la pierre ne satisfait pas cependant l’exigence matérialiste du principe vital inhérent à la matière même, qui ne sera rempli qu’avec *Le Rêve de d’Alembert*, alors que la statue de Pygmalion passe sous sa forme pulvérisée du minéral au végétal et du végétal à l’humain en une expérience scientifique marquant le passage du mythe à la fable scientifique.

Le deuxième chapitre examine le rôle des monstres dans la question du transformisme, développé à partir de l’intuition de Maupertuis que la monstruosité est le principe même de la diversification des espèces. Le transformisme est présenté dans *Le Rêve de d’Alembert* au moyen du bipède déformé et du manchot qui sont tous deux de faux monstres anatomiques. La soi-disant dégénérescence du bipède déformé est due à un effet abusif de catachrèse, en présentant le lapon en monstre transitoire à l’intérieur d’une chaîne d’alliterations en “qu.” Le manchot, monstre hybride entre l’homme et le crustacé, se trouve aussi être un monstre textuel qui mène à l’élaboration d’une chaîne poétique plutôt que transformiste, avec la création d’autres monstres fantaisistes tels que le monstre-tête et le monstre-pénis. Entre le monde préscientifique et le monde scientifique, l’époque positive de Diderot et de son *Rêve* offre une nouvelle poésie, hybride du poétique et du biologique.

Le troisième chapitre traite d’un monstre particulier, le polype, dont Trembley découvre la reproduction à partir d’un morceau de lui-même, et La Mettrie à sa suite en tire les conséquences matérialistes du pouvoir vital autonome de la matière. Diderot explore lui aussi la régénérescence du polype, qui l’amène à élaborer une fable scientifique donnant forme à une spéculation sur le principe du clonage et de la division cellulaire. Les particularités régénératrices du polype sont aussi présentées par Diderot comme figure de sa textualité, avec le texte polypeux constitué d’une “matière textuelle” douée d’une activité autonome vitale, mais aussi d’un pouvoir de reproduction prolifique par repousse naturelle. Nous examinerons enfin ces principes poétiques du polype à l’œuvre dans le portrait de Mademoiselle Hus du *Neveu de Rameau*.

Dans la fable scientifique du chèvre-pied au chapitre 4, Diderot utilise la théorie des molécules organiques de Buffon pour rapprocher la chèvre et l’homme avec un régime analogue, et permettre la copulation d’espèces différentes en un être viable. La déstabilisation de son expérience apporte un micro-chaos qui reconstitue les conditions nécessaires pour que le principe créatif puisse prendre place, et montre en microcosme un mécanisme transformiste du monde lui aussi basé sur la création de monstres. Le chèvre-pied amène aussi la question du libertinage que Diderot déplace vers le poétique. Ceci nous amènera à considérer le chèvre-pied comme opérateur d’un texte dont l’assemblage est assimilable à un travail d’hybridation, et où le libertinage figure un dérèglement poétique avec la copulation textuelle.

Au chapitre 5, nous verrons que le chiasme de Mademoiselle de l’Espinasse, “L’homme n’est peut-être que le monstre de la femme, ou la femme le monstre de l’homme,” exprime la différence sexuelle en termes d’inversion monstrueuse, que l’explication scientifique de Bordeu ramène à une question topologique, à savoir l’inversion anatomique des organes féminins et masculins. Le chiasme permet aussi d’exprimer la différence sexuelle en termes de propriétés à même de circuler entre les individus, un genre pouvant retourner à la conformation caractéristique de l’autre. La mouvance des genres est aussi un principe poétique chez Diderot, avec le retournement toujours possible du discours métaphorique féminin de Mademoiselle de l’Espinasse et du discours scientifique masculin de Bordeu.

Le chapitre 6 aborde la question de l’immortalité. Face à la dissolution moléculaire que lui promet son matérialisme, Diderot revient à plusieurs reprises sur le genre de postérité qu’un philosophe matérialiste peut espérer atteindre. Nous verrons comment le modèle de la survie par l’œuvre du *Salon de 63* est remplacé dans *Le Rêve de d’Alembert* par un modèle physiologique de survie avec la synecdoque de la grappe d’abeille. La grappe d’abeilles, monstre “à cinq ou six cents têtes,” remet en question la notion d’individu, alors que l’être lui-même composé d’organes indépendants les uns des autres, peut s’associer à d’autres individus avec lesquels former une grappe humaine et trouver une immortalité dans et par les autres.

Nous ferons en conclusion un exercice de “monstration” en examinant l’autoportrait que Diderot fait de lui-même à partir des portraits de van Loo et de Garand, ainsi que des bustes de Falconet et de Collot dans le *Salon de 67.* Cet autoportrait peut être considéré comme un emblème de sa philosophie et de son esthétique, alors qu’il se “monstre” en prise à la différence sexuelle, au découpage organiciste, et à une pulvérisation pygmalionesque. Face à ce corps morcelé, se pose une dernière fois la question de la survie du moi par les autres, potentiels neveux.

**Chapitre I**

**La Fable scientifique du sculpteur sculpté**

* 1. **Le Monstre matérialiste du XVIIIe siècle et continuité de la matière chez Diderot**

Qu’il s’agisse d’embryologie, de systématique ou de physiologie, le XVIIIe siècle a fait du monstre non seulement un objet mais un instrument de la science (Canguilhem, *La Connaissance de la vie*, 179).

Avant d’aborder la conception scientifique du monstre à partir du XVIIIe siècle, rappelons brièvement le statut du monstre aux siècles précédents. Georges Canguilhem dans son chapitre “la monstruosité et le monstrueux” montre que le monstre est pensé au Moyen Age (1) comme étant délictueux, idée provenant de l’Antiquité classique pour qui le croisement des espèces viole la loi d’endogamie—contrairement à l’Égypte qui divinise les êtres hybrides; mais aussi (2) ayant rapport au diabolique, dû au désir de perversion du tableau des créatures; (3) pour être progressivement constitué en catégorie de l’imagination. Mieux vaut créditer la force de l’imagination maternelle du pouvoir d’imprimer à l’enfant en gestation les marques de son désir,[[34]](#footnote-34) que d’admettre le commerce illégal d’une femme.[[35]](#footnote-35) Monstruosité et monstrueux[[36]](#footnote-36) sont à l’époque préscientifique deux concepts inséparables, et on peut même dire que la monstruosité est un effet du monstrueux puisque les anomalies physiques découlent de l’imagination.

En contraste, et comme l’explique Michel Foucault, le XVIIe et surtout le XVIIIe siècle marquent l’avènement d’un nouveau mode de connaissance,

Cet évènement, c’est la soudaine décantation, dans le domaine de l’*Historia*, de deux ordres, désormais différents, de connaissance. Jusqu’à Aldrovandi, l’Histoire, c’était le tissu inextricable, et parfaitement unitaire, de ce qu’on voit des choses et de tous les signes qui ont été découverts en elles ou déposés sur elles [...]. Le partage, pour nous évident, entre ce que nous voyons, ce que les autres ont observé et transmis, ce que d’autres enfin imaginent ou croient naïvement, la grande tripartition, si simple en apparence, et tellement immédiate, de l’*Observation*, du *Document* et de la *Fable*, n’existait pas (Italiques de Foucault).[[37]](#footnote-37)

C’est ce partage que souligne Foucault entre “ce que nous voyons, ce que les autres ont observé et transmis, ce que d’autres enfin imaginent ou croient naïvement,” que l’on retrouve dans l’effort de démystification du monstre à l’époque des lumières.[[38]](#footnote-38) Formey dans l’article “Monstre, *Zoologie*” de l’*Encyclopédie*[[39]](#footnote-39) fait une liste “décantée” de catégories de monstres: monstres par excès, par défauts, par grandeur disproportionnée, par disposition anormale des parties, par l’union ou par la désunion de parties.[[40]](#footnote-40) Jean Lafosse dans l’article “Monstre, *Médecine légale*” discerne résolument le monstre réel provenant d’observations scientifiques, du monstre dû à la crédulité, à l’ignorance et à la superstition.[[41]](#footnote-41) En ce qui concerne les grandes questions tératologiques du siècle, les encyclopédistes s’opposent à la thèse de l’influence de l’imagination maternelle de la femme enceinte sur le fœtus, en désaccord avec Malebranche[[42]](#footnote-42) et en accord avec Buffon.[[43]](#footnote-43) Leur prise de position dans le grand débat académique de “la querelle des monstres” autour de l’origine de la monstruosité, est moins marquée. Maupertuis expose dans l’article “Monstres” les thèses de Lémery et de Winslow, tous deux croyant à la préexistence des germes. Pour Lémery, la monstruosité est due à un accident arrivé à l’œuf, et pour Winslow certains œufs sont originairement monstrueux. Cette dernière proposition de l’œuf originairement monstrueux, indique une imperfection embryonnaire que Lémery trouve incompatible avec la perfection de Dieu, argument que Diderot reprend dans la *Lettre sur les aveugles* pour prouver l’inexistence de Dieu.[[44]](#footnote-44)

Le monstre est devenu un objet de la science,[[45]](#footnote-45) mais comme l’explique Canguilhem dans la citation ci-dessus, il est aussi un “instrument de la science” et peut servir de substitut à des expériences qu’on ne peut accomplir. Il est une expérience toute faite. Les monstres à cheval sur deux règnes, les “Plantes Animales” chez La Mettrie,[[46]](#footnote-46) l’“huître engourdie” chez d’Holbach,[[47]](#footnote-47) et les “animaux moins animaux” chez Maupertuis,[[48]](#footnote-48) fournissent les êtres transitoires qui assurent la continuité de la chaîne des êtres. Si cet être n’existe pas, on peut chercher à le créer comme le fait Buffon avec le mélange des espèces.[[49]](#footnote-49) Le monstre permet aussi de comprendre le normal par le biais de l’anormal.[[50]](#footnote-50) Ainsi la génération est expliquée par l’hérédité de caractères anormaux qu’on peut suivre pendant plusieurs générations, comme avec l’anomalie des six doigts chez Maupertuis.[[51]](#footnote-51)

Diderot reprend toutes ces idées qu’il explore dans le *Rêve* en fonction du matérialisme, et le *Rêve* marque en ce sens l’avènement du “monstre matérialiste” que nous allons maintenant examiner. Mais pour cela, il nous faut d’abord rappeler en quoi consiste le matérialisme de Diderot. Jouary le définit par exemple à partir de ce qu’il appelle “les quatre exigences matérialistes” des *Pensées sur l’interprétation de la nature*:

1) la nature est une; 2) la matière est en mouvement; 3) les règnes minéral, végétal, animal, s’interpénètrent; 4) il y a continuité de la matière brute à la matière vivante.[[52]](#footnote-52)

“la nature est une”: les êtres et les choses sont tous fait à partir de la même matière, comme l’indique le fameux “océan de matière” du *Rêve*.[[53]](#footnote-53) Cette matière “est en mouvement”: le mouvement est inhérent à la matière qui a le pouvoir d’agir d’elle-même au lieu de simplement réagir comme dans les mondes de Descartes et de Newton.[[54]](#footnote-54) L’interpénétration des règnes et surtout la “continuité de la matière brute à la matière vivante” indique enfin que si la matière est toujours la même et ne fait que changer de forme, elle tire son principe vital d’elle-même et peut passer de l’état inerte à l’état vivant sans aide extérieure.

Diderot revient à plusieurs reprises sur la question de l’animation de la matière cruciale à son matérialisme, notamment par le biais du *Pygmalion* de Falconet qui problématise le passage de l’inerte au sensible avec l’énigme du marbre devenant chair.[[55]](#footnote-55) Le problème est pour Diderot de mettre l’animation de Galatée, animée chez Ovide par Vénus, au compte de la matière seule.

Nous verrons dans le *Salon de 63* avec le groupe statuaire de Pygmalion regardant Galatée au moment de son éveil, c’est-à-dire au moment de son animation, que la paternité artistique prend la place du mode “normal” de reproduction. La paternité artistique en tant que principe extérieur à la matière ne satisfait pas cependant l’exigence matérialiste du principe vital inhérent à la matière, qui ne sera remplie qu’avec le *Rêve*.

Le principe vital est dans le *Rêve* énoncé en termes de sensibilité, qualité cette fois interne à la matière, et substituée à Dieu ou l’artiste, ou toute autre conception métaphysique d’un être autre que la matière, comme agent actif de la nature. La conséquence logique et nécessaire est que la sensibilité doit être une qualité générale de la matière.[[56]](#footnote-56) Cela veut dire que toute matière, même sous sa forme la plus simple et la plus inerte—la pierre ou le “grain de sable” de Maupertuis[[57]](#footnote-57)—doit être douée de sensibilité. Et c’est ce que Diderot cherche à montrer dans le *Rêve* en revenant sur le *Pygmalion* de Falconet. Nous verrons que la pulvérisation de la statue de Falconet montre que l’œuvre d’art n’est qu’un simulacre face à la vraie création, celle de la vie. L’artiste du *Salon de 63* qui manipule la matière poétique en combinant le figuré chez Ovide et le littéral chez Falconet, fait place au savant qui manipule le marbre pulvérisé de façon à l’animer au moyen de l’expérience scientifique. Nous examinerons à partir de là dans quelle mesure le *Rêve* marque la constitution d’un monstre radicalement différent, le monstre matérialiste, qui serait conçu et s’inscrirait dans un rapport indissociable entre le biologique et le poétique.

**1.2 Galatée chez Ovide, monstre à cheval entre le règne minéral et le règne animal**

Mais d’abord, dans quelle mesure la statue de Pygmalion est-elle un monstre? On trouve dans *Les Métamorphoses* d’Ovide que Galatée est d’une telle beauté que la nature n’en peut créer de semblable.[[58]](#footnote-58) La beauté de Galatée la place hors norme et est de ce fait sa première monstruosité. Comme l’explique Jean Dornbush,[[59]](#footnote-59) cette beauté lui donne aussi un sexe indéterminé, autre monstruosité. Mais la monstruosité qui nous intéresse le plus est celle qui a rapport à sa métamorphose, ce que Lascault appelle “le monstrueux dynamique,”[[60]](#footnote-60) comme étant aussi bien, dans les mots de Dieckmann, “the dominant principle in the *Rêve de d’Alembert*.”[[61]](#footnote-61) Le texte d’Ovide est matérialiste en ce qu’il est axé sur la matière et ses changements, même si ceux-ci sont causés par une force extérieure de nature divine. Galatée est monstrueuse au moment de sa métamorphose du marbre à la chair, alors qu’elle semble avoir simultanément des propriétés des deux règnes, minéral et animal. Dornbush remarque par exemple que la “pudeur” (l.251) est une qualité humaine qui lui est donnée avant sa métamorphose,[[62]](#footnote-62) mais aussi elle semble déjà de chair avant sa métamorphose (“on dirait qu’elle est vivante” l.250), et encore de pierre après sa métamorphose (elle ne parle pas, elle n’est qu’un “corps vivant” l.289, qui enfantera). Cette indistinction du texte est soulignée par le doute de Pygmalion, avant et après la métamorphose. Avant:

Souvent il approche ses mains du chef-d’œuvre pour s’assurer si c’est là de la chair ou de l’ivoire et il ne peut convenir que ce soit de l’ivoire (l.253-55).

Et après:

Il hésite encore à se réjouir, il craint de se tromper; sa main palpe et palpe encore l’objet de ses désirs (l. 288-90).

Pygmalion touche et retouche sa statue de la même façon avant et après sa métamorphose. La matière ne semble pas catégoriquement différente à son état inerte ou à son état animé. Le doute de Pygmalion fait écho à la question de Diderot dans les *Pensées sur l’interprétation de la nature*,

Si l’on jette les yeux sur les animaux et sur la terre brute qu’ils foulent aux pieds; sur les molécules organiques et sur le fluide dans lequel elles se meuvent; sur les insectes microscopiques, et sur la matière qui les produit et qui les environne; il est évident que la matière en général est divisée en matière morte et en matière vivante. Mais comment se peut-il faire que la matière ne soit pas une, ou toute vivante, ou toute morte? La matière vivante est-elle toujours vivante? Et la matière morte est-elle toujours et réellement morte? La matière vivante ne meurt-elle point? La matière morte ne commence-t-elle jamais à vivre?

Ce qui est un doute chez Ovide (Galatée est-elle jamais entièrement morte ou vivante?) est ce qui permet de suggérer l’unité de la matière chez Diderot (la matière morte et la matière vivante ne sont que deux états différents de la même matière), avec l’ajout d’une condition: se passer de Vénus ou de tout autre dieu pour passer d’un état à l’autre, le principe vital devant être interne à la matière. Tournons-nous maintenant vers les Pygmalions de Diderot dans le *Salon de 63* et dans le *Rêve*.

**1.3 Le Sculpteur sculpté du *Salon de 63***

On trouve dans le *Salon de 63* la statue de Galatée au moment de son éveil (fig. 1),[[63]](#footnote-63)

La nature et les Grâces ont disposé de l’attitude de la statue. Ses bras tombent mollement à ses côtés. Ses yeux viennent de s’entrouvrir. Sa tête est un peu inclinée vers la terre, ou plutôt vers Pygmalion qui est à ses pieds. La vie se décèle en elle par un souris léger qui effleure sa lèvre supérieure. Quelle innocence elle a! Elle en est à sa première pensée. Son cœur commence à s’émouvoir; mais il ne tardera pas à lui palpiter. Quelles mains! Quelle mollesse de chair! Non, ce n’est pas du marbre. Appuyez-y votre doigt, et la matière qui a perdu sa dureté, cédera à votre impression. Combien de vérité sur ces côtes! Quels pieds! Qu’ils sont doux et délicats! (*Salon de 63*, 409).

L’éveil de Galatée est la version de Diderot de la statue expérimentale de Condillac,[[64]](#footnote-64) de Buffon[[65]](#footnote-65) et de Bonnet.[[66]](#footnote-66) Plutôt que d’examiner la question de la connaissance par les sens,[[67]](#footnote-67) Diderot s’attache à décrire la métamorphose du marbre en chair.[[68]](#footnote-68) Mais plus qu’une simple description, il s’agit pour Diderot de donner au lecteur une expérience directe du rythme de la mise en route de la vie.[[69]](#footnote-69) Remarquons d’abord deux types de phrases dans ce passage. Les premières phrases sont courtes, fragmentaires et construites sur un modèle répétitif (“Ses bras...,” “Ses yeux...,”) qui donne un aspect mécanique au texte. Ces phrases présentent le corps membre après membre (bras, yeux, tête, pieds, lèvre et cœur) d’une façon méthodique, comme le résultat d’une observation scientifique qui se déroulerait sous nos yeux et à laquelle l’emploi du présent donne une impression d’immédiateté. Aucun sentiment ne s’y mêle comme s’il s’agissait du regard froid de l’homme de science. Le deuxième type de phrase apparaît subitement au milieu du paragraphe avec le “Quelle innocence elle a!” Cette exclamation met en route une séquence admirative qui s’interpénètre avec la première série descriptive, et qui est cette fois dominée par la passion. “Quelle innocence elle a!” est un cri du cœur qui intensifie l’aspect actantiel d’un discours où Diderot parlerait en direct, et Diderot touché par “l’innocence” de la statue lui attribue une qualité humaine, comme le fait le narrateur chez Ovide avec la “pudeur” de Galatée avant sa métamorphose.

Le “quelle” marque le moment de la montée de l’émotion, moment où l’énergie passionnelle est insufflée dans le texte, et est, pour utiliser l’expression de Leo Spitzer, “allowed to energize style.”[[70]](#footnote-70) L’émotion pénètre et gonfle de vie la phrase jusque là uniquement descriptive, traduction rythmique dans la langue du phénomène biologique de la mise en route de la vie.[[71]](#footnote-71) Le ton va en s’intensifiant à la fin du paragraphe (Quelles mains! Quelle mollesse de chair! ...Combien ...! Quels pieds! Qu’ils sont...!), la cadence se précipite, la phrase palpite, et le style “haletant” est à même de mettre le lecteur “en souffle,” c’est-à-dire de lui faire partager en son propre corps l’expérience de la vie.

Une phrase cependant se détache de la fin du paragraphe comme étant différente, “Non, ce n’est pas du marbre. Appuyez-y votre doigt, et la matière qui a perdu sa dureté, cèdera à votre impression.” La forme impérative de “Appuyez-y votre doigt” est une sollicitation du scripteur au lecteur (qui constitue le lecteur en confident comme le remarque Seguin),[[72]](#footnote-72) un impératif d’invitation qui est presque une commande, il faut que nous lecteur appuyions de notre doigt la chair de la statue. Pourquoi ce geste est-il nécessaire?

Toucher est l’expérience directe par excellence, le “toucher” étant le sens “le plus profond et le plus philosophe,”[[73]](#footnote-73) qui va ici permettre au lecteur de prendre connaissance du miracle de l’animation de façon matérialiste. Un “toucher” un peu particulier, puisque ce n’est pas la main, mais le doigt qui va imprimer, pénétrer la mollesse de la chair, expérience sensualiste dont l’aspect érotique est à peine voilé comme nous le verrons.[[74]](#footnote-74)

L’introduction au mythe de la création de la vie par l’expérience sensualiste précède toute explication de la mise en route de la vie elle-même, et laisse en suspens la question du principe vital. Ce dernier est problématique dans le cas de la statue: on ne sait pas comment l’animation se fait, ni précisément qui en est responsable. “La nature et les Grâces” sont responsables de “l’attitude” de la statue, geste qui efface la paternité de Falconet sur laquelle nous reviendrons, mais pas de son animation. Il y a là une lacune de savoir qui a animé la statue, que la description du petit Amour qui suit immédiatement nous incite à combler. “Un petit Amour a saisi une des mains de la statue, qu’il ne baise pas, qu’il dévore” (*Salon de 63*, 409). On suppose que le texte fonctionne comme le mythe et que Vénus est le moteur de l’animation, dont le “petit amour” serait ici l’envoyé. Le texte ne précise pas si la vie vient de ce petit Amour, mais il précise par contre que celui-ci “dévore” la main de la statue, au lieu de la baiser. Ce détail est d’importance. Dans *Le Rêve*, comme nous le verrons, Diderot animera cette même statue en la rendant comestible et en la mangeant. Si l’animation de Galatée reste problématique, celle de Pygmalion par contre ne pose aucun doute,

Un genou à terre, l’autre levé, les mains serrées fortement l’une dans l’autre, Pygmalion est devant son ouvrage et le regarde. Il cherche dans les yeux de sa statue la confirmation du prodige que les dieux lui ont promis. O le beau visage que le sien! O Falconet, comment as-tu fait pour mettre dans un morceau de pierre blanche la surprise, la joie et l’amour fondus ensemble. Émule des dieux, s’ils ont animé la statue, tu en as renouvelé le miracle en animant le statuaire. Viens que je t’embrasse; mais crains que coupable du crime de Prométhée, un vautour ne t’attende aussi (*Salon de 63*, 410).

A ce point du texte, il semble normal que Pygmalion se mette à vivre comme Galatée. Le texte nous a mené à admettre cette possibilité en partant du principe que nous sommes prêts à accepter l’animation d’une statue dans le contexte d’un mythe. Mais cette animation a été subversivement poussée d’un degré. Lorsque le texte nous propose de toucher le marbre devenu chair, ce n’est plus de la statue du mythe dont il s’agit, mais de la statue de Falconet. Il y a eu deux miracles, celui de l’animation de la statue du mythe, et celui de l’animation de la statue de Falconet représentant la statue du mythe.

Le caractère monstrueux du groupe est qu’il représente trois personnages, dont l’un est la statue d’une statue, en une surdétermination d’un excès monstrueux.[[75]](#footnote-75) C’est en jouant sur ces deux statues, en faisant passer le miracle d’une statue à l’autre, que le texte nous mène à admettre l’animation de la statue de Falconet, et c’est la monstruosité de Galatée doublement statue qui a permis ce glissement. C’est quand nous acceptons d’enfoncer notre doigt dans la mollesse de la chair de Galatée, et qui résisterait au sex-appeal d’une telle invitation, que nous avons tacitement accepté le principe de l’animalisation du minéral.[[76]](#footnote-76) Il ne s’agit pas de démontrer philosophiquement mais de persuader, ce qui selon Aristote est la fonction de la rhétorique.[[77]](#footnote-77) Starobinski écrit à propos de la démonstration,

[...] Il faut opérer une distinction radicale entre ce qui s’observe (ce qui “se montre”) et ce qui s’impose par le seul raisonnement (par la démonstration). Cette conviction va de pair, on le sait, avec l’espoir de constituer une science du vivant, indépendante de la tutelle qu’avait exercée précédemment le raisonnement mécanique.[[78]](#footnote-78)

La monstruosité de Galatée au moment de sa métamorphose est bien donnée à l’observation du voir et même du toucher, expérience sensualiste directe qui s’oppose à une démonstration par un raisonnement abstrait.[[79]](#footnote-79) Le monstre en sa racine de *monstrare* est par définition ce qui se donne à montrer, ce qu’on fera dans les foires et musées au siècle suivant,[[80]](#footnote-80) et on comprend en ce sens la place privilégiée qu’il prend chez Diderot pour qui la monstration supplée une démonstration scientifique défaillante.

Remarquons que la monstration se fait au moyen d’une métaphore, qui permet le transfert des qualités de la chair au marbre. Rappelons l’étymologie de métaphore, qui vient du grec, avec “transport” au sens propre et “transfert” au sens figuré. C’est par le biais de ces fonctions essentielles de la métaphore que nous voulons maintenant examiner le passage du marbre à la chair dans le *Salon de 63*. Paul Ricœur écrit à propos de la métaphore,

[...] cette constitution contrastée est si importante qu’elle suffit à distinguer la métaphore, d’une part de la comparaison, dans laquelle aucun terme n’est pris au sens figuratif et où le parallélisme opère entre deux lignes de termes littéraux, d’autre part de l’allégorie, dans laquelle tous les termes sont pris figurativement, donnant lieu ainsi à deux interprétations parallèles présentant une égale cohérence (Je souligne).[[81]](#footnote-81)

En termes de littéral et de figuré, on peut dire que chez Ovide, tous les termes du mythe sont figuratifs, Galatée étant une allégorie du rapport de l’artiste avec son œuvre. Chez Falconet, le groupe est une représentation matérielle de l’allégorie, et sa réalité physique (la Galatée de Falconet est de marbre alors que la Galatée d’Ovide est du texte) lui confère une existence littérale. Chez Diderot enfin, on retourne au texte avec emprunt aux deux domaines: celui de l’allégorie en ce qui concerne l’animation de la statue, et celui du littéral, la statue de Falconet étant un référent concret.[[82]](#footnote-82) Il y a un transfert entre les deux domaines. La statue littérale de Falconet emprunte les propriétés de la statue de l’allégorie et comme elle se met à vivre. Ricœur écrit d’autre part,

[La métaphore] consiste à parler d’une chose dans les termes d’une autre qui lui ressemble. On est tenté de dire que la métaphore est une méprise catégoriale calculée (Je souligne).[[83]](#footnote-83)

La “méprise catégoriale calculée” chez Diderot est au niveau poétique le mélange du figuratif (statue d’Ovide) et du littéral (statue de Falconet), ce qui lui permet au niveau anatomique de mélanger deux autres catégories, l’inerte et le vivant, en Galatée qui devient alors le maillon assurant la continuité entre les règnes nécessaire au matérialisme.

Galatée est un monstre anatomique en ce qu’elle appartient à deux règnes, mais sa première monstruosité est d’appartenir à deux catégories poétiques, et en ce sens elle est avant tout un monstre poétique. La métaphore, en tant que “méprise catégoriale calculée” permet de rapprocher des espaces distincts, ce qui est l’équivalent poétique de la fonction anatomique monstrueuse du mélange des espèces. Remarquons enfin que cette démonstration par le glissement de l’animation de la statue de Pygmalion à celle de la statue de Falconet se fait par l’usage d’une métaphore particulière, la métonymie, qui permet à une chose d’en désigner une autre par une relation de contiguïté, ici la statue et son sculpteur, le sculpteur s’animant comme sa statue.

**1.4 Pygmalion, monstre expérimental du *Rêve de d’Alembert***

Le problème de l’animation de la pierre est posé une fois de plus et d’emblée par d’Alembert à l’ouverture du *Rêve*, “Car enfin cette sensibilité que vous lui substituez, si c’est une qualité générale de la matière, il faut que la pierre sente” (*Rêve*, 90). La pierre est le matériau le plus inerte qui soit, et qu’un matérialisme cohérent doit pourtant mettre en circulation en en faisant un être sensible. Le *Rêve* élabore la question de la pierre en passant une fois de plus par le biais d’une statue,

D’ALEMBERT. Je voudrais bien que vous me disiez quelle différence vous mettez entre l’homme et la statue, entre le marbre et la chair.

DIDEROT. Assez peu. On fait du marbre avec de la chair, et de la chair avec du marbre (*Rêve*, 90-91).

La réponse problématique de Diderot, “on fait du marbre avec de la chair, et de la chair avec du marbre,” réfère implicitement au mythe de Pygmalion. Nous avons vu que dans le *Salon de 63*, le moment crucial du changement de la pierre en chair est marqué par la “pénétration” du doigt du lecteur dans la mollesse de la chair de la statue, et que la métamorphose n’a pu se produire que par un transfert métonymique des propriétés de la Galatée d’Ovide au Pygmalion de Falconet.

En ce qui concerne le *Rêve*, la question de d’Alembert, “Je voudrais bien que vous me disiez quelle différence vous mettez entre l’homme et la statue, entre le marbre et la chair,” se présente sous forme d’une analogie proportionnelle à quatre éléments,[[84]](#footnote-84) à savoir “l’homme et la statue,” “le marbre et la chair. ” Elle est aussi formulée d’une part en termes “différence,” et d’autre part indique que cette différence est à trouver dans la matière.

La réponse de Diderot, “Assez peu. On fait du marbre avec de la chair, et de la chair avec du marbre,” est présentée sous forme de chiasme (marbre/chair, chair/marbre). De plus, elle ne nie pas la différence, “Assez peu” indiquant une différence minimale mais existante. Le “on fait” indique enfin que la ressemblance n’est pas donnée dans l’être même de la matière, mais qu’elle doit être construite. On ne sait pas cependant comment on fait du marbre avec de la chair et réciproquement. Le chiasme crée une énigme qu’on est tenté de résoudre au moyen du *Salon de 63*.

Par exemple, la symétrie formelle chiasmique montrerait à la fois la fusion et l’interchangeabilité de l’artiste et de son œuvre. “On fait du marbre avec de la chair” indique que l’artiste de génie, comme Pygmalion, est bien dans le *Salon* “pétrifié” avec son œuvre, immortalisé à son tour dans la pierre. En retour dans “[On fait] de la chair avec du marbre,” le chef d’œuvre prend vie en dehors de l’artiste, il est “l’enfant”[[85]](#footnote-85) monstrueux parce qu’engendré par l’art qui assurera le lien de l’artiste avec la postérité.

Le lecteur aurait cependant tort de suivre cette voie plus longtemps. Le *Rêve* en fait rapidement une fausse piste en ravalant le chef d’œuvre à la position subalterne d’imitation de la nature, “Le ciseau du plus habile statuaire ne fait pas même un épiderme” (*Rêve*, 92). Le “plus habile statuaire” lui-même ne pourra produire qu’un simulacre de la réalité, une illusion qui ne passe pas l’examen de l’“épiderme,” mot scientifique qui rend ses poils, ses pores et ses glandes à la peau. Nous voilà bien loin de l’élan lyrique du *Salon*, “Quelle mollesse de chair! Non, ce n’est pas du marbre,” où il suffisait au marbre d’être mou pour être chair. Ce faisant le *Rêve* évacue toute possibilité d’utilisation du mythe de Pygmalion comme il l’avait fait en 1763. Le début d’anthropomorphisation de la pierre en une forme humaine est en effet avorté,

D’ALEMBERT. Rendre le marbre comestible, cela ne me paraît pas facile.

DIDEROT. C’est mon affaire que de vous en indiquer le procédé. Je prends la statue que vous voyez, je la mets dans un mortier, et à grands coups de pilon...

D’ALEMBERT. Doucement, s’il vous plaît. C’est le chef-d’œuvre de Falconet. Encore si c’était un morceau d’Huez ou d’un autre.

DIDEROT. Cela ne fait rien à Falconet: la statue est payée, et Falconet fait peu de cas de la considération à venir.

D’ALEMBERT. Allons, pulvérisez donc (*Rêve*, 93-94).

Le matériau de base de l’expérience est une statue, fait surprenant lorsqu’une pierre aurait pu suffire à la démonstration. Une statue quelconque aurait déjà indiqué une dépense inutile, et un chef d’œuvre indique un excès superlatif monstrueux. La statue, qui est bien cette fois spécifiquement le Pygmalion de Falconet,[[86]](#footnote-86) marque un retour inattendu au discours mythique à l’intérieur d’un discours scientifique. Ce geste n’est pas innocent, puisque la statue de Falconet n’est mentionnée que pour être pulvérisée. On pourrait comme Suzanne Pucci parler d’un “sacrifice,”[[87]](#footnote-87) qui déplace le problème de la création de la vie par l’art comme c’est le cas du mythe de Pygmalion, par le problème de la création de la vie en laboratoire sur un modèle biochimique.[[88]](#footnote-88) Avant *Frankenstein*, le *Rêve* marque l’apparition du monstre de laboratoire,[[89]](#footnote-89) un monstre matérialiste en ce que le savant travaille les propriétés “générales et essentielles” internes à la matière.

Le chiasme du *Rêve*, “On fait du marbre avec de la chair, et de la chair avec du marbre,” ne se contente pas de faire passer des propriétés d’une catégorie à une autre comme dans le cas du transfert de l’animation de la statue allégorique d’Ovide à la statue littérale de Falconet par exemple. Le chiasme a lui-même un pouvoir constructif. Des liens qui n’existaient pas auparavant entre la pierre et la chair sont créés au niveau poétique, cassant ainsi des catégories et amenant la possibilité d’une nouvelle organisation du savoir. On trouve ainsi par la suite:

Il n’y a plus qu’une substance dans l’univers, dans l’homme, dans l’animal. La serinette est de bois, l’homme est de chair. Le serein est de chair, le musicien est d’une chair diversement organisée; mais l’un et l’autre ont une même origine, une même formation, les mêmes fonctions et la même fin (Je souligne, *Rêve*, 107-08).

Les anciennes frontières entre les règnes sont levées, la matière n’est plus qu’une, on ne trouve de distinction que dans le mode d’organisation, différence du bois à la chair (serinette et homme), mais aussi de la chair à la chair (serein et homme). La différence de la chair à la chair contribue à minimaliser la différence entre le bois et la chair qui n’est plus alors qu’une différence parmi d’autres. L’analogie est cette fois construite sur la fonction commune de “serinette,” de “serein” et de “musicien” qui tous trois font de la musique. Remarquons que serinette et serein ont une proximité au niveau de leur signifiant, donnant l’impression qu’ils sont la femelle et le mâle d’un même animal. On quitte le mythe pour travailler la matière, mais c’est une matière textuelle.

Continuons avec l’expérience de Diderot. La statue est pulvérisée en un sacrifice qui implique Falconet, déjà sacrifié dans le *Salon de 63* pour avoir volé les feux divins et osé animer Pygmalion—voir chapitre 6. On trouve dans la *Correspondance* avec Falconet un passage qui semble annoncer le sacrifice du *Rêve*, lorsque Diderot écrit,

Par exemple, lorsque je me présente devant vous, tenant votre Pygmalion entre mes mains, et vous contraignant ou d’avouer le sentiment de la postérité et le respect de l’avenir, ou de briser vous-même cette figure d’un coup de marteau, on sent tout votre embarras; vous êtes louche, entortillé; ce que vous répondez est bon; je le crois; mais j’ai le malheur de n’y rien entendre (Je souligne, *Correspondance* VI, 256).

Diderot place ici le fait de briser ou de ne pas briser Pygmalion au centre du débat sur la postérité, argument incontournable que Falconet pourtant contourne de façon discutable.[[90]](#footnote-90) En fait, la lettre suivante de Diderot est sa dernière longue lettre à Falconet, la clôture en quelque sorte d’une discussion qu’il ne désire plus poursuivre. Il se plaint “d’une incohérence qui désespère” chez Falconet, et écrit, “Vous croyez quelquefois m’avoir réduit en poudre, lorsque vous m’avez à peine effleuré” (*Correspondance* VI, 297). Réduire l’autre en poudre, écho à son argument de briser Pygmalion, est ici une métaphore pour gagner l’argumentation, qui indique la disproportion de la force argumentative de Falconet et de Diderot.

Lorsque dans le *Rêve* Falconet est en quelque sorte réduit en poudre (sa statue du moins l’est), on peut y voir le dernier mot de Diderot dans le débat sur la postérité, la clôture d’un argument souligné par la remarque de Diderot sur la désinvolture de Falconet. “Cela ne fait rien à Falconet: la statue est payée, et Falconet fait peu de cas de la considération présente, aucun de la considération à venir.” La statue qui aurait pu immortaliser Falconet, son chef d’œuvre, est bien finalement démolie, et avec elle toutes chances d’immortalisation (ou dans des termes approchants qu’on trouve dans “Voyage à Bourbonne,” Falconet réduit à “une pincée de poussière” a perdu son droit à “la belle chimère de vivre après la mort”[[91]](#footnote-91)). L’ironie est que c’est cette même statue qui permet à Diderot de s’immortaliser lui-même en créant du vivant. La statue de Falconet est l’humus de l’expérience, le terreau d’où surgit la création de Diderot,

DIDEROT. Lorsque le bloc de marbre est réduit en poudre impalpable, je mêle cette poudre à de l’humus ou terre végétale; je les pétris bien ensemble; j’arrose le mélange, je le laisse putréfier un an, deux ans, un siècle, le temps ne me fait rien. Lorsque le tout s’est transformé en une matière à peu près homogène, en humus, savez-vous ce que j’en fais?

D’ALEMBERT. Je suis sûr que vous ne mangez pas de l’humus.

DIDEROT. Non, mais il y a un moyen d’union, d’appropriation, entre l’humus et moi, un *latus*, comme vous dirait le chimiste.

D’ALEMBERT. Et ce *latus*, c’est la plante?

DIDEROT. Fort bien. J’y sème des pois, des fèves, des choux, d’autres plantes légumineuses. Les plantes se nourrissent de la terre, et je me nourris des plantes.

L’activation de la sensibilité inerte se fait en mangeant, ce que Diderot écrit aussi par ailleurs dans une lettre à Duclos, “l’animal est le laboratoire où la sensibilité, d’inerte quelle était, devient active.”[[92]](#footnote-92) L’animalisation de la matière inerte est sujet d’intérêt à l’époque. Ainsi Needham écrit: “les végétaux deviennent chair dans les animaux qui les mangent.”[[93]](#footnote-93) D’Holbach explique de même, et en terme de “sensibilité,” “une matière brute et insensible cesse d’être brute pour devenir sensible en s’animalisant, c’est-à-dire en se combinant et s’identifiant avec l’animal.”[[94]](#footnote-94) Bonnet enfin élargit le principe de la circulation de la matière à toutes ses formes, “Réduit en chaux, [le caillou] passera dans la substance d’une plante, de là dans celle d’un animal.”[[95]](#footnote-95) On trouve ici la charpente scientifique qu’utilise Diderot pour l’animalisation de la statue de Pygmalion. Comme chez Bonnet, le marbre pulvérisé passe dans la substance de plantes (pois, fèves, choux et autres plantes légumineuses), et de là dans la substance d’un homme.[[96]](#footnote-96) La fusion de l’artiste pétrifié avec sa statue dans le *Salon de 63*, fait place à la fusion organique du savant avec le marbre de la statue pulvérisée dans le *Rêve*, “Je me nourris” étant le moment de fusion entre le savant et sa création. Pas de n’importe quel savant:

DIDEROT. Lorsque le bloc de marbre est réduit en poudre impalpable, je mêle cette poudre à de l’humus ou terre végétale; je les pétris bien ensemble; j’arrose le mélange, je le laisse putréfier un an, deux ans, un siècle, le temps ne me fait rien. Lorsque le tout s’est transformé en une matière à peu près homogène, en humus, savez-vous ce que j’en fais?

Comme l’explique Benveniste: “C’est dans et par le langage que l’homme se constitue comme sujet [...]. Est 'ego' qui dit ‘ego,’”[[97]](#footnote-97) et lorsque Diderot dit “je,” il se pose comme agent humain de la création. On arrive ici en fin d’un long parcours commencé avec *La Lettre sur les aveugles*, où Diderot ôte le pouvoir de création des mains de Dieu,[[98]](#footnote-98) pour investir la nature de ce pouvoir dans les *Pensées sur l’interprétation de la nature* (comme nous le verrons au chapitre 2), et pour enfin le mettre dans le *Rêve* à la portée du savant. S’il ne donne pas l’impulse de la vie comme le Dieu de Descartes et de Newton,[[99]](#footnote-99) Diderot est cependant celui qui orchestre l’expérience en exploitant un processus organique. Comme Prométhée il pétrit la glaise et l’eau, un crime dont il avait accusé Falconet dans le *Salon de 63*.[[100]](#footnote-100) Mais contrairement à Prométhée, il utilise un processus naturel alors que la création consiste en une simple expérience biochimique qui ne demande pas de voler les feux divins.

Le lecteur ressentira peut-être une légère déception devant la simplicité de la démonstration. Il trouvera peut-être que la réduction en poudre de la statue est une effraction inadmissible au principe herméneutique, vu la façon dont l’énigme “il faut que la pierre sente” avait été posée au début. Mais justement, c’est la simplicité de l’expérience, sa vulgarité même (rien de mystérieux dans les choux et les pois) qui permettent de démystifier la création de la vie. Lorsque Diderot dit, “Allons, pulvérisez donc,” la pulvérisation de Pygmalion fonctionne comme un court-circuit qui empêche les vieux schémas d’une solution créationniste, avec Dieu créateur de l’univers, de se reformer. Les dernières paroles de Diderot en quittant d’Alembert, “*Memento quia pulvis es, et in pulverem reverteris*” (“rappelle-toi que tu es poussière, et que tu retourneras à la poussière” *Rêve*, 113), font écho à la *Genèse* 3:19, mais aussi et surtout à la pulvérisation de Pygmalion. On sait désormais ce qui nous arrivera à notre mort. De poussière notre matière passera aux légumes qui nourriront d’autres hommes (forme d’anthropophagie sur laquelle nous reviendrons au chapitre 3), processus biochimique maîtrisable par le savant,[[101]](#footnote-101) et pour lequel Dieu n’a plus le dernier mot. Comme dans “la fable du paysan pieux” que raconte Michel Serres, il suffisait de casser la statue.[[102]](#footnote-102)

Qu’est-ce que cette étude de Pygmalion nous apprend du monstre matérialiste? Dans le *Salon de 63*, la monstruosité de Pygmalion prend source dans le poétique, construite à partir de la “méprise catégoriale calculée” entre le figuratif et le littéral. Le *Rêve de d’Alembert* marque le passage au monstre de laboratoire. La monstruosité métonymique de Pygmalion n’étant plus exploitée, la continuité entre les règnes est prouvée par l’expérience scientifique basée sur un processus biochimique. Pygmalion réduit à de la poussière n’a plus rien de monstrueux, et c’est le travail effectué par le savant qui est maintenant monstrueux en ce qu’il altère la nature en combinant et manipulant la matière.[[103]](#footnote-103) La statue de Pygmalion est pulvérisée selon les nécessités de l’expérience sans retour possible au mythe. Galatée n’enfantera pas Paphos qui n’engendrera pas Myrrha ni aucun autre mythe.

L’expérience opérée sur Pygmalion reste cependant hypothétique, Diderot n’ayant pas un siècle à sa disposition. La réalité avec laquelle il travaille est celle du langage, et si les monstres matérialistes ont des allures scientifiques, la difficulté des conditions d’expérience au XVIIIe siècle rend cependant acceptable le fait que la science emprunte à la fiction. Diderot retourne en ce sens à une catégorie de l’imagination, mais c’est sous la forme de fables scientifiques. Le monstre matérialiste à partir du *Rêve* est conçu et s’inscrit dans un rapport indissociable entre le biologique et le poétique. Il est un monstre “textuel,” c’est-à-dire un monstre qui prend forme dans le texte, peut servir de mise en forme à une intuition que des méthodes scientifiques sont insuffisantes à démontrer.[[104]](#footnote-104) Comme nous allons voir au chapitre 2, c’est le cas du lapon et du manchot, deux faux monstres, des monstres textuels, qui servent pourtant à démontrer la théorie du transformisme, et qui nous permettront d’élaborer sur la question du rapport du poétique et du biologique.

**Chapitre II**

**Le Bipède déformé et le manchot,**

**monstres textuels du transformisme**

Suite à la démonstration scientifique de la continuité entre les règnes avec la pulvérisation de Pygmalion, nous avons indiqué que l’expérience étant hypothétique, la réalité avec laquelle travaille le savant est celle du langage, et qu’en ce sens, le monstre matérialiste, à partir du *Rêve*, s’inscrit dans un rapport indissociable entre le biologique et le poétique. Herbert Dieckmann explique à propos de la présentation d’idées scientifiques sous forme littéraire,

The use of literary form in the presentation of philosophic ideas is widespread in the 18th century and has, as far as moral instruction or reflexion is concerned, a long tradition going back to Classical Antiquity. The literary presentation of scientific ideas occurs more rarely. Diderot had, however, three models in recent French Literature: Cyrano de Bergerac’s *Les Etats et empires de la lune*, Fontenelle’s *Entretiens sur la pluralités des mondes* and Voltaire's *Micromégas* [...] the form will have an effect upon the ideas which are presented, a degree which will vary according to the nature of the ideas, the character of the form and the purpose of the author (Je souligne).[[105]](#footnote-105)

La forme littéraire influe sur les idées scientifiques, écrit Dieckmann. Il faudrait ajouter que parfois chez Diderot, le littéraire façonne le scientifique, le littéraire supplée aux insuffisances d’un scientifique encore à ses balbutiements, peut-être même le littéraire est-il pour Diderot le support scientifique idéal, la malléabilité de sa matière résistant mieux au temps qu’une “vérité” d’un jour qui peut se trouver être fausse le lendemain.

L’objet de ce deuxième chapitre est de préciser la nature des transactions entre le biologique et le poétique, ce que nous ferons à propos d’une question scientifique précise, la question du transformisme,[[106]](#footnote-106) que nous examinerons par le biais de deux monstres du *Rêve*, le lapon et le manchot. Ces derniers amènent les questions suivantes: Sont-ils réellement des monstres anatomiques ou sont-ils seulement présentés comme tels—et sont de ce fait essentiellement des monstres textuels? Et si tel est le cas, dans quelle mesure contribuent-ils à l’élaboration d’un discours scientifique?

**2.1 Le Transformisme de Maupertuis et de Diderot**

La théorie du transformisme[[107]](#footnote-107) chez Diderot apparaît dans les *Pensées sur l’interprétation de la nature* (1754), écrit en réponse au *Système de la nature* de Maupertuis (1751).[[108]](#footnote-108) Comparons les deux textes. On trouve chez Maupertuis:

Il peut au contraire y avoir des arrangements si tenaces, que dès la première génération ils l’emportent sur tous les arrangements précédents, et en effacent l’habitude. Ne pourrait-on pas expliquer par là comment de deux seuls individus la multiplication des espèces les plus dissemblables aurait pu s’ensuivre? Elles n’auraient dû leur première origine qu’à quelques productions fortuites, dans lesquelles les parties élémentaires n’auraient pas retenu l’ordre qu’elles tenaient dans les animaux pères et mères: chaque degré d’erreur aurait fait une nouvelle espèce: et à force d’écarts répétés serait venue la diversité infinie des animaux que nous voyons aujourd’hui; qui s’accroîtra peut-être encore avec le temps, mais à laquelle peut-être la suite des siècles n’apporte que des accroissements imperceptibles.[[109]](#footnote-109)

Et chez Diderot:

Il semble que la nature se soit plu à varier le même mécanisme d’une infinité de manières différentes. Elle n’abandonne un genre de productions qu’après en avoir multiplié les individus sous toutes les faces possibles. Quand on considère le règne animal, et qu’on s’aperçoit que parmi les quadrupèdes, il n’y en a pas un qui n’ait les fonctions et les parties, surtout intérieures, entièrement semblables à un autre quadrupède, ne croirait-on pas volontiers qu’il n’y a jamais eu qu’un premier animal prototype de tous les animaux dont la nature n’a fait qu’allonger, raccourcir, transformer, multiplier, oblitérer certains organes?[[110]](#footnote-110)

Pour Maupertuis, la monstruosité est le principe même de la diversification des espèces. En tant que “degré d’erreur” et d’“écarts répétés,” elle produit l’écart selon un principe similaire à celui de la mutation génétique. Que “deux seuls individus” auraient pu suffire à produire toutes les espèces écarte l’idée d’une création originelle de toutes les espèces à un moment donné précis. Que les individus soient deux indique d’autre part une génération sexuée dont le produit subit une transformation survenant par erreur.

Le premier animal chez Diderot par contre s’écarte de cette thèse sexuelle et donne tout pouvoir à la nature.[[111]](#footnote-111) “Il semble que la nature se soit plu,” indique qu’il s’agit d’une nature personnifiée qui éprouve des sentiments, et lorsqu’il écrit que “la nature n’a fait qu’allonger, raccourcir, transformer, multiplier, oblitérer certains organes,” c’est elle qui opère les transformations nécessaires et se trouve dotée d’un pouvoir créateur qu’elle usurpe à Dieu. La nature peut s’écarter de la norme, et elle est artiste lorsqu’elle fait des écarts—des monstres.[[112]](#footnote-112) Le *Rêve* reprend la même idée,

BORDEU. Faites par la pensée ce que nature fait quelquefois; mutilez le faisceau d’un de ses brins; par exemple du brin qui formera les yeux, que croyez-vous qu’il en arrive?

MADlle DE L’ESPINASSE. Que l’animal n’aura point d’yeux peut-être.

BORDEU. Ou n’en aura qu’un placé au milieu du front.

MADlle DE L’ESPINASSE. Ce sera un Cyclope.

BORDEU. Un Cyclope.

MADlle DE L’ESPINASSE. Le Cyclope pourrait donc bien ne pas être un être fabuleux.

BORDEU. Si peu, que je vous en ferai voir un quand vous voudrez.

MADlle DE L’ESPINASSE. Et qui sait la cause de cette diversité?

BORDEU. Celui qui a disséqué ce monstre et qui ne lui a trouvé qu’un filet optique. Faites par la pensée ce que nature fait quelquefois. Supprimez un autre brin du faisceau, le brin qui doit former le nez; l’animal sera sans nez. Supprimez le brin qui doit former l’oreille, l’animal sera sans oreilles ou n’en aura qu’une, et l’anatomiste ne trouvera dans la dissection ni les filets olfactifs, ni les filets auditifs, ou ne trouvera qu’un de ceux-ci. Continuez la suppression des brins, et l’animal sera sans tête, sans pieds, sans mains; sa durée sera courte, mais il aura vécu.

MADlle DE L’ESPINASSE. Et il y a des exemples de cela?

BORDEU. Assurément. Ce n’est pas tout. Doublez quelques-uns des brins du faisceau, et l’animal aura deux têtes, quatre yeux, quatre oreilles, trois testicules, trois pieds, quatre bras, six doigts à chaque main. Dérangez les brins du faisceau, et les organes seront déplacés: la tête occupera le milieu de la poitrine, les poumons seront à gauche, le cœur à droite. Collez ensemble deux brins, et les organes se confondront; les bras s’attacherons au corps; les cuisses, les jambes et les pieds se réuniront, et vous aurez toutes les sortes de monstres imaginables (*Rêve*, 149-50).

Dans “Faites par la pensée ce que nature fait quelquefois,” “nature” sans article est personnifiée, et Bordeu propose à Mademoiselle de l’Espinasse de prendre sa place. Bordeu suggère d’opérer sur un homme “à ses premiers rudiments,” c’est-à-dire à l’état embryonique de “faisceau de brins.” Chaque brin se développe par la suite en un organe particulier, et l’altération d’un brin affecte le développement de l’organe correspondant. Plusieurs critiques ont vu là une intuition géniale de la génétique,[[113]](#footnote-113) dans laquelle comme pour Pygmalion, le savant est celui qui fabrique de nouvelles formes de vie en laboratoire, selon une méthode précise et maîtrisable et dont il peut prévoir d’avance les produits. Non seulement le monde n’a pas été créé une fois pour toutes, non seulement la nature peut se transformer à tout moment à partir d’elle-même, mais l’homme peut aussi intervenir dans le déroulement de l’univers en créant ses propres monstres. Faute de créer de la vie en soi, le savant manipule, organise et combine la matière de façon à créer de nouvelles formes de vie.[[114]](#footnote-114) Comme la nature, il est artiste quand il fait des monstres, un plaisir évident pour Diderot qui multiplie les exemples de monstres créés à partir de cette manipulation. Il y reviendra d’ailleurs avec l’exemple de Newton déconstruit et reconstruit par Mademoiselle de l’Espinasse (*Rêve*, 188-89), comme elle démonterait et remonterait une tapisserie avec ses “soies sur sa tournette” (*Rêve*, 150) pour en apprendre le mécanisme.[[115]](#footnote-115) Nous traiterons l’exemple de la création par le mélange des espèces au chapitre 4.

L’homme pourrait intervenir dans la démarche de l’univers en créant artificiellement de nouvelles variantes monstrueuses, c’est-à-dire si l’état de la science le permettait et si on avait les instruments nécessaires pour modifier les brins—une expérience qu’il faut donc pour le moment se contenter de “faire par la pensée.”

**2.2 Le Bipède déformé, monstre textuel du *Rêve de d’Alembert***

Faute de créer de nouvelles variantes monstrueuses, Diderot illustre sa pensée sur le transformisme avec le “bipède déformé”:

BORDEU. Un microcosme.

MLLE DE L’ESPINASSE. C’est son mot. Il admirait la sagacité des anciens philosophes. Il disait ou faisait dire à son philosophe, je ne sais lequel des deux: Si lorsque Épicure assurait que la terre contenait les germes de tout, et que l’espèce animale était le produit de la fermentation, il avait proposé de montrer une image en petit de ce qui s’était fait en grand à l’origine des temps, que lui aurait-on répondu?... Et vous l’avez sous vos yeux cette image et elle ne vous apprend rien... Qui sait si la fermentation et ses produits sont épuisés? Qui sait à quel instant de la succession de ces générations animales nous en sommes? Qui sait si ce bipède déformé qui n’a que quatre pieds de hauteur, qu’on appelle encore dans le voisinage du pôle un homme, et qui ne tarderait pas à perdre ce nom en se déformant un peu davantage, n’est pas l’image d’une espèce qui passe? Qui sait s’il n’en est pas ainsi de toutes les espèces d’animaux? Qui sait si tout ne tend pas à se réduire à un grand sédiment inerte et immobile? Qui sait quelle serait la durée de cette inertie? Qui sait quelle race nouvelle peut résulter derechef d’un amas aussi grand de points sensibles et vivants? Pourquoi pas un seul animal? Qu’était l’éléphant dans son origine? Peut-être l’animal énorme tel qu’il nous paraît, peut-être un atome, car tous les deux sont également possibles; ils ne supposent que le mouvement et les propriétés diverses de la matière... (Je souligne, *Rêve*, 130-131).

Examinons le “monstre” proprement dit, à savoir le “bipède déformé.” Une lecture rapide peut inciter à voir dans le bipède du pôle un manchot du pôle Sud. La taille du manchot royal qui il atteint un mètre de haut, fait qu’on l’a souvent pris de loin pour un homme, et on lui en a de fait donné l’appellation. On trouve cependant à l’article “Homme” de Diderot dans l’*Encyclopédie*, “Il y a des espèces d’hommes qui n’ont que depuis quatre pieds, jusqu’à quatre pieds et demi; tels sont les Lapons.” Voici notre monstre: un lapon.

Le “bipède déformé” qui au premier abord se présente comme une catachrèse comblant une insuffisance de mots, est en fait abusive du fait qu’elle remplace un mot existant, le “lapon.” Nous examinerons l’emploi plus général de la catachrèse avec Fontanier au chapitre 4, mais dans le cas présent, notons ce que Max Black écrit de la catachrèse, “So viewed, metaphor is a species of catachresis, which I shall define as the use of a word in some new sense in order to remedy a gap in the vocabulary; catachresis is the putting of new senses into old words.”[[116]](#footnote-116) La catachrèse en ce qu’elle donne un sens nouveau à un vieux mot, permet à Diderot avec l’appellation ambiguë de “bipède déformé” de faire percevoir un homme en monstre. Le “bipède déformé” n’est un monstre que dans sa mise en forme textuelle, il est un monstre textuel.

Voyons en quoi il est important pour Diderot de présenter un lapon en monstre à l’aide de sa description du lapon dans l’*Encyclopédie*,

Ce climat [du septentrion] est habité par la dernière race des mortels, tant à cause du lieu qu’elle occupe sur le globe, que par sa petite taille, sa mauvaise mine, ses qualités corporelles et le caractère de son esprit [...]. Elle croupit dans l’ignorance et dans les plus grossières superstitions [...]. Ce peuple laid et sale, qu’on peut appeler le rebut de l’humanité [...] (Je souligne).[[117]](#footnote-117)

Le lapon, en tant que “la dernière race des mortels,” est présenté comme une espèce en voie de disparition. Qui dit disparition, dit temporalisation. Il ne s’agit pas encore du principe de l’évolution tel que nous le connaissons depuis Darwin, mais, comme l’explique Peter Bowler, d’un écart décisif par rapport à la conception statique d’un monde créé une fois pour toute par une intelligence supérieure,[[118]](#footnote-118) comme on le trouve par exemple chez Linné, sa classification cherchant à établir la base d’un plan divin stable. La métamorphose de la matière, que nous avons vue avec la statue de Pygmalion passant sous sa forme pulvérisée du minéral au végétal et du végétal à l’animal, avait permis de démontrer la continuité de la chaîne des êtres et de la nature essentielle au matérialisme.[[119]](#footnote-119) L’idée de transformation, comme l’explique Arthur Lovejoy, reprend la question de la chaîne des êtres en la temporalisant.[[120]](#footnote-120)

Le lapon est un faux monstre qui sert à temporaliser la chaîne des êtres, mais aussi la chaîne du texte dont il est un maillon. Examinons en ce sens notre passage.

(1) Qui sait si la fermentation et ses produits sont épuisés? (2) Qui sait à quel instant de la succession de ces générations animales nous en sommes? (3) Qui sait si ce bipède déformé qui n’a que quatre pieds de hauteur, qu’on appelle encore dans le voisinage du pôle un homme, et qui ne tarderait pas à perdre ce nom en se déformant un peu davantage, n’est pas l’image d’une espèce qui passe? (4) Qui sait s’il n’en est pas ainsi de toutes les espèces d’animaux? (5) Qui sait si tout ne tend pas à se réduire à un grand sédiment inerte et immobile? Qui sait quelle serait la durée de cette inertie? (6) Qui sait quelle race nouvelle peut résulter derechef d’un amas aussi grand de points sensibles et vivants? Pourquoi pas un seul animal? Qu’était l’éléphant dans son origine? (*Rêve*, 130-131).

(1) La “fermentation”[[121]](#footnote-121) est la propriété de la matière qui consiste à produire spontanément de nouveaux arrangements.[[122]](#footnote-122) Cette génération spontanée permet à Diderot dans la *Lettre sur les aveugles* d’établir le modèle d’un univers initialement monstrueux, et dont les monstres non viables auraient peu à peu été éliminés.[[123]](#footnote-123) On trouve ici un principe de sélection naturelle avant la lettre, mais inversé. Comme l’explique Mayer, “pour Darwin, la concurrence vitale aboutit à la conservation du meilleur; pour Diderot, elle se réduit à l’élimination du pire.”[[124]](#footnote-124)

(2) “A quel instant de la succession” donne avec la succession l’idée d’une organisation, mais il ne s’agit pas d’un système évolutif comme on le trouvera avec Darwin, les espèces ne se transforment pas l’une en l’autre. “Qui sait si la fermentation et ses produits sont épuisés” indique la présence de “fermentations” qui existent en germe depuis le début des temps et dont les produits apparaissent et disparaissent au cours du temps.[[125]](#footnote-125)

(3) Le lapon donne une dimension de durée temporelle lorsque “déformé,” il a subi une transformation par rapport à une norme et a déjà une histoire. De plus, il pourrait “se déform[er] un peu d’avantage,” ce qui indique une élongation du temps. L’histoire du lapon a un début avec la génération spontanée, un développement avec l’état normal de l’homme, puis l’état déformé présent, et une fin avec la continuation de sa déformation qui amènera sa disparition.

(4) Le caractère transitoire du lapon est généralisé à toutes les espèces, selon un principe suggéré dans les *Pensées sur l’interprétation de la nature*: “De même que dans les règnes animal et végétal, un individu commence, pour ainsi dire, s’accroît, dure, dépérit et passe; n’en serait-il pas de même des espèces entières?” (*Pensées sur l’interprétation de la nature*, 94). La tendance de l’espèce vers un terme est elle-même généralisée à l’ensemble des espèces, ce qui amène l’idée (5) d’un devenir fossilisé du monde (“un grand sédiment inerte et immobile”), métaphore géologique qui va dans le sens des découvertes récentes de fossiles. Le “grand sédiment inerte et immobile” indique la possibilité d’un retour à une matière unique et homogène, un “grand tout” (espèce de “Big Crunch”). A partir de ce tout (6), il y a redistribution de la sensibilité. On retrouve l’idée de la grappe d’abeille avec l’amas “de points sensibles et vivants” sur laquelle nous reviendrons au chapitre 6, et la création du plus grand monstre du *Rêve*, un animal qui serait formé de tous les points sensibles du monde. Cet animal donnerait la preuve incontestable de l’unité de la matière, et les transformations de toutes les espèces en un sédiment, puis de nouveau en un animal, preuve que la matière reste la même et ne fait que changer de forme.[[126]](#footnote-126)

Les idées dans ce passage sont développées selon le schéma suivant: de la fermentation, à la formation des espèces, à la durée relative de ces espèces, au retour de ces espèces en un grand sédiment, lui-même un nouveau ferment d’un autre monde qui serait un grand animal. Au centre de ce raisonnement, un mot clé, “déformé,” *deformare*, *de forma*, ou séparation, éloignement avec la forme première. Dire que le lapon est un être déformé, c’est dire qu’il n’en est déjà plus à sa forme première, et indiquer l’instabilité des formes en général et le pouvoir de transformation du monde qui perd ainsi sa fixité cartésienne. Dire que le lapon est un être déformé, c’est dire que le lapon est un monstre, que le normal de façon général est monstrueux, puisqu’il est de durée limitée, puisqu’il ne survivra pas les changements universels. Le lapon en tant qu’être “déformé” c’est déjà tout le transformisme.

“Le bipède déformé” n’est pourtant pas un monstre pour vous et moi qui pensons selon le sophisme de l’éphémère comme l’explique Bordeu, “La rose de Fontenelle qui disait que de mémoire de rose on n’avait vu mourir un jardinier,” *Rêve*, 132). Cependant une lecture rapide nous laisse avec l’impression de l’existence d’une sous-espèce monstrueuse en voie d’extinction. Comment? C’est là qu’intervient le deuxième aspect du rébus mentionné plus haut (quel est le bipède qui est déformé, qui n’a que quatre pieds de hauteur, qui habite au pôle et qui s’appelle homme?). Un rébus demande en général un temps de réflexion de la part du lecteur. Or le lecteur de Diderot ne peut pas prendre ce temps. Regardons de nouveau notre passage,

Et vous l’avez sous vos yeux cette image et elle ne vous apprend rien... Qui sait si la fermentation et ses produits sont épuisés? Qui sait à quel instant de la succession de ces générations animales nous en sommes? Qui sait si ce bipède déformé qui n’a que quatre pieds de hauteur, qu’on appelle encore dans le voisinage du pôle un homme, et qui ne tarderait pas à perdre ce nom en se déformant un peu davantage, n’est pas l’image d’une espèce qui passe? Qui sait s’il n’en est pas ainsi de toutes les espèces d’animaux? Qui sait si tout ne tend pas à se réduire à un grand sédiment inerte et immobile? Qui sait quelle serait la durée de cette inertie? Qui sait quelle race nouvelle peut résulter derechef d’un amas aussi grand de points sensibles et vivants? Pourquoi pas un seul animal? Qu’était l’éléphant dans son origine? Peut-être l’animal énorme tel qu’il nous paraît, peut-être un atome, car tous les deux sont également possibles; ils ne supposent que le mouvement et les propriétés diverses de la matière... (Je souligne, *Rêve*, 130-131).

Le rébus fait partie d’une série de neuf questions, dont sept commencent par “qui sait,” et dont la brièveté provoque une accélération du rythme qui empêche de trouver le temps de s’arrêter pour chercher une réponse. Le “qui” inquisiteur coupe le flot de la pensée de l’interlocuteur en l’assommant d’une nouvelle question, en ce que Seguin appelle une “interrogation oratoire.”[[127]](#footnote-127) La question comprenant le lapon diffère cependant des autres par sa longueur, mais elle maintient le rythme avec ses trois arrêts-virgules et ses “qui” et ses “qu(e)”—variante mineure d’une majeure en “que.” On appréciera de plus les qualités phoniques de “sait—si—ce” et “qui—n’a—que—qua” dans “Qui sait si ce bipède déformé qui n’a que quatre pieds de hauteur.”

La séquence des questions, que Spitzer appelle la machine au mode d’accélération avec “a surge of forward movement,”[[128]](#footnote-128) peut être mieux appréciée en la mettant en rapport avec la séquence de réponses qui lui fait suite, introduite par “Peut-être [...] peut-être.” Voici l’ensemble du passage décomposé en fonction de sa ponctuation et de ses répétitions:

Qui sait? Qui sait? Qui sait/qu’on/et qui? Qui sait? Qui sait? Qui sait? Qui sait? Pourquoi pas? Qu’était? Peut-être, peut-être, car; ... ,,,! Pourquoi non? que/qui... mais qu’un... que/qui... le, c’est là, c’est là, et ce ... lorsque, ... quelle, , , , !... pourquoi? ,, pourquoi?...

On voit que les deux dernières questions, “Pourquoi pas un seul animal? Qu’était l’éléphant dans son origine?” forment une transition, d’une part en mettant fin à la série des “qui sait,” et d’autre part en étant des “questions-réponses,” “pourquoi pas” en particulier étant une réponse déguisée en question. La séquence qui fait suite présente un mode de décélération, les phrases s’allongent avec quelques rares sursauts exclamatifs, pour prendre la forme d’une pensée réflexive continue, liée par des petits points, “...”. Les petits points séparent à peine les idées, ils indiquent les moments silencieux de la réflexion—une pensée prise au vif dans sa recherche tâtonnante. Comme dans le passage de l’éveil de Galatée (chapitre 1), on voit ici la correspondance rythmique entre l’idée et la forme poétique.

Remarquons enfin que la monotonie due à l’invariabilité de la construction des “qui sait” amène le lecteur à un état quasi-hypnotique.[[129]](#footnote-129) La question “qui sait” en se portant sur le “qui” bloque la pensée de l’interlocuteur en ne permettant qu’un certain type de réponse, par exemple: “personne ne sait,” “je ne sais pas,” ou “Dieu seul sait.” Le “qui sait si,” utilisé quatre fois, en ajoutant une touche hypothétique permet enfin le retrait derrière l’hypothèse. En conclusion, l’aspect mécanique de ce passage, dû à l’effet de répétition des “qui sait” et des sons “qu” en général qui rythment les phrases sans possibilité d’interruption, donne l’idée d’une chaîne ininterrompue dont l’allitération des “qu” seraient les maillons. Et l’interlocuteur face à cette chaîne verbale ne peut plus que se rendre et en accepter le contenu.

Le lapon n’est pas un phénomène anatomique qui servirait à prouver la validité du transformisme, et même s’il est un vrai référent, sa soi-disant dégénérescence n’est due qu’à un effet de texte. La démonstration du transformisme ne se fait pas parce que le lapon est exemplaire d’une espèce en voie de disparition, mais parce qu’il est le maillon essentiel d’une chaîne ininterrompue de raisonnements, elle-même supportée par la chaîne linguistique des allitérations en “que.” La chaîne des “que” amène le lecteur à croire à ce raisonnement uniquement à cause de l’enchaînement ininterrompu de ses arguments, et permet de déplacer la démonstration du domaine du biologique au domaine du poétique. La démonstration du transformisme impossible à faire au niveau biologique est faite au niveau poétique avec la “monstration” du lapon.

On peut se demander si la présentation du lapon en monstre est une fraude de la part de Diderot. On trouve quelques pages plus loin un autre monstre délusoire avec la soi-disant observation d’un manchot repoussant ses bras, mais contrairement au lapon, l’observation du manchot est reconnue comme étant un mensonge. Faut-il penser comme Maurice Blanchot le fait à propos du menteur, que “le joueur triche en évidence afin de se dénoncer comme tricheur,”[[130]](#footnote-130) et si c’est le cas, se demander à quoi cette auto-dénonciation servirait? C’est ce que nous allons maintenant examiner avec le “manchot” qui adresse lui aussi la question du transformisme.

**2.3 Le manchot et le monstre-pénis du *Rêve de d’Alembert***

BORDEU. Il a raison; les organes produisent les besoins, et réciproquement les besoins produisent les organes.

MLLE DE L’ESPINASSE. Docteur, délirez-vous aussi?

BORDEU. Pourquoi non? j’ai vu deux moignons devenir à la longue deux bras.

MLLE DE L’ESPINASSE. Vous mentez.

BORDEU. Il est vrai, mais au défaut de deux bras qui manquaient, j’ai vu deux omoplates s’allonger, se mouvoir en pince, et devenir deux moignons.

MLLE DE L’ESPINASSE. Quelle folie!

BORDEU. C’est un fait. Supposez une longue suite de générations manchotes, supposez des efforts continus, et vous verrez les deux côtés de cette pincette s’étendre, s’étendre de plus en plus, se croiser sur le dos, revenir par devant, peut-être se digiter à leurs extrémités, et refaire des bras et des mains. La conformation originelle s’altère ou se perfectionne par la nécessité et les fonctions habituelles. Nous marchons si peu, nous travaillons si peu et nous pensons tant, que je ne désespère pas que l’homme ne finisse par n’être qu’une tête."

MLLE DE L’ESPINASSE. Une tête! une tête! c’est bien peu de chose; j’espère que la galanterie effrénée... Vous me faites venir des idées bien ridicules.

BORDEU. Paix (*Rêve*, 136-137, je souligne).

“Les organes produisent les besoins, et réciproquement les besoins produisent les organes” est un principe scientifique qui s’inscrit aussi dans une vision transformiste, puisque “les besoins produisent les organes” indique que les organes peuvent changer—se transformer—selon les besoins,[[131]](#footnote-131) alors que “les organes produisent les besoins” utilisé seul indiquerait une adhésion à l’idée d’un monde établi une fois pour toute, et qui s’organise à partir de cette création.[[132]](#footnote-132) Comme le montre Mayer, la jonction de ces deux idées par le chiasme apporte une dimension supplémentaire,

On a beaucoup loué Diderot d’avoir devancé Lamark par sa formule: ‘les organes produisent les besoins, et réciproquement les besoins produisent les organes.’ En fait, l’idée de Diderot est plus complète: elle suggère en particulier le mécanisme de préadaptation, par lequel l’animal conforme partiellement son mode de vie aux conditions que lui impose sa structure organique.[[133]](#footnote-133)

Nous verrons le mécanisme de préadaptation à l’œuvre dans le chèvre-pied avec le rapprochement préalable de l’homme et de la chèvre par un régime alimentaire (voir chapitre 4). Il est important de noter à ce point que l’intuition scientifique est introduite par une figure poétique, le chiasme que nous traiterons à propos de l’hermaphrodisme au chapitre 5, avant que ne suive la vérification par l’exemple de Bordeu.[[134]](#footnote-134) Bordeu dit “j’ai vu” au début de ce passage qui indique une observation, et comme Bordeu est un médecin, cette observation fonctionne comme un sceau de vérité. C’est du moins ce que Roger explique,

Bordeu, enfin, mène le jeu, avec discrétion, mais fermeté. Son autorité scientifique sert de caution à tout le dialogue; il ne l’engage pourtant pas à la légère, et son rôle est précisément de montrer le lien entre la “philosophie systématique” du rêveur et les observations les plus solides de la science (Je souligne).[[135]](#footnote-135)

Pourtant Bordeu est “plus léger” qu’il ne le semble: lorsque Mademoiselle de l’Espinasse lui dit, “vous mentez,” il admet immédiatement d’avoir menti (“il est vrai”).[[136]](#footnote-136) Ceci pose un problème énorme, puisque désormais une observation ne pourra plus constituer une certitude. Au moment même où Bordeu donne une observation scientifique en référence telle que, “J’ai vu deux moignons devenir à la longue deux bras,” il nous rappelle aussi que le discours scientifique n’est que du texte, et de ce fait non exempt de qualités poétiques, le poétique n’étant pas centré sur la vérité, mais sur le “dire.” Lorsque Bordeu répète par la suite “j’ai vu” pour introduire son monstre, on ne peut s’empêcher de mettre en doute la véracité de l’observation à venir.

De quel monstre s’agit-il? “J’ai vu deux omoplates s’allonger, se mouvoir en pince, et devenir deux moignons.” Sa présentation est aussi ambiguë que celle du lapon. Dans la première phrase, “l’omoplate” est un os et de ce fait indique qu’il fait référence à un mammifère ou un oiseau. Le mot “pince” par contre indique un crustacé. On ne peut avoir à la fois des os et des pinces, et il s’agit d’un monstre composite. Rappelons que Réaumur faisait à cette époque des expériences sur la régénération partielle des pinces d’écrevisses, et, comme l’indique Roger, s’était entre autres pris “à regretter que l’homme ne possède pas, lui aussi, un don si utile.”[[137]](#footnote-137) La régénération partielle des pinces d’écrevisses est une observation véritable, mais falsifiée par l’introduction de l’omoplate qui indique un animal autre qu’un crustacé.

Vous verrez les deux côtés de cette pincette s’étendre, s’étendre de plus en plus, se croiser sur le dos, revenir par devant, peut-être se digiter à leurs extrémités, et refaire des bras et des mains.

Lorsque les manchots refont des bras et des mains,[[138]](#footnote-138) les mains indiquent qu’il s’agit d’un homme ou d’un singe, mais on verra par la suite avec le monstre-tête qu’il s’agit bien d’un homme. Le monstre en question est donc à la limite de l’animalité avec la pince du crustacé et de l’humanité avec la main de l’homme, et permet de faire passer les qualités de régénération des crustacés aux hommes. Ce faisant, Diderot passe outre le regret de Réaumur, et octroie ce “don si utile” de régénération à l’homme.

Cependant, les manchots ne se refont pas des bras ordinaires, puisqu’ils “se crois[ent] sur le dos.” L’extravagance de cette précision sert d’indicateur que ce monstre ne doit être considéré que comme une production de l’imagination du Bordeu de Diderot. Le manchot est un monstre fantaisiste qui ne saurait servir de démonstration scientifique au transformisme selon le principe des besoins produisant les organes, ni à la continuité de la chaîne des êtres.

Le manchot en tant que monstre hybride à la limite entre deux espèces, l’homme et le crustacé, devrait être un de ces maillons qui assure la continuité de la chaîne. Mais que la “pince” soit prise en sandwich entre “l’omoplate” et “la main” ne suffit pas à prouver que ce type de monstre, hybride des crustacés et de l’homme, existe. En fait, les monstres du *Rêve* restent tous à l’intérieur de leur espèce. Mayer écrit en ce sens, “Dans le *Rêve de d’Alembert*, [Diderot] s’abstient, avec une prudence bien inspirée, d’illustrer la continuité des règnes par des exemples précis.”[[139]](#footnote-139) Et en effet, même le polype n’est pas utilisé comme un pont entre les règnes, Diderot n’en faisant pas une “plante animale” comme le suggère par exemple La Mettrie,[[140]](#footnote-140) et seul son mode de reproduction l’intéressant comme nous le verrons au chapitre suivant. La frontière entre l’humanité et l’animalité n’est pas franchie avec les monstres naturels.

Plus qu’une simple “méfiance bien inspirée” que propose Mayer, il s’agit d’un procédé chez Diderot qui remplace systématiquement les monstres naturels par des monstres textuels, et déplace ainsi sa démonstration du biologique au poétique. Il semblerait en fait que Diderot pense nécessaire de montrer l’échec du monstre naturel. Le mensonge de Bordeu sert à remettre en question la science comme un savoir positif, puisque même un docteur se permet de mentir dans ses démonstrations. Le mensonge indique une limite incertaine entre le discours scientifique et le discours poétique, avec la prise en relève de ce dernier quand l’expérience scientifique est insuffisante.[[141]](#footnote-141) Reconnaître le mensonge et le présenter par des monstres textuels fantaisistes, c’est permettre l’infiltration du poétique dans le biologique,[[142]](#footnote-142) c’est reconnaître l’aspect poétique de tout discours, même le discours scientifique.

La science emprunte ses monstres au poétique pour donner corps à son discours, et la question est maintenant d’examiner dans quelle mesure le biologique produirait en retour le poétique. La fantaisie du monstre-manchot, si elle n’amène pas une démonstration scientifique du transformisme ou de la continuité de la chaîne des êtres, amène l’élaboration d’un monstre encore plus fantaisiste: “Nous marchons si peu, nous travaillons si peu et nous pensons tant, que je ne désespère pas que l’homme ne finisse par n’être qu’une tête.” Bordeu, poursuivant la logique “du besoin qui fait l’organe,” suggère que l’homme, cet être pensant dont l’humanité se singularise par l’organe pensant, pourrait bien devenir une grosse tête. Le monstre-tête est grotesque, mais on pourrait le prendre au sérieux, puisqu’il fait référence à la partie la plus humaine de l’homme.[[143]](#footnote-143) Ce n’est qu’avec la remarque de Mademoiselle de l’Espinasse que l’on perçoit pleinement l’extravagance de la démarche de Bordeu, “Une tête! une tête! c’est bien peu de chose; j’espère que la galanterie effrénée... Vous me faites venir des idées bien ridicules.” Mademoiselle de l’Espinasse suggère que l’homme peut aussi bien être singularisé par sa galanterie que par sa pensée. Ce faisant elle rabaisse l’homme pensant à l’homme bestial, remplace l’organe de la pensée par celui de la jouissance, et crée un monstre-pénis.[[144]](#footnote-144)

Bordeu en créant un monstre-tête a stimulé l’imagination de Mademoiselle de L’Espinasse en l’invitant à créer un monstre à son tour, le pénis. On peut parler ici d’une réaction en chaîne construite à partir de l’idée que “les besoins produisent les organes,” ou d’une chaîne de création poétique avec la liste comme principe créateur, de la pince du crustacé qui se régénère, à la main de l’homme qui se régénère selon le même principe, au monstre-tête, au monstre-pénis.[[145]](#footnote-145) Là où on s’attendait à trouver une chaîne transformiste avec l’observation d’un cas rationnel de transformation en l’exemple du manchot, on trouve une chaîne poétique.[[146]](#footnote-146) Il y a cette fois un déplacement du domaine scientifique au domaine poétique. De même avec le lapon, si les chaînes des “que” avait permis de démontrer au niveau poétique une question scientifique, en retour cette chaîne des “que” fonctionne comme un principe de production textuel. Le texte s’auto-engendre par un principe autonome, un “qui sait” en appelant un autre sans que ce processus ne semble devoir s’arrêter.

La science emprunte ses monstres au poétique, mais elle sert aussi en retour à le produire. Reconnaître le mensonge, c’est permettre l’infiltration du poétique dans le biologique qui va à son tour et en retour infiltrer le poétique. C’est instaurer une mise en dialogue du monstre biologique et du monstre poétique, et à partir de ce dialogue, instaurer la constitution d’une nouvelle poétique.

Dans le passage “L’art de créer des êtres qui ne sont pas, à l’imitation de ceux qui sont est de la vraie poésie” (Je souligne, *Rêve*, 197), une poétique monstrueuse est “vraie” plutôt que véritable. Sa vérité passe par le mensonge, acte de franchise qui se dénonce comme authentiquement frauduleux, et qui irréalise l’édifice scientifique en construction. L’aveu du mensonge est l’opérateur qui nous refuse l’accès à un monde représenté vraisemblable, et nous place dans une position limite où à tout moment ce que nous acceptons de prendre pour du réel peut se trouver être du fictif. Rappelons que pour Diderot, l’homme de génie ne se contente pas de copier la nature, ce qui est réservé aux portraitistes “servilement imitateurs”: “Convenez donc que, quand vous faites beau, vous ne faites rien de ce qui est, rien même de ce qui puisse être” (*Salon de 67*, 67). Comme chez Platon, le modèle idéal ou la “vérité” n’existent pas dans la nature,[[147]](#footnote-147) mais pour Diderot, il est accessible à l’homme de génie, dans l’imagination duquel il est conçu, mais doit aussi rester. Le monstre permet cette double exigence de créer une image sensible qui se réfère à la réalité tout en la niant. On comprend désormais que le mensonge est un travail de destruction nécessaire. Il s’agit de créer un être monstrueux et le détruire aussitôt pour assurer qu’il reste dans l’imaginaire.

Le dialogue ébauché par Diderot sera cependant de courte durée. Né avec l’avènement de la biologie au rang de science et une confiance optimiste dans la science en générale,[[148]](#footnote-148) à une époque où la science peut encore prendre une forme poétique avant que d’être contrainte à un langage aseptisé, qui ne laisse place ni à l’intuition, ni aux spéculations, ni aux contradictions,[[149]](#footnote-149) avant que la monstruosité elle-même ne devienne une science, la tératologie, qui l’enferme dans une grille de normalisation dont elle exclue les faux monstres—les monstres textuels. Entre le monde préscientifique et le monde scientifique, l’époque positive avec Diderot et son *Rêve* d’une nouvelle poésie, hybride du poétique et du biologique.[[150]](#footnote-150) Il s’agit d’un texte monstrueux, non seulement de par sa nature mixte, mais aussi dans ses mécanismes que je propose maintenant d’examiner avec la question de la production textuelle selon les modèles du polype et du chèvre-pied.

**Chapitre III**

**Le polype et la repousse prolifique du texte**

Le polype, ou hydre d’eau douce, est un petit être extraordinaire. On peut tout lui infliger—le décapiter, lui mutiler les bras, le couper en morceaux, le gaver, l’affamer, l’obliger à manger un autre polype ou le retourner comme un gant: il en ressort toujours entier, vivant, et en état de se reproduire.[[151]](#footnote-151) On ne peut que s’émerveiller avec tout le XVIIIe siècle de sa malléabilité.[[152]](#footnote-152) Diderot explore et utilise lui aussi les propriétés du polype, en particulier sa reproduction par régénérescence à partir d’un morceau de lui-même, qui l’amènent à repenser l’origine de la vie et la formation de l’être. On considérera d’abord dans ce chapitre les propriétés anatomiques du polype, avant d’examiner le passage du polype réel au polype imaginaire chez Diderot, et l’élaboration d’une fiction servant à donner forme à une spéculation scientifique sur le principe du clonage et de la division cellulaire. Les particularités régénératrices du polype sont aussi présentées par Diderot comme figure de sa textualité, en ce qu’elles permettent d’exprimer la différence de la démarche intellectuelle entre le poète et le philosophe. Nous identifierons ces qualités, et ferons à partir de celles-ci l’analyse d’un passage du *Neveu de Rameau*.

**3.1 Anatomie du polype chez Trembley et La Mettrie**

En 1740, Abraham Trembley fait une découverte remarquable. Le polype classé par Leeuwenhoek en 1703 dans le règne végétal du fait de sa reproduction normale par repousse (voir fig. 2),[[153]](#footnote-153) se trouvait avoir des caractéristiques animales dans son comportement: il pouvait se déplacer (voir fig. 3),[[154]](#footnote-154) attraper des proies avec les huit ou dix petits bras situés autour de sa bouche, puis les manger et les digérer. Encouragé par Réaumur à poursuivre ses recherches, Trembley fait une découverte encore plus extraordinaire:

L’idée, dans laquelle on a été, qu’aucun animal ne pouvait être multiplié par bouture, ne parait propre qu’à faire perdre les occasions de découvrir la propriété qu’on a trouvée aux polypes, lorsqu'on les a coupés. Cependant, il est arrivé, par un hasard assez singulier, que cette idée a beaucoup contribué à cette découverte: car je n’ai entrepris l’expérience dont elle a été une suite, que parce que j’ai supposé que les morceaux d’un animal ne pouvaient pas devenir des animaux complets. C’est ce qu’on peut voir au commencement du premier Mémoire. Dès qu’on a su, que les Polypes pouvaient être multipliés par la section, on est revenu du préjugé dans lequel on a été si longtemps à cet égard sur la nature des animaux. On a essayé d’en couper de différentes espèces, on en a observé les morceaux; et, en peu de temps, comme je l’ai dit ci-dessus, on a trouvé plusieurs animaux qui avaient la même propriété que les polypes. Il y a lieu de se flatter, que ces découvertes produiront plusieurs bons effets.[[155]](#footnote-155)

On se souviendra du danger de professer une pensée athéiste au XVIIIe siècle, et appréciera la prudence de Trembley dans ce passage avec “un hasard assez singulier,” qui met sa découverte sur le compte du hasard, fait sur lequel il insiste en expliquant, “je n’ai entrepris l’expérience que […],” affirmant que c’était en fait l’inverse qu’il cherchait à prouver. Enfin, lorsqu’il écrit, “ces découvertes produiront plusieurs bons effets,” il se garde bien de développer les conséquences de la régénérescence du polype dans une vision matérialiste du monde où doté de son propre principe vital, il peut se passer d’une force extérieure de nature divine. Trembley ne fait qu’indiquer les faits: coupé en morceaux, le polype se régénère à partir de ces morceaux en autant de polypes complets (voir fig. 4).[[156]](#footnote-156) Réaumur écrit de plus à ce sujet, “J’eus peine à en croire à mes yeux, et c’est un fait que je ne m’accoutume point à voir, après l’avoir vu et revu cent et cent fois,”[[157]](#footnote-157) confirmant une expérience pouvant se refaire à tout moment.

Les philosophes ne tardèrent pas à tirer parti des implications matérialistes du polype. D’abord suite à l’ambiguïté de son classement, Charles Bonnet en 1745 arrive à la conclusion que le polype représente le maillon manquant entre le règne végétal et le règne animal,[[158]](#footnote-158) et La Mettrie à sa suite lui donne l’appellation de “Plante Animale.”[[159]](#footnote-159) Pour les matérialistes, cet être limitrophe entre deux règnes permet de prouver la continuité entre les règnes, et le monisme de la matière qui reste la même et ne fait que changer de forme.

La Mettrie est d’autre part le premier à tirer parti des implications matérialistes de sa régénération extraordinaire.[[160]](#footnote-160) Il écrit dans *L’Homme machine*,

Les polypes font plus que de se mouvoir, après la section; ils se reproduisent dans huit jours en autant d’Animaux, qu’il y a de parties coupées. [...] Voilà beaucoup plus de faits qu’il n’en faut, pour prouver d’une manière incontestable que chaque petite fibre, ou partie de corps organisés, se meut par un principe qui lui est propre, et dont l’action ne dépend pas des nerfs (Je souligne).[[161]](#footnote-161)

La matière vivante, même sous sa forme la plus petite comme un morceau de polype ou une fibre, est douée d’un “principe qui lui est propre,” c’est-à-dire de son propre pouvoir vital. La conséquence cruciale de cette assertion est que la vie n’est pas une entité extérieure à la matière, comme le veut la conception dualiste théologique de l’âme et du corps, mais une partie intégrale de la matière. Aram Vartanian explique de plus,

For the division of the polyp into many parts without loss of its vital principle served to prove that an animal’s soul was divisible along with its body; that is, its soul was material and indistinct substantially from its physical organisation [...] Such a statement, if understood by some to mean that the animal-soul is merely a function of matter, could easily suggest a dangerous analogy applicable to the human soul (Je souligne).[[162]](#footnote-162)

Diderot ne manquera pas de faire cette “dangereuse” analogie entre le polype et l’homme, en particulier dans le *Rêve* lorsque, comme nous allons le voir, d’Alembert rêve de polypes humains.

**3.2 Le Polype chez Diderot et l’activité autonome de la matière**

Diderot introduit le polype dans le *Rêve* à la suite de l’épisode de la grappe d’abeilles, que nous examinerons en détail au chapitre 6:

BORDEU. Rien de plus facile. Supposez ces abeilles si petites, si petites que leur organisation échappât toujours au tranchant grossier de votre ciseau; vous pousserez la division si loin qu’il vous plaira sans en faire mourir aucune, et ce tout formé d’abeilles imperceptibles sera un véritable polype que vous ne détruirez qu’en l’écrasant. La différence de la grappe d’abeilles continues et de la grappe d’abeilles contiguës est précisément celle des animaux ordinaires, tels que nous, les poissons, et des vers, des serpents et des animaux polypeux [...]

MADlle DE L’ESPINASSE. Il a continué... Eh bien, Philosophe, vous concevez donc des polypes de toute espèce, même des polypes humains?... (Je souligne, *Rêve*, 123-24).

Comme les vers et les serpents,[[163]](#footnote-163) Le polype sert ici de support scientifique à une expérience imaginaire effectuée sur la grappe d’abeilles, donnant un sceau de crédibilité à ce qui avait un “air de folie.”[[164]](#footnote-164) Mais Diderot ne se limite pas à cet emploi rationnel du polype, qui devient un point de départ pour repenser d’autres phénomènes physiologiques, ou “subodorer” de nouvelles expériences avec cet “esprit de divination” dont il qualifie les grands manouvriers dans les *Pensées sur l’interprétation de la nature*,

Ils ont vu si souvent et de si près la nature dans ses opérations, qu’ils devinent avec assez de précision le cours qu’elle pourra suivre dans les cas où il leur prend envie de la provoquer par les essais les plus bizarres. Ainsi le service le plus important qu’ils aient à rendre à ceux qu’ils initient de la philosophie expérimentale, c’est bien moins de les instruire du procédé et du résultat, que de faire passer en eux cet esprit de divination par lequel on *subodore*, pour ainsi dire, des procédés inconnus, des expériences nouvelles, des résultats ignorés” (Je souligne, *Pensées sur l’interprétation de la nature*, 48).

Subodorer (*Petit Robert*: “pressentir, deviner, flairer, soupçonner”) “des procédés inconnus, des expériences nouvelles, des résultats ignorés” est ici donné comme l’objet de la philosophie expérimentale, que Diderot différencie par ailleurs de la philosophie rationnelle, en ce que la première travaille sans relâche, avance en tâtonnant, sans savoir où elle va ou ce qu’elle trouvera.[[165]](#footnote-165) En ce sens, le polype se trouve être pour Diderot un matériau privilégié pour supporter une intuition scientifique remarquable—qu’on en juge:

MADlle DE L’ESPINASSE. Dans Jupiter ou dans Saturne des polypes humains! Les mâles se résolvant en mâles, les femelles en femelles; cela est plaisant... (Là, il s’est mis à faire des éclats de rire et à m’effrayer) L’homme se résolvant en une infinité d’hommes atomiques qu’on renferme entre des feuilles de papier comme des œufs d’insectes qui filent leurs coques, qui restent un certain temps en chrysalides, qui percent leurs coques et qui s’échappent en papillons, une société d’hommes formée, une province entière peuplée des débris d’un seul, cela est tout à fait agréable à imaginer... (Et puis les éclats de rire ont repris). Si l’homme se résout quelque part en une infinité d’hommes animalcules, on y doit avoir moins de répugnance à mourir; on y répare si facilement la perte d’un homme, qu’elle y doit causer peu de regret (Je souligne, *Rêve*, 124-125).

Le principe du polype est-il applicable à la race humaine? L’homme pourrait-il comme le polype se reproduire à partir d’un morceau de lui-même? Faute de faire une expérience scientifique comme le voudrait la philosophie expérimentale, Diderot propose d’imaginer une expérience au moyen d’une petite fable extra-terrestre.[[166]](#footnote-166) Il envisage la possibilité de ce que ce type de procréation existe déjà quelque part, par exemple sur Jupiter ou Saturne, “comme des œufs d’insectes qui filent leurs coques...” indiquant un développement de type entomologique en accord avec l’article “Polype” qui les classe en insectes. Ajoutons que les débris de l’homme sont renfermés “entre des feuilles de papier,” détail qui donne l’idée d’un savant herboriste, mais aussi d’un écrivain. C’est bien là après tout que se passe réellement l’expérience, entre les feuilles de papier de l’écrivain, le polype humain étant lui aussi un monstre textuel, ou monstre de papier.

On ne saurait de nos jours considérer l’intuition de Diderot comme une idée folle—en fait on lui a donné un nom, le clonage, que François Dagognet présente encore en 1988 comme étant une “orientation procréative plus ou moins futuriste.”[[167]](#footnote-167) On pourrait penser que ce mode de développement implique un phantasme d’immortalité jurassique, un être humain pouvant être reconstruit exactement le même et à l’infini à partir d’un débris. Ce serait une erreur, les repousses à partir des débris ne reforment pas le même, voyons ce que continue à dire d’Alembert rêvant,

MADlle DE L’ESPINASSE. Tout bien considéré pourtant, j’aime mieux notre façon de repeupler, a-t-il ajouté... Philosophe, vous qui savez ce qui se passe là ou ailleurs, dites-moi, la dissolution de différentes parties n’y [donne-t-elle] pas des hommes de différents caractères? La cervelle, le cœur, la poitrine, les pieds, les mains, les testicules... Oh! comme cela simplifierait la morale!... un homme né... une femme provenue... Docteur, vous me permettrez de passer ceci... Une chambre chaude tapissée de petits cornets, et sur chacun de ces cornets une étiquette, guerriers, magistrats, philosophes, poètes, cornet de courtisans, cornets de catins, cornets de rois (Je souligne, *Rêve*, 126-27).

Selon ce passage, le développement des débris donnera un résultat différent selon l’organe à partir duquel il sera prélevé. Cette idée peut paraître saugrenue maintenant qu’on comprend le clonage en termes d’ADN, le code génétique étant le même dans toutes les cellules du corps, quel qu’en soit sa provenance. Mais l’idée pour Diderot est très plaisante. Elle lui permet de reprendre sa conception organiciste du corps, empruntée au “vrai” Bordeu et où les organes “jouissent chacun d’un sentiment et d’un mouvement particuliers,”[[168]](#footnote-168) et de mettre en pratique ce qui n’était qu’une métaphore chez Bordeu, en imaginant une expérience où les organes-animaux retrouveraient effectivement une vie particulière en redevenant un animal à part entière.

Pour cela il opère la découpe d’un homme en morceaux selon ses organes, qu’il place ensuite dans des “cornets,” petite corne ou récipient conique dit *Le petit Robert*, qu’on pourrait concevoir comme l’ancêtre du tube à essai. Ces cornets sont mis en incubation dans une “chambre chaude,”[[169]](#footnote-169) où comme les polypes on peut supposer qu’ils se régénèreront en entier à partir de ces morceaux.[[170]](#footnote-170) La conception de ce mode de développement embryonnaire est extraordinaire pour l’époque, le polype donnant un modèle approchant celui de la division cellulaire, contrairement à Buffon par exemple qui croit que l’embryon grandit avec l’addition successive de “molécules organiques.”[[171]](#footnote-171) Diderot reprendra explicitement en fin de vie cette conception du développement par division dans les *Éléments de physiologie*: “Parties de la semence sont chacune polypeuse. Matrice nécessaire. [...] Je serais tenté de ramener la génération de l’homme à celle du polype qui se reproduit par division” (*Éléments de physiologie*, 428-31).

Ce développement offre aussi au savant la possibilité de créer dans son laboratoire des hommes spécialisés tels que guerriers, magistrats, philosophes, poètes, courtisans, catins et rois, tout en lui conférant le contrôle du pouvoir de création alors qu’il étiquette les bocaux et décide du caractère des bébés éprouvettes. Là encore, la science moderne a donné un nom à ce type d’expérience, en l’eugénisme pour lequel “on veut anticiper et gérer le développement fœtal, travailler à l’émergence d’un homme jugé supérieur ou plus performant.”[[172]](#footnote-172)

Tous ces monstres sont des monstres textuels sans prétentions autres, mais ils permettent de repenser la vie dans ses limites, et parfois même d’intuiter ou d’ouvrir des percées vers de nouvelles découvertes dans notre connaissance du fonctionnement de la vie et de sa production par clonage et division cellulaire. Le polype chez Diderot ne se limite cependant pas à cette fonction scientifique, il sert aussi comme figure privilégiée de son texte, c’est-à-dire d’un texte monstrueux qui fonctionnerait sur le modèle biologique du polype. Voici ce que Diderot en dit dans sa correspondance avec Falconet,

Permettez mon ami que je m’arrête un moment sur la différence des syllogismes de l’orateur et du philosophe; le syllogisme du philosophe n’est composé que de trois proportions sèches et nues, de l’une desquelles il se propose de prouver la liaison, ou la vérité par un autre syllogisme pareillement composé de trois propositions sèches et nues, et ainsi de suite pendant tout le cours de son argumentation. L’orateur au contraire, charge, orne, embellit, fortifie, anime vivifie chacune des propositions de son syllogisme d’une infinité d’idées accessoires qui leur servent d’appui. L’argument du philosophe n’est qu’un squelette, celui de l’orateur est un animal vivant. C’est une espèce de polype. Divisez-le, et il en naîtra une quantité d’autres animaux vivants. C’est une hydre à cent têtes. Coupez une de ces têtes, les autres continueront de s’agiter, de vivre, de menacer. L’animal terrible sera blessé, mais il ne sera pas mort. Prenez garde à cela (Je souligne, *Correspondance* VI, 291-92).

Le syllogisme est présenté ici comme un mode de raisonnement commun au philosophe et au poète, qui se trouve être ici un “orateur,” indiquant ainsi une qualité orale de la poésie sur laquelle nous reviendrons dans notre lecture du *Neveu de Rameau*. La différence du syllogisme du philosophe et de celui du poète selon ce passage tient dans les ornements ou les embellissements dont le poète charge ses propositions, c’est-à-dire tout ce qui est ordinairement considéré comme le “style” d’un auteur. Dans une perspective classique, ce sont des ajouts inutiles dont le philosophe doit faire abstraction pour travailler l’idée pure, et ont en ce sens une connotation négative. Pour Diderot par contre, ces ajouts ou “idées accessoires,” font partie intégrale de la démarche intellectuelle du poète, et sa supériorité. Le syllogisme du philosophe en faisant abstraction de ces idées accessoires est un squelette, ce qui en soit n’a pas forcément une connotation négative si on considère le squelette comme une structure à partir de laquelle organiser les idées. Mais chez Diderot, ce “n’est qu’un squelette,” le “ne ... que” donnant un sens d’infériorité. Celui-ci est supporté par le fait que le syllogisme du poète est en contraste un animal vivant, ce qui fait du squelette une forme morte, qualité négative. Le poète est un penseur au même titre que le philosophe en ce qu’ils emploient tous les deux le syllogisme, et même un penseur plus puissant du fait de son emploi d’idées accessoires qui permettent de “vivifier” le syllogisme et en faire un animal vivant. Cet animal est de plus un polype.

Nous avons vu que la régénération du polype à partir d’un morceau de lui-même mettait en lumière l’activité autonome de la matière, qui même sous sa forme la plus petite comme un morceau de polype, est douée de son propre pouvoir vital. Comparer le syllogisme au polype, c’est établir une analogie entre le corps vivant et le texte qu’on pourrait exprimer en ces termes: “l’idée est au texte ce que l’âme est au corps.” Ceci indique l’impossibilité de séparer les idées du texte, comme il est impossible de séparer l’âme du corps comme le veut le matérialisme athéiste de Diderot. Diderot s’explique sur ce sujet dans l’*Éloge de Térence*,

Dans les jugements divers qu’on entend porter tous les jours, rien de si commun que la distinction du style et des choses. Cette distinction est trop généralement acceptée, pour n’être pas juste. Je conviens qu’où il n’y a point de choses, il ne peut y avoir de style; mais je ne conçois pas comment on peut ôter au style sans ôter à la chose. Si un pédant s’empare d’un raisonnement de Cicéron ou de Démosthène, et qu’il le réduise en un syllogisme qui ait sa majeure, sa mineure et sa conclusion, sera-t-il en droit de prétendre qu’il n’a fait que supprimer des mots, sans avoir altéré le fond? L’homme de goût lui répondra: Eh! qu’est devenue cette harmonie qui me séduisait? Où sont ces figures hardies, par lesquelles l’orateur s’adressait à moi, m’interpellait, me pressait, me mettait à la gêne? comment se sont évanouies ces images qui m’assaillaient en foule, et qui me troublaient? Et ces expressions, tantôt délicates, tantôt énergiques, qui réveillaient dans mon esprit je ne sais combien d’idées accessoires, qui me montraient des spectres de toutes les couleurs, qui tenaient mon âme agitée d’une suite presque ininterrompue de sensations diverses, et qui formaient cet impétueux ouragan qui la soulevait à son gré; je ne les retrouve plus. Je ne suis plus en suspens; je ne souffre plus; je ne tremble plus; je n’espère plus; je ne m’indigne plus; je ne frémis plus; je ne suis plus troublé, attendri, touché; je ne pleure plus, et vous prétendez toutefois que c’est la chose même que vous m’avez montrée! Non, ce ne l’est pas; les traits épars d’une belle femme ne font pas une belle femme; c’est l’ensemble des traits qui la constituent, et leur désunion la détruit; il en est de même du style. C’est qu’à parler rigoureusement, quand le style est bon, il n’y a point de mot oisif.[[173]](#footnote-173)

Lorsque Diderot écrit, “Je ne conçois pas comment on peut ôter au style sans ôter à la chose,” il montre l’inséparabilité du style et des idées, mais aussi comment les figures, images, et expressions servent à réveiller chez le lecteur des “idées accessoires,” mode de pensée qui fonctionne par une association d’idées. Quand il ajoute, “quand le style est bon, il n’y a point de mot oisif,” il souligne de plus l’importance tenue par chaque mot qui ne sont pas de simples ornements. Revenons à notre citation, “L’argument du philosophe n’est qu’un squelette, celui de l’orateur est un animal vivant.” Que l’argument du poète soit un “animal vivant,” indique une conception organique du texte, et se situe ainsi dans une tradition remontant à Platon pour qui “un discours doit être constitué comme un être vivant.”[[174]](#footnote-174) Mais alors que pour Platon le discours est comme un être vivant, chez Diderot il est un animal vivant. La métaphore, plus forte que la simple comparaison, permet d’assimiler le texte à un organisme, dont la particularité chez Diderot tient en plus à ce que cet animal soit un polype.

Dans, “C’est une espèce de polype. Divisez-le, et il en naîtra une quantité d’autres animaux,” la qualité du polype consiste dans sa régénération à partir de ses parties découpées, c’est-à-dire d’une matière vivante douée d’une activité autonome dans chacune de ses parties comme nous avons vu être le cas dans la figure 4, où quoiqu’on fasse au polype, il en ressort toujours entier, vivant, et en état de se reproduire. Un texte polypeux serait de ce fait un texte vivant, une “matière textuelle” douée d’une activité autonome de reproduction dans chacune de ses parties. Chaque idée accessoire est douée d’une “âme” ou de principes philosophiques qui lui sont propres, et qui ne demandent qu’à être développés en un animal entier. Elle peut être l’objet d’un développement à l’infini, d’une prolifération textuelle de type métonymique par association d’idées.

Mais cette prolifération n’est pas simple digression: pas de mot “oisif” chez Diderot comme nous l’avons vu, ni manque d’ordre dans le texte polypeux. Diderot écrit à ce sujet dans l’article “Pyrrhonienne” de l’*Encyclopédie*,

Bayle eut peu d’égaux dans l’art de raisonner, peut-être point de supérieur. [...] doué d’une imagination gaie et féconde, en même temps qu’il prouve, il amuse, il peint, il séduit. Quoiqu’il entasse doute sur doute, il marche toujours avec ordre: c’est un polype vivant qui se divise en autant de polypes qui vivent tous; il les engendre les uns des autres.

Le polype permet ici de concevoir l’“entasse[ment]” de Bayle non pas comme de simples ajouts, mais comme une prolifération se faisant selon le principe de l’engendrement naturel du polype, chaque élément provenant de ce qui précède et amenant ce qui suit. Nous avons vu ce mode de repousse ordonnée dans la figure 2, où un polype de deux semaines porte dix-neuf jeunes polypes, dont certains sont d’une troisième génération. Un texte polypeux aura en ce sens un pouvoir de reproduction prolifique par repousse naturelle. Sa régénérescence à partir d’un morceau de lui-même le dote d’un principe vital interne qui assure un ordre aux repousses s’engendrant les unes des autres.

**3.3 Principe poétique du polype dans *Le Neveu de Rameau***

Nous nous proposons maintenant d’examiner un texte où le polype n’est pas thématisé, dont on fera la lecture en fonction des principes poétiques du polype que nous avons relevés, à savoir la matérialité d’un texte doué de son propre principe vital et sa reproduction prolifique et ordonnée par repousses naturelles s’engendrant les unes des autres.[[175]](#footnote-175) Nous avons choisi pour cela un portrait de Mademoiselle Hus pris dans le *Neveu de Rameau* et mis en scène par le neveu,

Vis-à-vis, c’est une bégueule qui joue l’importance; à qui l’on se résoudrait à dire qu’elle est jolie, parce qu’elle l’est encore, quoiqu’elle ait sur le visage quelques gales, par-ci par-là, et qu’elle coure après le volume de Madame Bouvillon. J’aime trop les chairs, quand elles sont belles; mais aussi trop est trop; et le mouvement est si essentiel à la matière! Item, elle est plus méchante, plus fière et plus bête qu’une oie. Item, elle veut avoir de l’esprit. Item, il faut lui persuader qu’on lui en croit comme à personne. Item, cela ne sait rien, et cela décide aussi. Item, il faut applaudir à ces décisions, des pieds et des mains, sauter d’aise, se transir d’admiration: que cela est beau, délicat, bien dit, finement vu, singulièrement senti. Où les femmes prennent-elles cela? sans étude, par la seule force de l’instinct, par la seule lumière naturelle: cela tient du prodige. Et puis qu’on vienne nous dire que l’expérience, l’étude, la réflexion, l’éducation y font quelque chose, et autres pareilles sottises; et pleurer de joie. Dix fois dans la journée, se courber, un genou fléchi en devant, l’autre jambe tirée en arrière. Les bras étendus vers la déesse, chercher son désir dans ses yeux, rester suspendu à sa lèvre, attendre son ordre et partir comme un éclair (*Le Neveu de Rameau*, 437).

En supposant que l’on puisse réduire ce passage et ôter sa “chair” (les idées accessoires du poète) au “squelette” (l’argument du philosophe), quel en serait le message philosophique? Dans le foisonnement des phrases, une portion se distingue par son contenu philosophique: “le mouvement est si essentiel à la matière” qui est une des quatre exigences matérialistes (voir chapitre 1), puisque la matière douée de mouvement aurait le pouvoir d’agir d’elle-même au lieu de simplement réagir à une force extérieure de nature divine comme dans le système de Descartes ou de Newton.[[176]](#footnote-176) Examinons comment cette idée est inscrite dans l’appareillage rhétorique des idées accessoires, en ce cas des qualités particulières de Mademoiselle Hus, et la façon dont elles sont produites par repousse naturelle polypeuse.

Le neveu se présente comme étant de bonne foi avec, “on se résoudrait à dire qu’elle est jolie, parce qu’elle l’est encore,” c’est à dire que si le neveu n’a pas envie de dire que Mademoiselle Hus est jolie parce qu’elle est une bégueule, il s’y résout parce que c’est la vérité. Mais sa bonne foi est perverse. Le “encore” indique une échéance proche, Mademoiselle Hus ne sera pas jolie pour longtemps, et lorsqu’il ajoute, “quoiqu’elle ait sur le visage quelques gales, par-ci par-là,” le “quoique” introduit une phrase qui sans annuler la validité du compliment, nous fait savoir qu’elle a la gale. Plus précisément, il s’agit de “quelques gales,” le “quelques” soulignant un défaut qu’il est censé amoindrir, avec une ironie que l’on retrouve dans la légèreté du ton donné par le “par-ci par-là.”

Comme le “encore” donne l’idée d’un présent bientôt révolu, le fait que Mademoiselle Hus “coure après le volume de Madame Bouvillon” donne de façon tangible une idée de l’embonpoint de Mademoiselle Hus et de la vitesse à laquelle son empâtement s’effectue. Remarquons aussi que “volume” est un terme de physique dont Madame Bouvillon sert à donner l’étalon de référence, indiquant qu’il s’agit d’une observation scientifique, ou dont les termes du moins le sont. De ce “volume” on passe aux “chairs” à la phrase suivante.

Dans le passage “J’aime trop les chairs, quand elles sont belles; mais aussi trop est trop; et le mouvement est si essentiel à la matière!” “trop” est utilisé à deux reprises, d’abord qualitatif de “j’aime,” il est repris dans “trop est trop,” faisant cette fois référence à la quantité des chairs dans l’embonpoint de Mademoiselle Hus. Le signifiant “trop” n’a pas changé, mais c’est son changement de contexte qui l’a fait passer d’un signifié à un autre. C’est un jeu de mot cruel, puisqu’il met en balance la beauté de Mademoiselle Hus dans ses chairs qui sont belles avec son volume dans le “trop” quantitatif et conclut que le quantitatif l’emporte avec “trop est trop.” Lorsque le neveu ajoute “et le mouvement est si essentiel à la matière!” le “elle courre” que nous avions pris dans son sens figuré à savoir la vitesse à laquelle Mademoiselle Hus prend du poids, de se trouver soudain juxtaposé à “mouvement de la matière” est déplacé dans son sens littéral. Voici la “matière” de Mademoiselle Hus qui se met elle aussi en mouvement comme toute matière, et même à courir, image grotesque après le soin que le neveu a pris de nous la présenter volumineuse et de ce fait potentiellement flasque et tremblotante lorsque mise en mouvement.

Le portrait, commencé avec l’appréciation esthétique de Mademoiselle Hus, montre une description de plus en plus matérialiste. De “jolie” on passe à son visage marqué de gale, ce qui désigne l’aspect matériel extérieur de sa peau, puis à son “volume,” aux “chairs” et finalement à la “matière” douée de son propre pouvoir vital. Les déplacements d’un terme à l’autre se font par des ajouts qui reprennent une idée en la développant, l’une repoussant de l’autre d’une façon que nous avons vue être caractéristique des polypes. Ces repousses polypeuses à partir du mot “jolie,” aboutissent à dire “et le mouvement est si essentiel à la matière!” comme s’il ne s’agissait que d’une repousse engendrée par la logique interne du texte. Si “le mouvement est si essentiel à la matière!” est une affirmation philosophique de poids, elle est cependant dite d’un ton léger faisant que le neveu semble simplement ajouter un détail plutôt insignifiant vu le contexte, et comme s’il allait de soi. C’est de la philosophie qui se fait toute seule, comme une repousse organique du texte qui n’aurait pas grand-chose à faire avec le neveu. Lui-même d’ailleurs ne fait pas de philosophie, “Je n’entends pas grand’chose à tout ce que vous me débitez là. C’est apparemment de la philosophie; je vous préviens que je ne m’en mêle pas” (*Neveu*, 405).

Le sérieux argument de la matière dotée de mouvement est une repousse de la phrase se faisant selon un principe endémique de la matière. Il provient d’une suite d’idées accessoires, qui, si elles ont un air de folie, sont cependant développées avec rigueur. On appréciera l’économie des mots, chacun tenant une place essentielle dans une chaîne d’idées se développant à partir d’un être particulier et aboutissant à une considération générale sur la matière. Aucun mot n’est “oisif” dans ce passage, chacun étant un maillon indispensable du raisonnement qui selon Diderot peut tenir lieu de démonstration.[[177]](#footnote-177)

La liste des “items” qui fait suite est autant de nouvelles idées accessoires,

Item, elle est plus méchante, plus fière et plus bête qu’une oie. Item, elle veut avoir de l’esprit. Item, il faut lui persuader qu’on lui en croit comme à personne. Item, cela ne sait rien, et cela décide aussi. Item, il faut applaudir à ces décisions, des pieds et des mains, sauter d’aise, se transir d’admiration: que cela est beau, délicat, bien dit, finement vu, singulièrement senti (*Le Neveu de Rameau*, 437).

Non seulement la répétitivité de la liste indique une énumération qui pourrait durer indéfiniment, et ce faisant que les défauts de Mademoiselle Hus sont eux aussi infinis, mais elle présente aussi une dislocation de la phrase qui amène en retour une dislocation de l’identité de Mademoiselle Hus. On l’avait déjà vue en guenon, deux prémices de la “ménagerie” de chez Bertin, ici elle se métamorphose en “oie,” et avec “cela” se métamorphose en objet. Mademoiselle Hus subit ainsi des mutations qui lui font intégrer la circulation générale des êtres et des espèces,

Tous les êtres circulent les uns dans les autres, par conséquent toutes les espèces... tout est un flux perpétuel... tout animal est plus ou moins homme; tout minéral est plus ou moins plante; toute plante est plus ou moins animal. Il n’y a rien de précis en nature... [...] Toute chose est plus ou moins une chose quelconque, plus ou moins terre, plus ou moins eau, plus ou moins air, plus ou moins feu; plus ou moins d’un règne ou d’un autre... (*Rêve*, 138).

Mademoiselle Hus participe dans le “flux perpétuel” de la nature, “plus ou moins animal” avec l’oie, et par la suite, lorsque qu’elle se trouve transformée en déesse,

Dix fois dans la journée, se courber, un genou fléchi en devant, l’autre jambe tirée en arrière. Les bras étendus vers la déesse, chercher son désir dans ses yeux, rester suspendu à sa lèvre, attendre son ordre et partir comme un éclair (Je souligne, *Rêve*, 138).

Le neveu l’admirant comme Pygmalion regarde Galatée (voir chapitre 1), sont tous deux transformés un instant en un groupe statuaire. Voici Mademoiselle Hus un être de pierre, ce qui la fait cette fois “plus ou moins” appartenir au règne minéral.[[178]](#footnote-178)

Mademoiselle Hus n’est pas la seule à subir les mutations dues au mouvement général de la matière. Dans la dernière phrase “Item, il faut applaudir à ces décisions, des pieds et des mains, sauter d’aise, se transir d’admiration: que cela est beau, délicat, bien dit, finement vu, singulièrement senti,” alors que Mademoiselle Hus était au début du paragraphe celle qui “jouait” (“une bégueule qui joue l’importance”), c’est maintenant le neveu qui quitte sa position privilégiée d’observateur pour sauter dans l’action en faisant une pantomime. Il applaudit des mains, ce qui est acceptable, mais aussi des pieds, ce qui est moins acceptable et reflète une contorsion qui ne peut provenir que d’un fou. On peut noter que c’est encore au niveau du langage que la distorsion s’est produite, car s’il est normal d’associer pieds et mains en général, cette association devient anormale lorsqu’il s’agit d’applaudir—comment applaudit-on des pieds? De même, l’arrêt brutal et l’exagération de “se transir” indique une folie par l’assemblage disloqué de ses gestes, que reflète la dislocation des phrases.

Pénétré de son rôle, le neveu fait une nouvelle liste, mais cette fois ce sont des qualités de Mademoiselle Hus, comme l’exige la reprise de sa position subalterne, “que cela est beau, délicat, bien dit, finement vu, singulièrement senti.” Cette liste fait symétrie à celle des défauts, sans toutefois l’équilibrer puisqu’elle n’a pas l’ouverture à l’infini des “items,” et la juxtaposition de ces deux listes montre leur incohérence et les rend hilarantes. “Que cela est” donne une tournure de fable à la phrase, et comme dans *Le Corbeau et le Renard*, Rameau est un renard dont la flatterie est le gagne-pain. Un poète aussi, puisqu’il élève sa flatterie au niveau de l’art. La phrase est construite selon un effet de crescendo, indiquant un sentiment d’ascension vers le beau, de glorification de la flatterie, dû au plaisir des mots ou groupement de mots dont la longueur est régulièrement croissante en passant de “beau” à “délicat” à “bien dit” à “finement vu” et finalement à “singulièrement senti.” Le lecteur pris par le mouvement de la phrase prend conscience d’une matérialité du texte, lui aussi veut dire ces mots à haute voix, s’offrir le plaisir de les mastiquer, de s’en mettre plein la bouche.

C’est alors qu’on comprend ce qui fait dire à Diderot que le poète est un orateur. Le texte diderotien demande à être lu à haute voix pour en apprécier le rythme, le discours étant “vivifié” par la performance orale dont on trouve dans cette phrase en particulier l’indice par le rythme accéléré de la phrase, et dans ce passage en général par les répétions de la liste des “item,” les digressions d’une idée accessoire à une autre, les interruptions où on saute puis se transit, qui mettent en scène la pratique de l’oralité dans le récit.

La ponctuation est de même plus rhétorique que grammaticale alors qu’elle ponctue la phrase avec tout un jeu de poses dont on peut apprécier la variété, avec ici une virgule, ici un point-virgule, et là un point, pour finir brutalement sans un “et” en fin de liste qui aurait signalé sa fin proche. A l’animation matérialiste de Mademoiselle Hus mise en jeu comme sur un jeu de scène, à la mise en action du neveu qui fait la pantomime, s’ajoute tout un jeu de matière linguistique, qui vient lui aussi supporter le concept philosophique d’une matière douée de mouvement. Comme les personnages qui sont tous deux de par leur métier des acteurs, la matière textuelle se trouve elle-même être “vivifiée” sous nos yeux par le style.

Le polype permet de concevoir le texte d’une part comme un réseau d’idées accessoires qui véhiculent la leçon philosophique, et d’autre part comme une matière organique vivante et douée du pouvoir de se reproduire à partir d’elle-même. On peut ajouter que dans le cas de Diderot c’est une matière très féconde, telle un polype arrivant à porter plusieurs générations avant que celles-ci n’aient le temps de se détacher.[[179]](#footnote-179) On ne saurait cependant réduire l’invention littéraire chez Diderot au seul modèle du polype. Tournons-nous maintenant vers le chèvre-pied comme un monstre figurant un autre mode de production textuel.

**Chapitre IV**

**Le Chèvre-pied : Copulation monstrueuse et dérèglement poétique**

MLLE DE L’ESPINASSE. [...] Que pensez-vous du mélange des espèces?

BORDEU. [...] je vous dirai que grâce à notre pusillanimité, à nos répugnances, à nos lois, à nos préjugés, il y a très peu d’expériences faites; qu’on ignore quelles seraient les copulations tout à fait infructueuses; les cas où l’utile se réunirait à l’agréable; quelles sortes d’espèces on se pourrait promettre de tentatives variées et suivies (Je souligne, *Rêve*, 205).

Contrairement au polype dont la particularité tient dans sa capacité à se régénérer à partir d’un morceau de lui-même en dehors de la reproduction sexuelle,[[180]](#footnote-180) le chèvre-pied, introduit à la fin du troisième entretien du *Rêve*, est le produit d’une copulation sexuelle monstrueuse. Dans le contexte du débat sur le fonctionnement de la reproduction au XVIIIe siècle, le mélange des espèces permet de démontrer la doctrine de l’épigénèse, en présentant la mise en commun de caractères paternels et maternels dans les êtres hybrides. Nous examinerons le mélange des espèces d’abord par le biais de la théorie des molécules organiques de Buffon, et nous verrons ensuite comment Diderot exploite ces données scientifiques avec la fable du chèvre-pied.

Pour Diderot, le mélange des espèces en laboratoire montre en microcosme le mécanisme de la création du monde, lui aussi basé sur la création de monstres. Il amène aussi la question du libertinage, le chèvre-pied comme nous le découvrirons avec Mademoiselle de l’Espinasse ayant la particularité d’être un “effréné dissolu.” Enfin, lorsque Diderot écrit, “l’art de créer des êtres qui ne sont pas, à l’imitation de ceux qui sont est de la vraie poésie” (*Rêve*, 197), il déplace la question du mélange des espèces vers le poétique, en assimilant la création de monstres à une création artistique. Ceci nous amènera à explorer la poétique de Diderot en fonction du chèvre-pied comme figure de sa textualité. Il s’agira de présenter un texte monstrueux dont l’assemblage métaphorique au moyen de la copule peut être assimilé à un travail d’hybridation, et où le libertinage figure un dérèglement poétique avec la copulation textuelle. Nous examinerons finalement les principes poétiques du chèvre-pied à l’œuvre dans un segment de la correspondance de Diderot.

**4.1 Les molécules organiques de Buffon et le rapprochement des espèces chez Diderot**

MLLE DE L’ESPINASSE. [...] Que pensez-vous du mélange des espèces? [...] je voudrais que... vous sépariez la cause de l’effet. Laissons la vilaine cause de côté.

BORDEU. C’est m’ordonner de commencer par la fin; mais puisque vous le voulez, je vous dirai que grâce à notre pusillanimité, à nos répugnances, à nos lois, à nos préjugés, il y a très peu d’expériences faites; qu’on ignore quelles seraient les copulations tout à fait infructueuses; les cas où l’utile se réunirait à l’agréable; quelles sortes d’espèces on se pourrait promettre de tentatives variées et suivies; si les faunes sont réels ou fabuleux; si l’on ne multiplierait pas en cent façons diverses les races de mulets, et si celles que nous connaissons sont vraiment stériles. Mais un fait singulier qu’une infinité de gens instruits vous attesteront comme vrai, et qui est faux, c’est qu’ils ont vu dans la basse-cour de l’archiduc un infâme lapin qui servait de coq à une vingtaine de poules infâmes qui s’en accommodaient; ils ajouteront qu’on leur a montré des poulets couverts de poils et provenus de cette bestialité. Croyez qu’on s’est moqué d’eux.

MLLE DE L’ESPINASSE. Mais qu’entendez-vous par des tentatives suivies?

BORDEU. J’entends que la circulation des êtres est graduelle, que les assimilations des êtres veulent être préparées, et que pour réussir dans ces sortes d’expériences il faudrait s’y prendre de loin et travailler d’abord à rapprocher les animaux par un régime analogue.

MLLE DE L’ESPINASSE. On réduira difficilement un homme à brouter.

BORDEU. Mais non à prendre souvent du lait de chèvre, et l’on amènera facilement la chèvre à se nourrir de pain (Je souligne, *Rêve*, 205)

Dénonçant les poulets à poil comme un mensonge, Bordeu explique qu’il ne suffit pas d’accoupler bestialement deux espèces comme l’infâme lapin avec les non moins infâmes poules, et que le mélange des espèces est une affaire sérieuse et délicate. La copulation doit se repenser scientifiquement, “[...] pour réussir dans ces sortes d’expériences il faudrait s’y prendre de loin et travailler d’abord à rapprocher les animaux par un régime analogue.” Le mélange des espèces met en jeu deux components, à savoir le temps quand “il faudrait s’y prendre de loin,”[[181]](#footnote-181) et la nutrition quand Bordeu parle de “ régime analogue.” Le lecteur moderne peut s’étonner de l’importance attachée au régime alimentaire pour une question concernant la reproduction, qui ne peut se comprendre que par le biais de la théorie des “molécules organiques” de Buffon dont s’inspire Diderot.

Rappelons qu’à l’intérieur du grand débat sur la reproduction, Buffon favorise la doctrine de l’épigénèse selon laquelle l’embryon est formé au moment de la conception par l’assemblage de ses différentes parties, plutôt que la doctrine de la préexistence des germes. Dans cette dernière doctrine, les ovistes comme les animalculistes considèrent que l’être vivant est tout formé dans la graine ou semence, les germes étant créés par Dieu au commencement du monde et emboités les uns dans les autres, dans l’ovule pour les ovistes, dans les spermatozoïdes pour les animalculistes.[[182]](#footnote-182) La spécificité de la doctrine de l’épigénèse de Buffon tient dans ses molécules organiques,

Dieu, en créant les premiers individus de chaque espèce d’animal et de végétal, a non seulement donné la forme à la poussière de la terre, mais l’a rendue vivante et animée, en renfermant dans chaque individu une quantité plus ou moins grande de principes actifs, de molécules organiques vivantes, indestructibles, et communes à tous les êtres organisés: ces molécules passent de corps en corps, et servent également à la vie actuelle et à la continuation de la vie, à la nutrition, à l’accroissement de chaque individu; et après la dissolution du corps, après sa destruction, sa réduction en cendres, ces molécules organiques, sur lesquelles la mort ne peut rien, survivent, circulent dans l’Univers, passent dans d’autres êtres, et y portent la nourriture et la vie (Je souligne).[[183]](#footnote-183)

Les molécules organiques sont des espèces d’unités vitales indestructibles et communes à tous les règnes. En ce qui nous concerne, elles sont communes aux aliments et aux “liqueurs séminales” de l’homme et de la femme selon le principe suivant: lorsque nous mangeons des aliments, ceux-ci sont épurés par l’estomac et les intestins, et transformés en un “chyle” qui est transporté dans tout le corps par le sang. Les molécules organiques qui se trouvent dans le chyle sont alors attirées chacune dans la partie du corps à laquelle elles sont les plus analogues. Le jour où le corps arrivé à l’état adulte n’a plus besoin de grandir et d’admettre de nouvelles molécules, les molécules se déposent dans les testicules et vésicules séminales.[[184]](#footnote-184) Au moment de la conception, les liqueurs séminales de l’homme et de la femme se réunissent et forment un petit corps semblable au père et/ou à la mère, selon la quantité dominante de molécules produites par l’un ou l’autre sexe.

Buffon écrit aussi par ailleurs que “c’est le superflu de la nourriture qui forme la liqueur séminale,”[[185]](#footnote-185) indiquant que la nourriture contient les molécules organiques qui servent à former le fœtus. Lorsque Diderot propose dans le *Rêve* de “rapprocher les animaux par un régime analogue,” il cherche à rendre compatibles les molécules organiques qui se rassembleront dans la matrice de la chèvre et sont déjà présentes dans la nourriture, et à leur permettre ainsi de s’assembler en un être viable.[[186]](#footnote-186) Mais l’expérience du chèvre-pied dépasse nettement les données scientifiques de l’époque. Si, comme l’explique déjà Aristote, le mélange des espèces n’est pas inconcevable,

L’accouplement est naturel entre les animaux de même espèces: néanmoins il se produit aussi entre animaux de nature très voisine mais d’espèce différente, si leur taille est approchante et si la durée de la gestation est la même (Je souligne).[[187]](#footnote-187)

On s’aperçoit bien évidemment que l’homme et la chèvre ne remplissent pas ces conditions. Il n’est jamais question non plus chez Buffon de mélanger des espèces aussi différentes que l’homme et la chèvre. Buffon explique par exemple que le “jumar.” produit du taureau et de la jument, est un être chimérique, la nature du taureau étant trop éloignée de celle de la jument. L’expérience de Diderot se présente comme une fable, sans souci de vraisemblance au niveau du choix des animaux à mélanger. C’est cependant une fable scientifique en ce qu’elle propose le rapprochement préalable des espèces par un régime analogue, ce dont Buffon ne parle pas, même s’il reconnaît à la nourriture une capacité à transformer l’être,

Le cerf, qui n’habite que les forêts, et qui ne vit, pour ainsi dire, que de bois, porte une espèce de bois, qui n’est qu’un résidu de cette nourriture: le castor qui habite les eaux, et qui se nourrit de poisson, porte une queue couverte d’écailles: la chair de la loutre et de la plupart des oiseaux de rivière est un aliment de carême, une espèce de chair de poisson. L’on peut donc présumer que des animaux auxquels on ne donnerait jamais que la même espèce de nourriture, prendraient en assez peu de temps une teinture des qualités de cette nourriture, et que quelque forte que soit l’empreinte de la Nature, si l’on continuait toujours à ne leur donner que le même aliment, il en résulterait avec le temps une espèce de transformation par une assimilation toute contraire à la première; ce ne serait plus la nourriture qui s’assimilerait en entier à la forme de l’animal, mais l’animal qui s’assimilerait en partie à la forme de la nourriture.[[188]](#footnote-188)

L’idée que “l’animal [...] s’assimilerait en partie à la forme de la nourriture” peut paraître fantaisiste (surtout étant donnés les exemples qu’en donne Buffon). Mais lorsque Diderot écrit,

BORDEU. J’entends que la circulation des êtres est graduelle, que les assimilations des êtres veulent être préparées, et que pour réussir dans ces sortes d’expériences il faudrait s’y prendre de loin et travailler d’abord à rapprocher les animaux par un régime analogue.

MLLE DE L’ESPINASSE. On réduira difficilement un homme à brouter.

BORDEU. Mais non à prendre souvent du lait de chèvre, et l’on amènera facilement la chèvre à se nourrir de pain (Je souligne, *Rêve*, 205).

On retrouve en donnant du lait de chèvre à boire à l’homme, et du pain à la chèvre,[[189]](#footnote-189) la notion de préadaptation que nous avons vu au chapitre 2, suivant le principe que “les organes produisent les besoins, et réciproquement les besoins produisent les organes,” (*Rêve*, 136). La nourriture, qui sous sa forme de chaîne alimentaire était déjà ce qui permettait avec Pygmalion de faire circuler la matière d’un règne à un autre (chapitre 1), est ici en plus dotée d’un réel pouvoir transformiste. Avant que ne s’opère la copulation, l’homme est déjà un peu chèvre au niveau de ses molécules, et la chèvre un peu homme. Ce pouvoir transformiste est de plus rendu accessible au savant qui peut par le biais de la nourriture rapprocher préliminairement les espèces. Ceci est fait en conjoncture avec la théorie de la circulation des molécules organiques, que Diderot appelle simplement des molécules, et qui comme celles de Buffon sont des unités organiques indestructibles.[[190]](#footnote-190)

Le savant se sert enfin de la copulation, cette “vilaine cause” que Mademoiselle de l’Espinasse veut mettre de côté et qui est en effet passée sous silence, comme moyen d’agglomérer les molécules en un nouvel être—le chèvre-pied. Que ce nouvel être soit un hybride permet de mettre en évidence la mise en commun de molécules paternelles et maternelles, et de ce fait le mécanisme de la procréation selon la doctrine de l’épigénèse. L’être vivant ne provient pas de germes préexistants créés par Dieu au début des temps. En cela cependant, Diderot ne ferait guère plus qu’illustrer un débat de l’époque par la fiction.

**4.2 Fable scientifique du chèvre-pied et transformisme dans *Le Rêve de d’Alembert***

L’enjeu du chèvre-pied pour Diderot est de plus grande envergure. Il reproduit par l’expérience un phénomène d’hybridation partout à l’œuvre dans la nature, le mécanisme de la création du monde étant pour Diderot lui aussi basé sur la création de monstres.

Imaginez donc si vous voulez, que l’ordre qui vous frappe a toujours subsisté; mais laissez-moi croire qu’il n’en est rien; et que, si nous remontions à la naissance des choses et des temps, et que nous sentissions la matière se mouvoir et le chaos se débrouiller, nous rencontrerions une multitude d’êtres informes, pour quelques êtres bien organisés. Si je n’ai rien à vous objecter sur la condition présente des choses, [...] je puis du moins vous soutenir que les monstres se sont anéantis successivement; que toutes les combinaisons vicieuses de la matière ont disparu, et qu’il n’est resté que celles où le mécanisme n’impliquait aucune contradiction importante et qui pouvait subsister par elles-mêmes et se perpétuer (*Lettre sur les aveugles*, 179-80).

Les monstres sont ici les produits de l’assemblage de la matière au début des temps et selon toutes les combinaisons possibles. Le monde originel est un monde d’“estropiés” (*Aveugles*, 181) dont les monstres sont peu à peu éliminés pour laisser place aux corps organisés viables ou “normaux.” Diderot revient sur le rapport du normal et du monstrueux dans le *Rêve*, “L’homme n’est qu’un effet commun; le monstre qu’un effet rare; tous les deux également naturels, également nécessaires, également dans l’ordre universel et général” (*Rêve*, 138). La différence entre le normal et le monstrueux est ici minimalisée, effet commun ou effet rare, mais tous les deux des effets. Le monstrueux n’est pas une sous-catégorie du normal, et il a ses mêmes droits dans le monde. Cette tendance va en s’affirmant dans les *Éléments de physiologie*,

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

Qu’est-ce qu’un monstre? Un être, dont la durée est incompatible avec l’ordre subsistant (*Éléments de physiologie*, 444).

Dans ce passage la nature est essentiellement “exterminatrice,” un flot mortel dont aucune espèce ne survit, normale ou anormale. Face aux forces destructives d’une nature en transformation perpétuelle, toute combinaison n’est que momentanée. Non seulement l’univers n’a pas été créé tel que nous le connaissons, mais toujours sujet au transformisme, il n’a pas atteint non plus une forme perfectionnée et stable. La notion d’espèce ainsi fragilisée et relativisée amène une nouvelle définition du normal. Le monde originel d’estropiés de la *Lettre sur les aveugles* dont les monstres sont peu à peu éliminés et dont le normal seul subsiste, fait place ici à un monde où tout est monstrueux, le normal n’étant qu’un monstrueux un peu plus durable.[[191]](#footnote-191)

Comme nous l’avons remarqué en introduction, cette conception du monstre diffère radicalement de la tradition. Pour Aristote, le monstre est un écart par rapport à une norme fixe qui sert à le définir. Pour Montaigne, tout ce qui arrive dans la nature, y compris le monstrueux, est naturel. De même pour Buffon et d’Holbach, contemporains de Diderot, les monstres sont dans l’ordre de la nature. Le monstre n’existe pas en soi et n’existe que pour nous qui n’avons qu’une vision incomplète du monde. On voit en contraste l’originalité de Diderot qui arrive en fin de vie à considérer le monstrueux comme la norme, et la monstruosité comme une propriété de la matière au même titre que le mouvement et la sensibilité. Caplan remarque en ce sens,

The normal state of nature, so to speak, is not characterized by stable definitions and contours of species and individuals, but by volatile movement *away* *from* such rigid patterning; nature is normally ab-normal (“away from the norm”), and all of life is “more or less monstrous.” Monstrosity, then, is the “normal” form of organic life, and as such it is absolutly indeterminable.[[192]](#footnote-192)

L’état normal de la nature n’est pas dans sa stabilité, mais dans son instabilité qui la pousse en dehors de la norme. En ce sens, la conception de Diderot s’approche de la conception moderne du monstrueux telle que la décrit Canguilhem,

L’irrégularité, l’anomalie ne sont pas conçues comme des accidents affectant l’individu mais comme son existence même [...] On sait assez que les espèces approchent de leur fin quand elles sont engagées irréversiblement dans des directions inflexibles et se sont manifestées sous des formes rigides.[[193]](#footnote-193)

Comme pour Diderot, la monstruosité est une propriété de la matière, puisque la capacité d’opérer des changements, c’est-à-dire de créer des anomalies, est ce qui assure une certaine flexibilité d’adaptation aux espèces. Remarquons cependant que pour les modernes ces espèces conservent une certaine stabilité de forme, alors que pour Diderot, sa conception hétérogène d’une matière toujours en mouvement fait que les espèces sont en constant changement. C’est le travail infatigable de la nature, matière hétérogène éternellement agitée du mouvement imprévisible des molécules qui la compose, de faire des assemblages monstrueux selon toutes les combinaisons possibles qui permet au bout la constitution de corps organisés. L’action normale de la nature est la monstruosité, et le monstrueux pour Diderot n’est pas un simple écart de la nature, mais le pouvoir évolutif et le principe créatif d’une matière toujours en action.

Ce principe créatif, s’il était chose commune au début des temps alors que la matière en chaos s’assemblait de toutes les façons possibles, n’est cependant plus aussi perceptible de nos jours. Les transformations se déroulent sur de grands laps de temps et sont invisibles à ceux qui pensent selon le sophisme de l’éphémère que Bordeu explique “[être] celui d’un être passager qui croit à l’immutabilité des choses” (*Rêve*, 132). Face à l’ordre apparent de la nature, l’expérience est un moyen de déstabiliser des rapports devenus relativement fixes, et ainsi de dévoiler le mécanisme créatif du monde.

L’expérience du chèvre-pied déstabilise cet ordre en rapprochant par un régime “analogue” des êtres d’espèces différentes, la nourriture servant ainsi à construire un rapport analogique entre des entités normalement séparées. Cette déstabilisation forme une espèce de micro-chaos, qui reconstitue les conditions nécessaires pour que le principe créatif puisse prendre place, à savoir leur copulation en un être viable. Non seulement la fable du chèvre-pied montre en microcosme le mécanisme transformiste du monde, en en donnant une explication scientifique, mais aussi elle donne accès au savant au principe créatif de la nature—ce qui aura des conséquences importantes au niveau de la création poétique comme nous le verrons.

La fable du chèvre-pied ne s’arrête cependant pas à la simple création d’un être hybride,

BORDEU. [...] J’ai choisi la chèvre par des considérations qui me sont particulières.

MLLE DE L’ESPINASSE. Et ces considérations?

BORDEU. Vous êtes bien hardie! C’est que... c’est que nous en tirerions une race vigoureuse, intelligente, infatigable et véloce dont nous ferions d’excellents domestiques.

MLLE DE L’ESPINASSE. Fort bien, Docteur. Il me semble déjà que je vois derrière la voiture de nos duchesses cinq à six grands insolents chèvre-pieds, et cela me réjouit.

BORDEU. C’est que nous ne réduirions plus l’homme dans nos colonies à la condition de la bête de somme.

MLLE DE L’ESPINASSE. Vite, vite, Docteur, mettez-vous à la besogne, et faites-nous des chèvre-pieds.

BORDEU. Et vous le permettez sans scrupule?

MLLE DE L’ESPINASSE. Mais arrêtez, il m’en vient un: vos chèvre-pieds seraient d’effrénés dissolus.

BORDEU. Je ne vous les garantis pas bien moraux.

MLLE DE L’ESPINASSE. Il n’y aura plus de sûreté pour les femmes honnêtes; ils se multiplieront sans fin, à la longue il faudra les assommer ou leur obéir (*Rêve*, 205-06).

Ce n’est pas par hasard que le “mulet” (terme employé au dix-huitième siècle pour tout produit hybride de deux espèces) de Diderot est nanti d’une puissance sexuelle “effrénée,” alors qu’il est le plus souvent considéré à l’époque comme étant stérile. Roger explique,

En 1764, Buffon admet que le croisement est possible, et peut donner des produits féconds. Il n’y a donc plus entre les deux espèces, la barrière biologique de la stérilité des hybrides. Mais le croisement n’est possible que d’une manière: “le bouc agit avec puissance sur la brebis” tandis que “le bélier est impuissant à produire sur la chèvre. “ Il y a donc une inégalité entre les espèces [...] Les hybrides sont très rares dans la nature et pour accoupler une louve à un chien, il a fallu la domestiquer, c’est-à-dire lui faire perdre son naturel.[[194]](#footnote-194)

Dans ce passage, “le bouc agit avec puissance sur la brebis” tandis que “le bélier est impuissant à produire sur la chèvre,” ce qui souligne l’importance tenue par la manière dont on fait le croisement. Il n’est pas indifférent que le chèvre-pied soit le produit de l’homme et de la chèvre, plutôt que le produit de la femme et du bouc, ce qui place l’infraction non plus du côté du bouc, mais de l’homme.[[195]](#footnote-195) Ceci va dans le sens de la remarque de Buffon,

[…] la répugnance à l’accouplement [vient] du loup et du renard plutôt que du chien, c’est-à-dire, de l’animal sauvage et non pas de l’animal domestique [...] l’état de domesticité semble rendre les animaux plus libertins, c’est-à-dire moins fidèles à leur espèce.[[196]](#footnote-196)

L’homme est sans doute le plus libertin des animaux, et de ce fait le plus apte à tromper son espèce. Le chèvre-pied combine la puissance de l’animal avec le bouc qui est l’animal le plus “puissant” dans son compte spermatozoïde,[[197]](#footnote-197) et le libertinage spécifique à la sexualité humaine. Produit d’une infraction, il est lui-même un “effréné dissolu” qui pourrait commettre à son tour des infractions, “Il n’y aura plus de sûreté pour les femmes honnêtes; ils se multiplieront sans fin, à la longue il faudra les assommer ou leur obéir.” Le chèvre-pied pourrait bien devenir un danger pour “la femme honnête”: il est un véritable libertin qui sortirait de son espèce en s’attaquant à la femme et en créant à son tour un nouveau type d’hybride, une sorte de “bidet,” mélange d’un hybride mâle et d’une femelle.[[198]](#footnote-198) Enfin, on ne contrôlera pas non plus la multiplication des chèvre-pieds, qui risquent de former une sous-race plus nombreuse que la race humaine, de se retourner contre leurs maîtres, et d’accéder au pouvoir.

L’expérience du chèvre-pied est la transcription scientifique de la fable mythologique des “faunes” que mentionne Diderot par ailleurs en demandant “si les faunes sont réels ou fabuleux.” Cette expérience permet de matérialiser une vision philosophique du monde en poussant dans leurs conséquences les connaissances scientifiques de l’époque, en une fable scientifique bien particulière à Diderot. Nous avons vu la matérialisation de Pygmalion, des polypes humains se reproduisant à partir d’un débris, mais aussi du mythe du cyclope produit par la mutilation de “brins” (*Rêve* 149), de la fable de Castor et Pollux “réalisée” avec les jumelles de Rabasténs (*Rêve*, 160), et enfin comme nous le verrons au chapitre 6 de la grappe d’abeille comme une autre fiction scientifique mettant en jeu la communication de la sensibilité. La fable scientifique du chèvre-pied a ceci de particulier que née dans le *Rêve*, on la retrouve dans des ouvrages modernes. Ainsi Dagognet écrit,

Pour les mêmes raisons, on condamnera la transplantation d’un embryon humain sur l’animal, ce qu’on doit concevoir à travers deux finalités et de deux façons: certains ont envisagé la création d’hybrides-esclaves, à la fois hommes pour une part et bêtes pour une autre part, qui fourniraient à bon marché des êtres complètement hébétés et serviles. On les attacherait aux travaux les plus intolérables ou les plus stupides. L’engineering génétique utiliserait soit des spermatozoïdes, soit des ovules; à partir d’eux, elle s’orienterait donc vers un “robot vivant,” intermédiaire entre l’homme et le chimpanzé (Je souligne).[[199]](#footnote-199)

Dagognet examine la possibilité de créer une race domestique en des termes curieusement similaires à ceux de Diderot lorsqu’il écrit, “c’est que nous en tirerions une race vigoureuse, intelligente, infatigable et véloce dont nous ferions d’excellents domestiques.” Il s’agit de la même fable transcrite cette fois dans un discours moderne scientifique avec une transplantation d’embryons et un engineering génétique, ce que Dagognet appelle une orientation procréative “plus ou moins futuriste.”[[200]](#footnote-200) En ce sens, Diderot, pour avoir le premier mis ses “subodorations” scientifiques en forme de fiction, non seulement pour les illustrer comme c’est le cas de Cyrano de Bergerac, de Fontenelle, et de Voltaire,[[201]](#footnote-201) mais surtout pour les explorer dans leur limites, peut être considéré comme un des précurseur de la science-fiction.

**4.3 Mélange des espèces et dérèglement poétique**

Comme le savant avec le chèvre-pied, l’écrivain de la fable scientifique mélange deux genres habituellement séparés dont le résultat est un texte hybride. Diderot exprime lui-même le mélange des espèces comme étant une question de poétique.

MADlle DE L’ESPINASSE. Que pensez-vous du mélange des espèces?

[...]

BORDEU (*après avoir pris son café*). Votre question est de physique, de morale et de poétique.

MADlle DE L’ESPINASSE. De poétique!

BORDEU. Sans doute; l’art de créer des êtres qui ne sont pas, à l’imitation de ceux qui sont est de la vraie poésie (*Rêve*, 194-95).

L’acte de création poétique est ici assimilé à l’acte de création d’êtres hybrides, par exemple les chèvre-pieds (“des êtres qui ne sont pas”) créés à partir de l’homme et de la chèvre (“ceux qui sont”). Or nous avons vu que l’expérience du chèvre-pied met en jeu un certain nombre d’opérations tels que la nutrition, la copulation et le libertinage, qui devraient nous permettre d’élucider la spécificité d’une poétique du mélange des espèces.[[202]](#footnote-202)

Nous avons d’abord souligné l’importance jouée par la nutrition comme principe analogique permettant de rapprocher des espèces normalement séparées. Nous trouvons un rôle similaire de l’analogie au niveau poétique, lorsque Diderot, personnage du premier entretien du *Rêve*, explique à d’Alembert,

L’analogie dans les cas les plus composés n’est qu’une règle de trois qui s’exécute dans l’instrument sensible. Si tel phénomène connu en nature est suivi de tel autre phénomène connu en nature, quel sera le quatrième phénomène conséquent à un troisième ou donné par la nature, ou imaginé à l’imitation de la nature? Si la lance d’un guerrier a dix pieds de long, quelle sera la lance d’Ajax? Si je puis lancer une pierre de quatre livres, Diodème doit remuer un quartier de rocher. Les enjambées des dieux et les bonds de leurs chevreaux seront dans le rapport imaginé des dieux à l’homme. C’est une quatrième corde harmonique et proportionnelle à trois autres dont l’animal attend la résonance qui se fait toujours en lui-même, mais qui ne se fait pas toujours en nature. Peu importe au poète, il n’en est pas moins vrai. C’est autre chose pour le philosophe; il faut qu’il interroge ensuite la nature qui lui donnant souvent un phénomène tout à fait différent de celui qu’il avait présumé, alors il s’aperçoit que l’analogie l’a séduit (Je souligne, *Rêve*, 110-11).

Diderot établit dans ce passage une distinction entre vérité poétique et vérité philosophique. Produites toutes deux de la même façon, à savoir l’analogie construite à partir de trois éléments donnés “en nature” et se faisant dans “l’instrument sensible,” c’est dans leur résultat qu’elles diffèrent. Pour le poète, il suffit que l’analogie se produise dans son imagination pour qu’elle soit vraie, pour le philosophe, il faut qu’il en observe l’application dans la nature, extérieure à lui donc, avant de l’accepter comme vraie. Cette assertion permet d’élucider en partie pourquoi “l’art de créer des êtres qui ne sont pas, à l’imitation de ceux qui sont est de la vraie poésie,” la vérité poétique pouvant se passer du critère de vérifiabilité. L’expérience du chèvre-pied n’est peut-être pas vraie philosophiquement, mais elle est vraie poétiquement. L’analogie, qui dans l’expérience scientifique du chèvre-pied permet de rapprocher les espèces, permettrait de même, dans le cadre d’une expérience poétique, de rapprocher des entités séparées. Ce rapprochement nécessiterait une transformation préalable des entités, au moyen d’une déstabilisation de l’ordre habituel de la pensée, pour que puisse s’opérer une “copulation.”

Une question se présente. Dans quelle mesure le terme de copulation est-il applicable au domaine des idées? Diderot écrit dans *Pensées sur l’interprétation de la nature*,

Je lui demanderai donc si l’univers ou la collection générale de toutes les molécules sensibles et pensantes, forment un tout, ou non. S’il me répond qu’elle ne forme point un tout; il ébranlera d’un seul mot l’existence de Dieu, en introduisant le désordre dans la nature, et il détruira la base de la philosophie, en rompant la chaîne qui lie tous les êtres. S’il convient que c’est un tout où les éléments ne sont pas moins ordonnés que les portions, ou réellement distinctes, ou seulement intelligibles, le sont dans un élément, et les éléments dans un animal; il faudra qu’il avoue qu’en conséquence de cette copulation universelle, le monde, semblable à un grand animal, a une âme; que le monde pouvant être infini, cette âme du monde, je ne dis pas est, mais peut être un système infini de perceptions, et que le monde peut être Dieu” (Je souligne, *Pensées sur l’interprétation de la nature*, 82)

La “copulation universelle” est ici l’action de réunir en un tout “la collection générale de toutes les molécules sensibles et pensantes” de l’univers. Ce faisant Diderot restitue au principe de “copulation” son sens primitif de *copula*, terme qui comprend “tout ce qui sert à attacher, lien, chaîne,” à savoir aussi bien l’union physique sexuelle, que l’ordre et l’enchaînement des idées.[[203]](#footnote-203) En ce sens, l’expérience du chèvre-pied permet au niveau philosophique de forger un maillon limitrophe entre l’animalité et l’humanité qui assure une continuité là où il semble y avoir discontinuité.[[204]](#footnote-204) Elle permet ce faisant de montrer avec le monisme de la matière “cette chaîne générale dont la philosophie suppose la continuité,” que nous avons montrée être essentielle à la philosophie matérialiste lorsque “L’indépendance absolue d’un seul fait est incompatible avec l’idée de tout; et sans idée de tout, plus de philosophie” (*Pensées sur l’interprétation de la nature*, 35).

*Le Petit Robert* définit la “copule” comme un “Mot qui relie le sujet au prédicat. *Le verbe ‘être’ est une copule.*” Au niveau poétique, faire copuler les mots reviendrait à les mettre en contact à l’aide d’une copule, dans le but de créer une nouvelle entité hybride qui soit viable. Diderot expose d’autre par sa méthode de travail en ces termes,

J’ai sur mon bureau un grand papier sur lequel je jette un mot de réclame de mes pensées, sans ordre, en tumulte, comme elles viennent. Lorsque ma tête est épuisée, je me repose; je donne le temps aux idées de repousser; c’est ce que j’ai appelé quelque fois ma recoupe, métaphore empruntée d’un des travaux de la campagne (Je souligne).[[205]](#footnote-205)

La création littéraire se fait ici selon un processus comparable à celui de la constitution du monde. Les pensées telles des entités séparées sont jetées sur “un grand papier,” matière hétérogène “sans ordre” et “en tumulte” en son état premier, comme les molécules l’étaient dans le monde à son début. En ce sens, le “grand papier” est un microcosme du monde où les idées “repoussent” toutes seules, en autant de proliférations monstrueuses. L’auteur n’intervient que dans le travail de “recoupe” où il ne développera que les idées les meilleures, c’est-à-dire les plus viables. Tout mélange en effet n’est pas souhaitable comme l’indique Diderot dans le *Salon de 67*[[206]](#footnote-206) et dans les *Essais sur la peinture*.[[207]](#footnote-207)

La copulation des chèvre-pieds dans la fable de Diderot implique de plus, comme nous l’avons vu, une notion de libertinage. Or le libertinage et la multiplication “sans fin” de l’infraction libertine, comme l’explique Scott Carpenter à propos de Sade, peuvent eux aussi être compris au niveau poétique,

Rhetoric is defined by the eighteenth century as a violation of the “law” of language, of the mythical literality, or logos. Crime, a word Sade reserves for the most appalling exploits, is but the libertine equivalent of the trope. For the classical mind, rhetoric and perversion have an implicit common denominator, which is that they both partake of a kind of deviance: rhetoric was perceived as linguistic perversion.[[208]](#footnote-208)

Le chèvre-pied, effréné dissolu qui perpétue l’infraction, peut être considéré chez Diderot comme figurant “the libertine equivalent of the trope.” Il présente en ce sens un danger aussi bien au niveau poétique que physique lorsque le chèvre-pied attaque les femmes ou que la rhétorique au XVIIIe siècle est une “violation of the ‘law’ of language.” En fait Diderot semble bien faire du libertinage son modèle poétique lorsqu’il écrit en introduction au *Neveu de Rameau*,

Je m’entretiens avec moi-même de politique, d’amour, de goût ou de philosophie. J’abandonne mon esprit à tout son libertinage. Je le laisse maître de suivre la première idée sage ou folle qui se présente, comme on voit, dans l’allée de Foy nos jeunes dissolus marcher sur les pas d’une courtisane à l’air éventé, au visage riant, à l’œil vif, au nez retroussé, quitter celle-ci pour une autre, les attaquant toutes et ne s’attachant à aucunes. Mes pensées, ce sont mes catins (Je souligne, *Le neveu de Rameau*, 395).

Faire acte de libertinage pour le penseur revient ici à se conduire avec les pensées comme les “jeunes dissolus” le font avec les courtisanes. Diderot s’attaque aux idées comme le chèvre-pied s’attaque aux femmes.

**4.4 Copulation textuelle dans la *Correspondance* de Diderot avec Falconet**

A titre d’exemple de texte modelé selon les principes poétiques du chèvre-pied, à savoir un principe analogique qui permet de rapprocher des entités séparées, une copulation qui permet le mélange, et le libertinage, examinons un passage de la correspondance de Diderot avec Falconet qui se présente comme une expérience poétique de ce type,

A propos pourriez-vous me dire [...] si tandis que moi qui ne regretterais ni un louis, ni deux, ni trois, ni quatre (voilà mes moyens) pour rendre votre Pygmalion et plusieurs de vos ouvrages à jamais invulnérables par la main du temps, vous ne donneriez pas, vous qui en êtes le père et qui devez avoir des entrailles, un écu pour assurer la même prérogative à ces précieux enfants-là? ... Est-ce que tu n’es pas père? Est-ce que tes enfants ne sont pas de chair? (*Correspondance* VI, 38).

Remarquons d’abord dans ce passage le travail analogique mis en œuvre entre génération artistique et génération biologique. Il reprend en cela une analogie traditionnelle, telle que Platon par exemple parlant des hommes “féconds selon le corps” et des hommes “féconds selon l’âme.”[[209]](#footnote-209) Chez Diderot, ce rapprochement se fait d’une part en présentant l’œuvre d’art comme étant “votre Pygmalion.” Il s’agit ici du groupe statuaire de Pygmalion et de Galatée que nous avons examiné au chapitre 1, et qui, réduit au seul Pygmalion, met l’accent sur une personne auquel le “votre” donne l’idée d’une parenté. On dit “votre Pygmalion” comme on dirait “votre enfant.” Lorsque Diderot ajoute “vous qui en êtes le père et qui devez avoir des entrailles,” il met l’accent sur les “entrailles” comme l’organe de la parenté, comme si Falconet avait réellement enfanté Pygmalion de façon physique. Comme on donne du lait de chèvre à boire à l’homme, et du pain à la chèvre, il y a ici une préadaptation des éléments à rapprocher, Pygmalion ne faisant déjà plus tout à fait partie du monde minéral. Cette transformation préalable de Pygmalion a pour effet de déstabiliser l’ordre habituel de la pensée qui sépare hermétiquement statues et êtres vivants, pour que puisse s’opérer une copulation fructueuse de ces deux entités.

Voici le moment de “copulation”: “Est-ce que tes enfants ne sont pas de chair?” Les deux entités mises en présence sont “tes enfants” (les statues de Falconet, sujet de la phrase) et “chair” (qualité des enfants biologiques, prédicat), reliés au moyen de “sont” (la copule). C’est une métaphore au lieu d’une simple comparaison qui dirait, “tes statues sont, comme tes enfants biologiques, fait de chair,” et où “votre Pygmalion” a subi une transformation encore plus poussée en devenant “tes enfants,” l’assimilant cette fois aux enfants biologiques avec un tutoiement qui construit un rapport plus intime de paternité. Il s’agit ici d’une catachrèse où Diderot “force,” pour employer la terminologie de Fontanier,[[210]](#footnote-210) le signe “chair” de la première idée (l’enfant biologique), à l’idée nouvelle (l’enfant de l’art). Ce forçage est remarqué par Falconet qui s’en récrie dans sa réponse, “je ne comprends pas comment on fait toujours cette comparaison, vu la différence qu’il y a entre les deux familles” (*Correspondance* VI, 51). Les deux familles en question sont la famille poétique et la famille biologique, et en effet on peut supposer que Falconet ne comprend pas la finesse du travail rhétorique de Diderot. Diderot joue de l’effraction de la catachrèse avec une virtuosité que l’on peut apprécier avec l’aide de Derrida,

Ces ‘idées’ existaient déjà, semble penser Fontanier, étaient déjà dans l’esprit comme un tracé sans mot; mais on n’aurait pu les retracer, les traquer, les tirer au jour sans le coup de force d’une torsion qui va *contre l’usage*, sans l’effraction d’une catachrèse. Celle-ci ne sort pas de la langue, elle ne crée pas de signes nouveaux, n’enrichit pas le code; et pourtant elle en transforme le fonctionnement, elle produit, avec le même matériau, de nouvelles règles d’échange, de nouvelles valeurs. La langue philosophique, système de catachrèses, capital de ‘métaphores forcées’, aurait ce rapport à la littéralité de la langue naturelle si, à en croire Fontanier, quelque chose de tel existait. Et quand Fontanier pose, présuppose néanmoins l’antériorité du sens ou de l’idée de la catachrèse (qui ne fait que rejoindre un concept déjà présent), il interprète cette situation en termes philosophiques; c’est bien ainsi que la philosophie a traditionnellement interprété sa puissante catachrèse: torsion de retour vers le déjà-là d’un sens, *production* (de signes ou plutôt de valeurs), mais comme *révélation*, dévoilement, mise au jour, vérité.[[211]](#footnote-211)

Selon Fontanier, la catachrèse permet de donner un signe à une idée manquant de signe, en forçant un signe existant comme signe pour cette idée. Derrida remarque que cette définition présuppose l’antériorité d’une idée, qu’un signe ne viendrait que dévoiler comme une vérité préexistante. Dans le cas de Diderot, le prédicat “chair” est le signe existant (celui de l’enfant biologique), qui permet de donner un signe à l’enfant de marbre, comme on parle d’un “pied” de table. Mais ce forçage, comme l’indique Derrida, implique que l’idée existait déjà—à savoir qu’une statue est de chair parce que la matière est la même dans tout l’univers—et que lui, Diderot, ne fait que la dévoiler. Or, c’est en fait l’existence même de cette idée, soit le monisme de la matière, qu’il faudrait démontrer. La torsion permet de faire croire à un dévoilement (ou “mise à jour” d’une “vérité”), du type “je dis chair pour le marbre, parce l’idée de transformation de la matière de l’inerte au vivant est une vérité qu’il suffit de mettre à jour.” L’assertion finale, “Est-ce que tes enfants ne sont pas de chair?” est en effet d’une simplicité déconcertante qui la rend à première vue inattaquable. Remarquons que cette simplicité est cependant due à un emploi abusif de la catachrèse. La catachrèse n’est admissible que lorsqu’une idée manque d’un signe (Fontanier écrit de la catachrèse qu’elle est “tout Trope d’un usage forcé et nécessaire”), ce qui n’est pas le cas de l’enfant de l’art qui a un signe à sa disposition, le marbre. Cet abus de la catachrèse s’ajoute à l’abus qu’est déjà la catachrèse: il y a un forçage du forçage qui amène un niveau de complexité tel qu’un lecteur peu habile peut n’y voir que du chaos et s’en récrier, et pour Falconet, le monstre de la statue de chair n’est certainement pas “viable.” En fait il représente un danger. L’infraction de la catachrèse à l’intérieur de la tropique est une violence au même titre que l’infraction du mélange des espèces. Face à ce danger, on comprend pourquoi Falconet se récrie de l’abus rhétorique de Diderot, “je ne comprends pas...,” comme Mademoiselle de l’Espinasse se récrie des chèvre-pieds, “Je n’en veux plus. Je n’en veux plus. Tenez-vous en repos” (*Rêve*, 206).

Pour Diderot par contre le travail analogique du poète se présente comme une expérience linguistique à mener avec le même soin qu’une expérience scientifique, d’abord avec le rapprochement analogique au moyen de la circulation de qualités (la chair), ensuite avec la copulation comme l’assemblage métaphorique au moyen de la copule de deux entités distinctes qui peut être assimilé à un travail d’hybridation. Enfin le produit de cette copulation est un être nouveau, la catachrèse de la statue de chair, qui est un monstre linguistique[[212]](#footnote-212) en ce qu’elle est une nouvelle combinaison de “molécules,” la statue et la chair, qui appartiennent à des groupes sémantiques différents. La catachrèse effectue un forçage, opération qui, comme l’explique Canguilhem, est aussi caractéristique du mélange des espèces, “La monstruosité zoomorphe, si on en admet l’existence, doit être tenue pour la suite d’une tentative délibérée d’infraction à l’ordre des choses.”[[213]](#footnote-213)

On ne saurait cependant limiter la création artistique de Diderot à son travail expérimental sur la métaphore et la catachrèse. Tournons-nous à présent sur la figure du chiasme, autre trope que nous avons déjà rencontrée chez Diderot.[[214]](#footnote-214) Le chiasme a la particularité de croiser et de faire réagir les mots les uns sur les autres en un mouvement de retournement ou d’inversion: c’est cette inversion qui articule la différence sexuelle dans le chiasme de l’homme et de la femme que nous allons maintenant examiner.

**Chapitre V**

**La Mouvance des genres dans le chiasme de Mademoiselle de l’Espinasse**

MADlle DE L’ESPINASSE. Il me vient une idée bien folle.

BORDEU. Quelle?

MADlle DE L’ESPINASSE. L’homme n’est peut-être que le monstre de la femme, ou la femme le monstre de l’homme (*Le Rêve de d’Alembert*, 152).

L’“idée bien folle” de Mademoiselle de l’Espinasse exprime une des monstruosités les plus énigmatiques du *Rêve*.[[215]](#footnote-215) Si la monstruosité pour Diderot est le pouvoir évolutif et le principe créatif d’une matière toujours active et en transformation, ce que nous venons de voir au chapitre 4, doit-on en conclure que Diderot conçoit la différence sexuelle comme étant elle aussi instable et à même de se transformer? Et qu’apporte la figure du chiasme à une telle conception?

Nous examinerons d’abord ces questions avec l’explication scientifique de Bordeu. Situant la différence sexuelle dans son aspect physiologique, il la réduit à une question topologique, à savoir l’inversion anatomique des organes féminins et masculins. Ce modèle traditionnel a pour spécificité chez Diderot d’être sujet à toutes sortes de transformations. Du fœtus bipotentiel à l’eunuque, la sexuation n’est pas chose stable.

Nous verrons que le chiasme d’autre part, en ce qu’il met en jeu une monstruosité ne pouvant être comprise comme un simple écart (comment l’homme et la femme peuvent-ils être à la fois monstre et norme?), permet de façonner un modèle de la différence sexuelle qui diffère radicalement de celui de la tradition, comme chez Aristote par exemple où la femme est le monstre de l’homme qui, lui, est la norme. Le chiasme qui comme tous les tropes (de *tropus*, “tour, manière”), détourne un mot ou une expression de leur sens propre, a de plus la particularité en les croisant (et en faisant ainsi un “tour” de plus) de faire circuler les qualités en un mouvement de retournement ou d’inversion. En ce sens nous verrons que pour Diderot le renversement fait partie intégrale de la différence sexuelle, et que la sexuation est une question de propriétés pouvant circuler et transformer l’individu.

Nous examinerons enfin l’inversion en tant que principe poétique avec la mise en commerce du discours métaphorique féminin (Mademoiselle de l’Espinasse figurant le poète jouant de tropes) et du discours scientifique masculin (Bordeu figurant le philosophe), mais aussi de façon plus générale avec la réactivation de la métaphore dans un discours se voulant philosophique. Comme nous le verrons, Bordeu “retourne” à un discours figuratif quand le discours scientifique ne suffit plus à exprimer des principes matérialistes.

**5.1 Inversion anatomique et vulve faufilée dans *Le Rêve de d’Alembert***

MADlle DE L’ESPINASSE. Il me vient une idée bien folle.

BORDEU. Quelle?

MADlle DE L’ESPINASSE. L’homme n’est peut-être que le monstre de la femme, ou la femme le monstre de l’homme.

BORDEU: Cette idée vous serait venue bien plus vite encore, si vous eussiez su que la femme a toutes les parties de l’homme, et que la seule différence qu’il y ait est celle d’une bourse pendante en dehors, ou d’une bourse retournée en dedans; qu’un fœtus femelle ressemble à s’y tromper à un fœtus mâle; que la partie qui occasionne l’erreur s’affaisse dans le fœtus femelle à mesure que la bourse intérieure s’étend; qu’elle ne s’oblitère jamais au point de perdre sa première forme; qu’elle garde cette forme en petit; qu’elle est susceptible des mêmes mouvements, qu’elle est aussi le mobile de la volupté; qu’elle a son gland, son prépuce, et qu’on remarque à son extrémité un point qui paraîtrait avoir été l’orifice d’un canal urinaire qui s’est fermé; qu’il y a dans l’homme, depuis l’anus jusqu’au scrotum, intervalle qu’on appelle le périnée, et du scrotum jusqu’à l’extrémité de la verge, une couture qui semble être la reprise d’une vulve faufilée; que les femmes qui ont le clitoris excessif ont de la barbe; que les eunuques n’en ont point; que leurs cuisses se fortifient, que leurs hanches s’évasent, que leurs genoux s’arrondissent, et qu’en perdant l’organisation caractéristique d’un sexe, ils semblent s’en retourner à la conformation caractéristique de l’autre. Ceux d’entre les Arabes que l’équitation habituelle a châtrés perdent la barbe, prennent une voix grêle, s’habillent en femmes, se rangent parmi elles sur les chariots, s’accroupissent pour pisser, et en affectent les mœurs et les usages ... Mais nous voilà bien loin de notre objet. Revenons à notre faisceau de filaments animés et vivants (Je souligne, *Rêve*, 152-53).

L’explication scientifique de Bordeu, “la femme a toutes les parties de l’homme, et que la seule différence qu’il y ait est celle d’une bourse pendante en dehors, ou d’une bourse retournée en dedans,” reprend l’idée d’inversion présentée par le chiasme de Mademoiselle de l’Espinasse, en réduisant la différence sexuelle à une différence topologique Comme la monstruosité de Jean-Baptiste Macé dont il était question juste auparavant ne tenait que dans l’inversion de la disposition des viscères,[[216]](#footnote-216) la différence sexuelle tient dans l’inversion de la disposition des organes sexuels. Comme le montre Thomas Laqueur, Diderot s’inscrit ici dans la tradition du “One-sex body,” dominante de l’antiquité classique à la fin du XVIIe siècle, dans laquelle la femme ne diffère physiologiquement de l’homme que dans l’inversion de leurs organes qui sont les mêmes.[[217]](#footnote-217) La similitude des sexes dans ce modèle n’empêche cependant pas que la femme soit considérée comme une version moins parfaite de l’homme. Laqueur explique à propos de Galen,

The mole is a more perfect animal than animals with no eyes at all, and women are more perfect than other creatures, but the unexpressed organs of both are signs of the absence of heat and consequently of perfection.[[218]](#footnote-218)

Si pour Galen il ne manque rien physiologiquement à la femme, il lui manque cependant “la chaleur” qui est un critère de perfection. On ne trouve pas ce manque chez Diderot, “La femme a toutes les parties de l’homme, et la seule différence qu’il y ait est celle d’une bourse pendante en dehors, ou d’une bourse retournée en dedans.” La femme est un être aussi complet que l’homme dont elle a “toutes les parties,” et même si elle est d’abord définie à partir de l’homme qui est la norme, le “ou” efface la hiérarchie entre la bourse pendante et la bourse retournée. On trouve ce même genre d’équivalence entre les sexes dans le chapitre 18 des *Bijoux indiscrets*,

Je désirerais que, dans une contrée où tout se règle par des lois géométriques, on eût eu quelque égard au rapport de chaleur entre les conjoints. Quoi! vous voulez qu’une brune de dix-huit ans, vive comme un petit démon, s’en tienne strictement à un vieillard sexagénaire et glacé! [...] Ces rapports connus, on gradua des thermomètres applicables aux hommes et aux femmes. Leur figure n’est pas la même; la base des thermomètres féminins ressemblent à un bijou masculin d’environ huit pouces de long sur un pouce et demi de diamètre; et celle des thermomètres masculins, à la partie supérieure d’un flacon qui aurait précisément en concavité les mêmes dimensions (Je souligne, *Les Bijoux indiscrets*, 53-54).

Contrairement à Galen, la thermodynamique permet ici d’évaluer une “chaleur” des sexes qui ne favorise pas l’homme. La plus grande chaleur de cent quatre-vingt-dix degrés revient à une femme élevée de ce fait au rang de courtisane que Cyclophile explique être un “état très respectable et très honoré dans notre île” (*Les Bijoux indiscrets,* 56). Même si les exemples sont de la plus haute fantaisie alors que les bijoux féminins circulaires, carrés ou polygonaux correspondent aux bijoux masculins cylindriques, parallélépipédiques, prismatiques ou pyramidaux, la géométrie permet aussi d’évaluer la ressemblance des deux sexes en indiquant de façon univoque leur correspondance volumétrique, qui fait qu’ils sont la même figure, mais inversée, chez la femme et l’homme.

L’explication scientifique par la géométrie dans *Les Bijoux indiscrets* et la biologie dans le *Rêve*, supporte le chiasme avec la réversibilité formelle du chiasme correspondant à la réversibilité physiologique des organes. Il s’agit de la même opération, le retournement, l’une effectuée dans le domaine du poétique avec le retournement de la phrase par le chiasme, l’autre dans le domaine du biologique avec le retournement des organes. Et dans les deux cas, la différence sexuelle réduite à une inversion topologique, textuelle ou physiologique, ne saurait constituer un individu. Le fœtus en fait semble bien ne pas avoir un sexe déterminé,

[...] qu’un fœtus femelle ressemble à s’y tromper à un fœtus mâle; que la partie qui occasionne l’erreur s’affaisse dans le fœtus femelle à mesure que la bourse intérieure s’étend; qu’elle ne s’oblitère jamais au point de perdre sa première forme; qu’elle garde cette forme en petit [...] (Je souligne).

Ce passage met en action “la partie qui occasionne l’erreur,” c’est-à-dire le pénis. Le pénis chez la femme “s’affaisse [...] à mesure” indique que la différence sexuelle n’est pas une donnée de départ, et n’apparaît que graduellement. Pour Diderot, la différence sexuelle provient d’une transformation progressive par rapport au modèle bipotentiel qu’est le fœtus. Remarquons que le fœtus n’est cependant pas hermaphrodite et ne se différencie en mâle ou femelle que par la suite.[[219]](#footnote-219) Cette conception est tout à fait originale pour l’époque.[[220]](#footnote-220) Jacques Roger écrit à propos de Buffon,

Buffon revient au problème de la génération sexuée. Si elle exige deux séries complètes de molécules organiques, c’est peut-être que les molécules provenant d’un individu ne peuvent se fixer qu’en réagissant sur celles de l’autre. Plus précisément, on peut croire que ces molécules s’organisent autour d’un point d’appui, constitué par les molécules des parties sexuelles fournies par l’autre individu. Ainsi les fils ressemblent à leur mère et les filles à leur père.[[221]](#footnote-221)

Pour Buffon, l’embryon se constitue à partir des molécules des parties sexuelles, c’est-à-dire que la sexualité est une notion absolue non sujette à une évolution. La conception transformiste de Diderot se renforcera au XIXe siècle,[[222]](#footnote-222) et ne sera pas contredite par l’état moderne de la science, ainsi lorsque Badinter parle de la “bipotentialité sexuelle” des embryons.[[223]](#footnote-223)

Dans le *Rêve*, la constitution des parties sexuelles chez l’embryon se fait au cours du développement, non sans qu’il subsiste des traces de l’autre sexe,

[...] et qu’on remarque à son extrémité [du clitoris] un point qui paraîtrait avoir été l’orifice d’un canal urinaire qui s’est fermé; qu’il y a dans l’homme, depuis l’anus jusqu’au scrotum, intervalle qu’on appelle le périnée, et du scrotum jusqu’à l’extrémité de la verge, une couture qui semble être la reprise d’une vulve faufilée (Je souligne).

Le point fermé chez la femme et la couture chez l’homme sont la marque du blocage d’un sexe qui a permis l’épanouissement de l’autre. Ces traces sont bien particulières. “Faufiler,” explique *Le petit Robert*, est “coudre à grands points pour maintenir provisoirement les parties d’un ouvrage avant de les fixer définitivement.” Il semble que la vulve faufilée, grossièrement recousue, pourrait se rouvrir. La “couture” chez l’homme indique un aspect provisoire de sa conformation sexuelle, comme il n’est pas inconcevable que chez la femme l’orifice du canal urinaire fermé ne se rouvre. La transformation des sexes pour Diderot est encore possible, la sexualité n’est à aucun moment chose fixe. On trouve en ce sens en fin de paragraphe,

[...] que les femmes qui ont le clitoris excessif ont de la barbe; que les eunuques n’en ont point; que leurs cuisses se fortifient, que leurs hanches s’évasent, que leurs genoux s’arrondissent, et qu’en perdant l’organisation caractéristique d’un sexe, ils semblent s’en retourner à la conformation caractéristique de l’autre. Ceux d’entre les Arabes que l’équitation habituelle a châtrés perdent la barbe, prennent une voix grêle, s’habillent en femmes, se rangent parmi elles sur les chariots, s’accroupissent pour pisser, et en affectent les mœurs et les usages [...] (Je souligne).

“S’en retourner” indique un mouvement de bascule entre les deux sexes—la perte de l’un veut dire le gain de l’autre, s’éloigner de l’un veut dire se rapprocher de l’autre.[[224]](#footnote-224) L’inversion topologique des sexes n’est pas chose stable chez Diderot. Il y a des femmes à barbe et inversement des hommes sans barbe,[[225]](#footnote-225) et il ne suffit que d’un pénis de plus (un “clitoris excessif") ou de moins (cas plus fréquent qu’on ne le penserait, après lecture de l’article “Eunuques” de l’*Encyclopédie*), pour passer d’un sexe à l’autre.

**5.2 Le Chiasme de Mademoiselle de l’Espinasse et la mouvance des genres**

Examinons maintenant comment l’inversion anatomique des organes sexuels est inscrite dans le chiasme de Mademoiselle de l’Espinasse, “L’homme n’est peut-être que le monstre de la femme, ou la femme le monstre de l’homme.”

Une des particularités du chiasme par rapport à l’explication scientifique de Bordeu est qu’il introduit la notion de monstruosité. En cela Diderot s’inscrit dans une tradition. Aristote par exemple écrit,

D’ailleurs celui qui ne ressemble pas aux parents est déjà, à certains égards, un monstre: car dans ce cas, la nature s’est, dans une certaine mesure, écartée du type générique. Le tout premier écart est dans la naissance d’une femelle au lieu d’un mâle (Je souligne).[[226]](#footnote-226)

Aristote définit ici la monstruosité comme étant un écart par rapport à une norme, et en ce sens explique que la femme, en tant qu’écart par rapport au “type générique,” est un monstre par rapport à l’homme qui est la norme. Aristote écrit de plus, “La femelle est comme un mâle mutilé, et les règles sont une semence, mais qui n’est pas pure: une seule chose lui manque, le principe de l’âme” (Je souligne).[[227]](#footnote-227) La femelle “mutilé[e]” exprime cet écart comme un manque. L’homme détient le principe actif, il est l’être complet dont la femme n’est qu’une version amoindrie et passive (et on peut alors se demander quel rôle actif Aristote trouve aux mamelons du sein chez l’homme?). L’écart est pour Aristote une forme de dégénérescence par rapport à une norme. Sylviane Agacinski remarque à propos de ce “tout premier écart” chez Aristote,

[...] la femme n’a pas d’essence propre et se définit négativement par une privation de puissance. Engendrée par l’homme, elle n’en réalise pas complétement la Forme: elle n’est véritablement humaine ni en puissance ni en acte et pourtant elle n’est pas non plus d’une autre espèce. La Forme humaine s’accomplit et se perpétue dans et par le mâle seulement, et pourtant l’écart est aussi menaçant que nécessaire (Je souligne).[[228]](#footnote-228)

Même si l’écart est nécessaire,[[229]](#footnote-229) l’homme est cependant le seul générateur de la forme humaine. Pour Diderot au contraire, l’homme n’est pas le seul à perpétuer la race humaine. La remarque de Bordeu “Pour faire un enfant on est deux, comme vous savez” (*Rêve*, 152) n’est pas qu’une évidence puisqu’elle sous-entend la doctrine de l’épigénèse, selon laquelle la formation de l’embryon se fait par l’assemblage au moment de la conception des parties de la semence provenant du père et de la mère. La monstruosité, en tant qu’écart, n’est pas non plus chez Diderot un simple manque. Au contraire et comme nous l’avons vu à propos du transformisme (voir chapitre 2), la monstruosité est l’opération qui permet l’assemblage de molécules selon toutes les combinaisons possibles, et est en ce sens le principe créatif d’une matière toujours en action.[[230]](#footnote-230) Nous avons vu de plus au chapitre 4 la définition encore plus radicale de la monstruosité dans les *Éléments de physiologie*,

L’univers ne semble quelque fois qu’un assemblage d’êtres monstrueux.

Qu’est-ce qu’un monstre? Un être, dont la durée est incompatible avec l’ordre subsistant (*Éléments de physiologie*, 444).

Nous avons remarqué que pour Diderot, c’est le monstrueux qui est la norme, le normal n’étant qu’une sous-catégorie du monstrueux un peu plus durable. Articuler la différence sexuelle en termes de monstruosité, c’est soumettre l’apparente normalité de l’homme et de la femme à la vicissitude des lois du transformisme. La monstruosité souligne le caractère instable et précaire de la différence sexuelle. Être un homme ou une femme est une position plus ou moins durable, sujette comme tout autre assemblage à des transformations.

Cette notion de monstruosité est de plus exprimée au moyen d’une formule chiasmique, “L’homme n’est peut-être que le monstre de la femme, ou la femme le monstre de l’homme.” Dans le premier membre, si en accord avec la tradition, l’homme est le premier à être défini (“l’homme n’est peut-être que le monstre de la femme”), la femme par contre est le terme à partir duquel il est défini (“l’homme n’est peut-être que le monstre de la femme”). Elle est la norme, et l’homme lui n’est qu’un monstre.[[231]](#footnote-231) On remarquera la restriction du “ne que” qui présente la réduction de la différence sexuelle comme une démystification. La vérité est plus simple qu’on ne l’avait imaginée, ce qui est aussi le cas quand d’Alembert utilise le même ton démystificateur en affirmant que “la matrice n’est autre chose qu’un scrotum retourné de dehors en dedans.” Même avant le retournement du chiasme, nous avons déjà dans le premier membre un retournement des positions occupées traditionnellement par l’homme et par la femme, comme nous avons vu être le cas chez Aristote. Le chiasme indique dans le deuxième membre que ces places sont réversibles, alors que la femme est à son tour définie en fonction de l’homme.

Les propositions enfin sont elles-mêmes réversibles, lorsque dans notre passage, “L’homme n’est peut-être que le monstre de la femme, ou la femme le monstre de l’homme,” le chiasme est articulé par “ou” qui contribue à effacer une hiérarchie qu’un “et” aurait pu laisser. Ces trois retournements contribuent à déstabiliser une notion fixe du genre, mais aussi le schéma de commutation qui transforme la notion qualifiante en notion qualifiée permet d’exprimer les attributs sexuels comme étant interchangeables d’un sexe à l’autre. Diderot approche en ce sens d’une conception féministe des genres.[[232]](#footnote-232) Judith Butler écrit par exemple,

Some feminist theorists claim that gender is a “relation,” indeed, a set of relations, and not an individual attribute. Others, following Beauvoir, would argue that only the feminine gender is marked, that the universal person and the masculine gender are conflated, thereby defining women in terms of their sex and extolling men as the bearers of a body-transcendent universal personhood.[[233]](#footnote-233)

Pour Diderot et contrairement à Simone de Beauvoir,[[234]](#footnote-234) la différence sexuelle est une “relation” qui permet de réduire la notion d’individu. On trouve plusieurs exemples chez Diderot d’attributs sexuels qui circulent et amènent un renversement de sexe. Par exemple lorsque Bordeu dit à Mademoiselle de l’Espinasse, “Ah! après avoir été un homme pendant quatre minutes, voilà que vous reprenez votre cornette et vos cotillons et que vous redevenez femme” (*Rêve*, 202), Mademoiselle de L’Espinasse subit une inversion en “redevenant” femme. Diderot écrit aussi dans une lettre à Sophie Volland à propos d’“une folie sans égale” du baron d’Holbach,

Imaginez un satyre gai, piquant, indécent et nerveux, au milieu d’un groupe de figures chastes, molles et délicates. Tel il était entre nous. Il n’aurait ni embarrassé ni offensé ma Sophie, parce que ma Sophie est homme et femme, quand il lui plaît.[[235]](#footnote-235)

Ces deux exemples fonctionnent de la même façon. Une femme est homme quand elle montre un esprit scientifique ou philosophique qui ne s’embarrasse pas de questions de morale. Pour reprendre la distinction de Judith Butler entre le genre et le sexe,[[236]](#footnote-236) on peut dire que l’esprit a ici un genre indépendant du sexe physiologique, un être femme par le corps peut être homme par son esprit et le montrer dans son discours.

Remarquons que la question de l’homosexualité de Sophie n’est pas exempte de cette inversion,[[237]](#footnote-237) ni celle de Diderot,[[238]](#footnote-238) et que si cette dernière paraît moins défendable, on ne serait cependant exempter Diderot de la mouvance du genre, comme nous le verrons à propos du portrait que Michel van Loo a fait de lui dans le *Salon de 67*. Mais la question n’est pas de savoir si Denis et Sophie avaient une relation platonique ou sexuelle, ou de connaître leur exacte orientation sexuelle. La question se trouve dans le caractère double, mêlé, inversé de la sexualité, de la mouvance des attributs sexuels que ce soit à l’intérieur d’une personne (Sophie, Mademoiselle de l’Espinasse, Diderot), ou d’un couple (Sophie, explique Lydia Claude Hartman, est l’“image inversée” de Diderot),[[239]](#footnote-239) ou des couples entre eux, par exemple le chassé-croisé entre les couples Sophie-Uranie et Diderot-Grimm.[[240]](#footnote-240) Le chiasme en ce qu’il fait de la différence sexuelle une relation, montre encore plus nettement la conception transformiste de Diderot que l’explication scientifique qui la suit. Il n’existe pas de sexe stable, femme-écart de l’homme comme chez Aristote, femme-côte de l’homme dans *La Genèse*, mais des degrés plus ou moins importants d’une qualité qui se développe ou s’amoindrit par le transformisme.

En termes de matérialisme, la différence sexuelle en tant que relation permettant de réduire la notion d’individu est essentielle, la notion d’individu étant contraire à l’idée d’un “tout,”

Laissez là vos individus; répondez-moi. Y a-t-il un atome en nature rigoureusement semblable à un autre atome?... Non... Ne convenez-vous pas que tout tient en nature et qu’il est impossible qu’il y ait un vide dans la chaîne? Que voulez-vous dire avec vos individus? il n’y en a point, non, il n’y en a point... Il n’y a qu’un seul grand individu, c’est le tout *(Rêve*, 139).

Le “tout” est un assemblage d’atomes qui sont tous différents. Il y a un écart entre chacun d’eux (autrement il y aurait le chaos de l’indifférenciation), mais aussi cet écart est assez petit pour assurer la continuité de la chaîne. La notion d’individu, en ce qu’elle fait discontinuité dans la chaîne, est incompatible avec l’idée de continuité.

La monstruosité qui dans le cas du transformisme est ce qui produit l’écart, a aussi pour fonction de réduire l’écart entre les individus lorsque à cheval entre deux règnes ou deux espèces le monstre en remplit les intervalles (ce qui est aussi le cas de la statue de Pygmalion à la limite entre le règne minéral et le règne animal). En ce sens la monstruosité est régulatrice de l’écart, elle travaille à la frontière atomique, elle institue et maintient le “plus ou moins.”[[241]](#footnote-241) En ce qui concerne la différence sexuelle, la monstruosité est le lieu même de la négociation entre les sexes où s’institue la différence avec la réduction de l’écart, mais aussi la création de cet écart, avec la possibilité d’une transformation imprévisible de la configuration physiologique. L’homme et la femme ne peuvent se comprendre que dans un rapport chiasmique de monstruosité qui fait d’eux de potentiels Tirésias.[[242]](#footnote-242)

Mon opinion sur ce point diffère de celle de Marie-Hélène Huet qui au contraire “creuse” la différence sexuelle en montrant la matrice chez Diderot comme l’élément qui démolit la symétrie entre les sexes établie par le chiasme.[[243]](#footnote-243) Étant donné l’importance prédominante de son travail, il me faut ici justifier mon interprétation en indiquant ce que je considère être certaines faiblesses de la sienne.

L’interprétation de Huet est basée en grande partie sur le fait que pour Diderot l’absence de plaisir chez la femme serait un pré-réquisit à la procréation,[[244]](#footnote-244)

Conception takes place without pleasure for women, they even experience aversion,” wrote Diderot in his *Éléments de physiologie*. Should both sexes experience pleasure simultaneously, he added, they will produce no offspring; “point de conception, quoique avec le plus grand plaisir simultané des deux sexes.” Diderot’s idea that procreation excludes female sexual pleasure and even generates a feeling of aversion in women is renforced by his belief that the womb is cumbersome throughout a woman’s life.[[245]](#footnote-245)

Remarquons d’emblée que les citations viennent des *Éléments de physiologie*, texte que Diderot n’a pas eu le temps de terminer avant sa mort et de ce fait resté par endroit sous forme de notes incomplètes. Voici le passage en français que Huet cite en partie en anglais et en partie en français,

Conception a lieu sans plaisir de la part de la femme, même avec aversion. Point de conception quoiqu’avec le plus grand plaisir simultané des deux sexes. Que signifie donc cette griffe de l’ovaire, ce serrement, cet œuf ou cette semence? Tout cela s’exécute-t-il sans volupté? Je demande s’il y a effusion de matière séminale sans volupté. Sinon le mélange des semences n’est pas le principe de la génération, ni les molécules organiques, ni les autres causes qu’on lui a assignées (*Éléments de physiologie*, 428-29).

Les deux premières phrases sont incomplètes du fait de l’omission de l’article, ce que la traduction anglaise ne peut pas montrer. Il s’agit de notes, une écriture rapide qui va à l’essentiel, et qui n’est pas toujours compréhensible pour le lecteur. Étant donné le contexte où Diderot examine le rapport entre la volupté et l’émission de matière séminale pour établir le rôle joué par les semences mâles et femelles dans la procréation, je pense qu’il faut suppléer à l’insuffisance des notes de la façon suivante:

[La] conception [peut avoir] lieu sans plaisir de la part de la femme, même avec aversion. [Et il y a des cas où il n’y a] point de conception quoiqu’avec le plus grand plaisir simultané des sexes (mes corrections).

Diderot examine les cas limites. Il sait bien, comme tout le monde en son temps, que la conception peut avoir lieu avec le plaisir. Comme l’explique Laqueur, l’orgasme de la femme était même pensé comme nécessaire à la conception jusqu’à la fin du dix-huitième siècle.[[246]](#footnote-246) Ce qui intéresse Diderot, c’est le cas où la conception peut aussi avoir lieu sans plaisir, idée en germe à la fin de son siècle. Pour qui douterait encore, l’article “Jouissance” de Diderot explique que “la même chaleur” et “les mêmes transports” de deux êtres sont suivis “de l’existence d’un nouvel être,” montrant bien que la jouissance n’exclue pas, selon lui, la procréation.

Je préfèrerais de ce fait la traduction de “même avec aversion” par “even when experiencing aversion” plutôt que par “they even experience aversion” comme le fait Huet. Cette nuance est importante. Même si Diderot a reconnu la spécificité de la matrice, elle n’est pas plus “animale” que les autres organes[[247]](#footnote-247) qui ont tous leur vie et leurs sentiments particuliers,[[248]](#footnote-248) ou même plus monstrueuse que les autres organes qui le sont tous.[[249]](#footnote-249) En ce qui concerne ma thèse, la matrice ne saurait déséquilibrer la balance chiasmique, ni empêcher le mouvement de retournement qui l’anime. On trouve ainsi dans les *Éléments de physiologie*, 430, l’exemple d’un soldat “parfaitement homme intérieurement, et extérieurement [qui] n'avait que ce viscère [la matrice] de commun avec le sexe féminin.” La matrice ne fait pas forcément la femme.

**5.3 Discours métaphorique féminin et discours scientifique masculin en révolution**

Le chiasme thématise la différence sexuelle en tant qu’inversion, en l’écrivant par l’inversion de sa figure rhétorique.[[250]](#footnote-250) Il va s’agir maintenant de montrer l’inversion comme un principe poétique à l’œuvre de façon plus générale chez Diderot. L’importance joués par les chiasmes dans sa pensée n’est plus à prouver. Starobinski par exemple examine dans *Le Neveu de Rameau* “une véritable orgie de structures chiasmiques,”[[251]](#footnote-251) Georges Daniel suggère que le chiasme chez Diderot pourrait bien être un “tic d’écriture,”[[252]](#footnote-252) et Suzanne Pucci consacre un chapitre à la question de l’inversion dans l’ordre des mots dans la *Lettre sur les sourds et les muets*.[[253]](#footnote-253) Remarquons pour notre part que le chiasme fait partie des figures de rhétorique que nous avons vues être caractéristiques des poètes, au chapitre 3 avec les “idées accessoires,” dont l’orateur embellit, vivifie et fortifie les propositions de son syllogisme, contrairement au syllogisme du philosophe qui est un squelette, et au chapitre 4 lorsque Diderot explique à d’Alembert à propos de l’analogie que la vérité poétique se contente de la simple analogie, contrairement à la vérité philosophique qui doit être vérifiée dans la nature.[[254]](#footnote-254) Bordeu et Mademoiselle de l’Espinasse reviennent sur la question de forme philosophique et forme poétique avec le sophisme de l’éphémère,

MADlle DE L’ESPINASSE. [...] (Docteur, qu’est-ce que c’est le sophisme de l’éphémère?)

BORDEU. C’est celui d’un être passager qui croit à l’immutabilité des choses.

MADlle DE L’ESPINASSE. La rose de Fontenelle qui disait que de mémoire de roses on n’avait vu mourir un jardinier.

BORDEU. Précisément; cela est léger et profond.

MADlle DE L’ESPINASSE. Pourquoi vos philosophes ne s’expriment-ils pas avec la grâce de celui-ci? nous les entendrions.

BORDEU. Franchement, je ne sais si ce ton frivole convient aux sujets graves (*Rêve*, 132-33).

La distinction porte ici sur le caractère féminin de la métaphore. Reléguée au rôle d’expression d’une idée trop compliquée pour la femme ou tout être non versé en philosophie, elle est une “grâce” et fait partie du “frivole,” qui selon Bordeu ne convient pas “aux sujets graves” des philosophes. On retrouve cette distinction par la suite avec la remarque de Mademoiselle de L’Espinasse, “Mais tenez, Docteur; je vais m’expliquer par une comparaison; les comparaisons sont presque toute la raison des femmes et des poètes (*Rêve*, 135).” Les comparaisons, c’est-à-dire les analogies non vérifiées, sont la raison des poètes mais aussi des femmes. On comprend alors que le chiasme de la différence sexuelle, trope qui est une “idée folle,” soit énoncé par Mademoiselle de l’Espinasse, alors que l’explication scientifique et rationnelle provient de Bordeu le médecin philosophe. La distinction entre ces deux types de discours est renforcée par l’intervention de d’Alembert, mathématicien de grand renom figurant lui aussi le discours philosophique masculin.

D’ALEMBERT. Je crois que vous dites des ordures à Madlle de l’Espinasse.

BORDEU. Quand on parle science, il faut se servir des mots techniques.

D’ALEMBERT. Vous avez raison; alors ils perdent le cortège d’idées accessoires qui les rendraient malhonnêtes. Continuez, Docteur. Vous disiez donc à Mademoiselle que la matrice n’est autre chose qu’un scrotum retourné de dehors en dedans, mouvement dans lequel les testicules ont été jetés hors de la bourse qui les renfermait, et dispersés de droite et de gauche dans la cavité du corps; que le clitoris est un membre viril en petit; que ce membre viril de femme va toujours en diminuant à mesure que la matrice ou le scrotum retourné s’étend, et que...

MADlle DE L’ESPINASSE. Oui, oui, taisez-vous, et ne vous mêlez pas de nos affaires (Je souligne, *Rêve*, 153-54).

Bordeu explique que la fin justifie les moyens, et qu’un discours scientifique efficace nécessite l’emploi de mots techniques spécifiques à ce discours. En fait renchérit d’Alembert, dans ce contexte, ces mots techniques perdent les connotations qu’on leur donne dans un discours courant, à savoir les “idées accessoires” que nous avons vues être spécifiques au discours poétique. Mais le plaisir évident que prend d’Alembert à répéter ces mots “techniques” devant Mademoiselle de l’Espinasse montre l’impossibilité de séparer les deux discours. On ne se débarrasse pas aussi facilement des “idées accessoires” que veulent nous en convaincre messieurs les philosophes. D’Alembert, cherchant à se faufiler dans un dialogue pas aussi honnête que le prétendent ses participants, fait figure d’intrus comme on peut en juger par la réaction de Mademoiselle de l’Espinasse, “Oui, oui, taisez-vous, et ne vous mêlez pas de nos affaires.” Mademoiselle de l’Espinasse n’est pas dupe et met terme à ce qui prend des allures de dialogue mais aussi de ménage, à trois.

Il ne faudrait cependant pas conclure que la vérité poétique, qui est aussi la vérité féminine, serait une sous-vérité ou une vérité moindre que la vérité philosophique. Nous avons vu au chapitre 3 la supériorité de l’orateur dont le syllogisme est un être vivant, alors que celui du philosophe n’est qu’un squelette. Les “idées accessoires” ne sont pas des fioritures inutiles, et la femme peut aider l’écrivain en ce sens, comme l’explique Diderot dans un compte rendu de livre (la *Dissertation sur les femmes* d’un certain Thomas).

Thomas ne dit pas un mot des avantages du commerce des femmes pour un homme de lettres; et c’est un ingrat [...] On s’aperçoit aisément que Jean-Jacques a perdu bien des moments aux genoux des femmes, et que Marmontel en a beaucoup employé entre leurs bras. On soupçonnerait volontiers Thomas et d’Alembert d’avoir été trop sages. Elles [les femmes] nous accoutument encore à mettre de l’agrément et de la clarté dans les matières les plus sèches et les plus épineuses. On leur adresse sans cesse la parole; on veut en être écouté; on craint de les fatiguer ou de les ennuyer; et l’on prend une facilité particulière de s’exprimer, qui passe de la conversation dans le style. Quand elles ont du génie, je leur en crois l’empreinte plus originale qu’en nous (Je souligne).[[255]](#footnote-255)

*Le Rêve de d’Alembert* se présente comme une dramatisation “des avantages du commerce des femmes pour un homme de lettres” avec le chiasme qui est une “idée bien folle” et bien féminine, mais aussi une formulation géniale de la différence sexuelle.[[256]](#footnote-256) L’aphorisme qu’est le chiasme exprime de façon lapidaire l’inversion sexuelle en fonction du transformisme, et en ce sens a une “empreinte plus originale” que l’explication de Bordeu. C’est en effet le chiasme dont on se souvient et qui est le plus souvent cité. Le chiasme appelle et provoque l’explication scientifique et rationnelle de Bordeu, et le dialogue du *Rêve*, en ce qu’il “met en commerce” les deux discours,[[257]](#footnote-257) permet de créer au niveau de l’ensemble du texte une interaction du féminin et du masculin comparable à celle effectuée par le chiasme.[[258]](#footnote-258)

Mais le phénomène de renversement existe aussi à un niveau plus général. Le discours d’un individu peut se retourner d’un pôle masculin à un pôle féminin, et inversement, comme nous avons vu que l’individu était lui-même sujet à la mouvance du genre. Ainsi Bordeu, s’il affecte en général le ton “grave” du médecin philosophe, et dans ce chapitre avec l’explication scientifique du retournement qui est une vérité philosophique puisque vérifiée physiologiquement, il lui arrive cependant de lui aussi prendre un “ton frivole.” C’est ce que nous avons montré avec le manchot au chapitre 2. Le manchot avons-nous dit est un monstre textuel qui permet de donner forme à une observation qui n’existe pas, à savoir voir des moignons redevenir des bras. C’est une métaphore scientifique qui se présente d’abord cependant comme une observation (“j’ai vu deux omoplates s’allonger, se mouvoir en pince, et devenir deux moignons,” *Rêve*, 137), c’est-à-dire qu’elle est donnée comme une vérité philosophique, puisque vérifiable par l’observation dans la nature. Derrida écrit à propos de la métaphore philosophique,

[…] la métaphysique a effacé en elle-même la scène fabuleuse qui l’a produite et qui reste néanmoins active, remuante, inscrite à l’encre blanche, dessin invisible et recouvert dans le palimpseste.[[259]](#footnote-259)

Le manchot chez Diderot est d’abord une métaphore cachée qui ne prend son essence de métaphore qu’au moment de la reconnaissance du mensonge. Le manchot se trouve être aussi “frivole” que la rose de Fontanelle. La “raison” de Bordeu le médecin-philosophe, ne diffère pas ici de celle de la femme et du poète, se servant lui aussi, et sans remords semble-t-il, d’une comparaison invérifiable dans la nature et qui n’existe que dans son imagination. La reconnaissance du mensonge permet de réactiver la figure (ou “la scène fabuleuse”) dans ce qui est présenté comme une vérité philosophique, soit l’aspect littéraire du discours scientifique. Le mensonge marque un moment d’inversion. Ce qui pouvait être conçu comme un discours purement philosophique avec l’observation, est “retourné” comme un scrotum pour nous montrer la paroi intérieure qui le constitue, et qui est cette fois un discours poétique tissé de métaphores invérifiables.

La fable scientifique que nous avons montrée être particulière à Diderot, discours hybride permettant d’explorer au moyen de la fiction des “subodorations” scientifiques, ne se trouve pas limitée aux passages faisant distinctement partie de la science-fiction comme c’est le cas de Pygmalion, du chèvre-pied, et des polypes humains. La fiction fait partie d’une chaîne de similarité comprenant la poétique en général, les métaphores et le féminin, qui diffère d’une autre chaîne de similarité comprenant la philosophie, le discours “vrai” ou transparent, et le masculin. Ce que montre la différence sexuelle exprimée selon le chiasme, c’est que les éléments de ces chaînes ne sont pas des entités qui existent séparément, mais des formes momentanées qui existent les unes par rapport aux autres dans un rapport de retournement. Il peut y avoir à tout moment un retournement des positions, que la “vulve faufilée” se rouvre et que le féminin s’engouffre dans le masculin, que la métaphore cachée du discours scientifique soit réactivée, et que le poétique s’engouffre dans le philosophique.

Dire que tous les êtres sont monstrueux, c’est souligner l’instabilité et la précarité de tout assemblage, et ceci nous concerne aussi, êtres humains. Notre sexe est sujet au transformisme, mais aussi n’oublions pas que nous sommes des “bipèdes déformés,” des bipèdes en instance de déformation, c’est-à-dire des bipèdes inéluctablement voués à disparaître comme toute autre espèce. Pas de compromis dans le matérialisme de Diderot. L’être n’est qu’un assemblage de molécules, privé du réconfort de l’immortalité de l’âme que la conception dualiste théologique lui promettait. Face à la dissolution inéluctable de l’être, tournons-nous en dernier lieu vers la question de l’immortalité. Quel type de survie l’homme matérialiste peut-il espérer?

**Chapitre VI**

**Postérité matérialiste dans la grappe d’abeilles**

La pensée que j’écris, c’est moi. Le marbre que tu animes, c’est toi; c’est la meilleure partie de toi; c’est toi dans les plus beaux moments de ton existence; c’est ce que tu fais, et qu’un autre ne peut pas faire. Quand le poète disait: *non omnis moriar; multaque pars mei vitabit libitinam*,[[260]](#footnote-260) il disait une vérité presque rigoureuse (*Correspondance* VI, 16).

Vivant, j’agis et je réagis en masse... mort, j’agis et je réagis en molécules... Je ne meurs donc point?... Non sans doute, je ne meurs point en ce sens, ni moi, ni quoi que ce soit... Naître, vivre et passer, c’est changer de formes (*Rêve*, 139).

“*Non omnis moriar*” est le cri, proféré à quatre reprises dans la *Correspondance*,[[261]](#footnote-261) qui s’échappe de Diderot face à la dissolution qui l’attend, face au retour à “l’océan de matière” (*Rêve*, 128) que lui promet son matérialisme. On sait l’importance que Diderot attache à la question de la postérité à travers sa longue correspondance avec Falconet centrée sur ce sujet. Il va s’agir ici d’examiner quel genre de postérité un philosophe matérialiste peut espérer atteindre, et avec “*Multaque pars mei vitabit libitinam*,” comment il est possible de ne pas mourir en entier. Deux solutions sont présentées dans ce chapitre. La première consiste en la survie au moyen de la création artistique (“la pensée que j’écris, c’est moi”), que nous examinerons en revenant au Pygmalion du *Salon de 63* qui expose un modèle d’immortalisation traditionnel avec l’artiste enfantant ses œuvres dans lesquelles il va revivre. Le deuxième mode d’immortalité par contre sera de type physiologique (“mort, j’agis et je réagis en molécules”), que nous examinerons dans le *Rêve* avec la grappe d’abeilles, monstre “à cinq ou six cents têtes,” qui figure une conception organiciste de l’être, immortel non pas dans son entité individuelle, mais dans et par les autres.

**6.1 Pygmalion et l’immortalité par la création artistique dans *Le Salon de 63***

Un genou en terre, l’autre levé, les mains serrées fortement l’une dans l’autre, Pygmalion est devant son ouvrage et le regarde. Il cherche dans les yeux de sa statue la confirmation du prodige que les dieux lui ont promis. O le beau visage que le sien! O Falconet, comment as-tu fait pour mettre dans un morceau de pierre blanche la surprise, la joie et l’amour fondus ensemble. Emule des dieux, s’ils ont animé la statue, tu en as renouvelé le miracle en animant le statuaire. Viens que je t’embrasse; mais crains que coupable du crime de Prométhée, un vautour ne t’attende aussi (Je souligne, *Salon de 63*, 410).

Deux artistes (Pygmalion et Falconet), et deux statues (Pygmalion et Galatée), sont mis en jeu dans ce passage. Si Galatée est animée par les dieux (“ils ont animé la statue”), Pygmalion par contre doit son animation à Falconet (“tu en as renouvelé le miracle en animant le statuaire”). Précisons que ce pouvoir lui est donné par Diderot, qui construit à cette occasion une petite mise en scène. Après avoir fait de Falconet l’“émule” des dieux, il lui rappelle en surgissant à ce moment critique et en se proposant d’embrasser Falconet,[[262]](#footnote-262) qu’on n’est pas l’émule des dieux impunément. Falconet risquerait bien de devenir un autre Prométhée, attaché à un rocher et son foie déchiré par un vautour. C’est ainsi que dans un même paragraphe, Falconet promu à l’égalité des dieux dont il a “renouvelé le miracle,” est mis au poteau du sacrifice.[[263]](#footnote-263) Pourquoi ce sacrifice?

S’il est vrai, comme l’explique Mauss qu’“il n’y a peut-être pas de sacrifice qui n’ait quelque chose de contractuel,”[[264]](#footnote-264) on peut supposer que les termes de l’échange dans le sacrifice de Falconet, puni par les dieux pour avoir animé Pygmalion,[[265]](#footnote-265) sont la vie de Falconet contre la vie de Pygmalion. Or, de Man explique à propos du Pygmalion de Rousseau:

Cette immolation apparente du moi [...] est en fait sa glorification, car c’est à ce prix et à ce prix seulement que l’on peut considérer l’œuvre comme source et en faire le centre de toute vie, le “feu sacré” où seuls les Sages peuvent danser.[[266]](#footnote-266)

Le sacrifice de l’artiste revient au sacrifice du moi pour permettre sa renaissance dans un autre moi-même dans la statue. Ce sacrifice est nécessaire à celui qui veut s’immortaliser et revivre dans son œuvre, et c’est à peu de chose près ce que Diderot suggère lui-même dans l’article “Immortalité” de l’*Encyclopédie* lorsqu’il écrit, “[...] nous nous immolons. Nous sacrifions notre vie, nous cessons d’exister réellement, pour vivre en leur souvenir.”[[267]](#footnote-267) La paternité artistique, avec le transfert de la vie de l’artiste dans son œuvre, est une génération monstrueuse en ce qu’elle se fait en dehors de la voie “normale” de la sexualité.[[268]](#footnote-268)

Falconet n’est cependant pas le seul artiste du texte. Comme le remarque Suzanne Pucci, “The sculpted artist is designated by the proper noun whereas his creation receives the generic and possessive term, ‘sa statue.’”[[269]](#footnote-269) Galatée appartient à Pygmalion, elle est sa création. Pygmalion est présenté comme le seul sculpteur de Galatée, et Falconet comme le sculpteur de Pygmalion.[[270]](#footnote-270) Falconet est le sculpteur de Pygmalion, qui est lui-même le sculpteur de Galatée: sculpteurs et sculptures s’emboîtent comme des poupées russes, le groupe de Falconet est une méta-statue qui montre Pygmalion comme sculpteur sculpté, monstre à trois têtes du sculpteur pétrifié avec son œuvre (Pygmalion, Galatée et le petit amour, voir fig. 1), incarnant ainsi “la fusion” du créateur avec sa création que mentionne Louis Marin.[[271]](#footnote-271)

Une question se pose, à savoir si cet emboîtement d’œuvres les unes dans les autres ne trouverait pas dans le texte du *Salon de 1763* un dernier emboîtement et si le but ultime de Diderot serait de s’inscrire dans cette lignée d’artistes immortalisés dans leur œuvre. Diderot écrit en février 1766,

Je reviens à cet ami qui a adressé son ouvrage à ceux qui viendront après lui. A qui cet homme pensait-il en écrivant sa préface? de qui s’est-il occupé dans le cours de son ouvrage? à qui a-t-il parlé? avec qui a-t-il conversé?—Avec la postérité, mon ami; avec nos neveux (*Correspondance* VI, 69).

L’adresse réitérée aux neveux[[272]](#footnote-272) sert à marquer une distinction entre deux types de lignées, dont la lignée des neveux, ou comme Diderot l’écrit dans l’article “immortalité,” “ceux qui ne sont pas encore,”[[273]](#footnote-273) est une lignée non-organique qui permettrait de faire passer l’œuvre à la postérité mieux que la lignée du sang.[[274]](#footnote-274) Cette lignée masculine est comparable à celle que Platon décrit dans *Le Banquet*,

Par suite, une communauté beaucoup plus puissante que celle dont nous sommes unis à nos enfants, voilà celle que, les uns à l’égard des autres, possèdent de tels hommes, jointe à une plus solide amitié, attendu que la communauté qu’ils ont fondée les unit à de plus beaux, à de plus immortels enfants*.*[[275]](#footnote-275)

Il ne s’agit pas chez Diderot d’une communauté homosexuelle, comme cela est suggéré dans la “communauté” du *Banquet*. Une femme pourrait être un neveu dans l’absolu, le genre ne suivant pas toujours le sexe comme nous l’avons vu au chapitre 5 lorsque Diderot écrit à Sophie Volland par exemple, “Il n’aurait ni embarrassé ni offensé ma Sophie, parce que ma Sophie est homme et femme quand il lui plaît” (*Lettres à Sophie Volland*, 41-42).[[276]](#footnote-276) La femme n’est exclue de cette communauté qu’en tant que processus biologique d’engendrement, et marque ainsi la différence entre la lignée de l’âme et la lignée du sang. La lignée de l’âme est celle de la survie par l’œuvre qu’on transfère dans un autre, et qui est figurée ici par la lignée masculine Pygmalion-Falconet-Diderot. Il nous reste à examiner comment Diderot s’approprie cette place à son tour.

Le texte du *Salon de 63* prend un tournant inattendu. Sitôt le sacrifice de Falconet consommé, son œuvre est désacralisée,

Ce morceau de sculpture est très parfait. Cependant au premier coup d’œil le cou de la statue me parut un peu fort, ou sa tête un peu faible (Je souligne, *Salon de 63*, 410).

La sculpture à son apogée de perfection avec “très parfait,” a “cependant” une imperfection. “Cependant” est un terme qui annule l’assertion de la phrase précédente, la perfection n’admettant pas de rétraction. Alors que la perfection de la statue de Pygmalion contribuait à la mettre hors norme et à lui donner un caractère monstrueux, le cou un peu fort par contre la banalise et la rend à la nature dont elle n’est plus l’exception. Diderot propose derechef deux moyens de remédier à cette imperfection, le premier étant d’enfouir la statue quelques milliers d’années,[[277]](#footnote-277)

Si ce groupe enfoui sous la terre pendant quelques milliers d’années, venait d’en être tiré, avec le nom de Phidias en grec, brisé, mutilé, dans les pieds, dans les bras, je le regarderais en admiration et en silence (*Salon 63*, 410).

Diderot donne ici au groupe une autre paternité, Phidias.[[278]](#footnote-278) Falconet est évacué et on peut supposer qu’il n’a finalement servi que comme victime sacrificielle, que comme un marchepied permettant d’accéder à la gloire. Une monstruosité est aussi restituée au groupe qui est “brisé, mutilé, dans les pieds, dans les bras.” Cette mutilation est essentielle, comme on peut le voir lorsque Diderot écrit à propos des palais dans le *Salon de 67* d’un ton lucide et pragmatique, “Il faut ruiner un palais pour en faire un objet d’intérêt” (*Salon de 67*, 277). Il ne s’agit pas d’améliorer le groupe, mais de lui ajouter une dimension “sublime” pour emprunter la terminologie de Kant sur laquelle nous allons revenir. Diderot face au groupe “ruiné” se décrit ainsi, “je le regarderais en admiration et en silence.” le critique ne parle plus et paralysé d’admiration, il est en quelque sorte “pétrifié” devant la statue et devenu statue lui-même. On trouve à l’article “Admiration” de Diderot dans l’*Encyclopédie*,

Il y a des occasions où l’étendue de l’admiration est, pour ainsi dire, la mesure de la beauté de l’âme et de la grandeur d’esprit. Plus un être créé et pensant voit loin dans la nature, plus il a de discernement, et plus il admire.[[279]](#footnote-279)

Ce passage montre que l’admiration dépend non seulement de la beauté de l’objet, mais aussi de “l’admirateur.” Diderot déplace ainsi l’admiration de l’objet à l’observateur, d’une façon que l’on peut rapprocher de celle de Kant,

Hence nature is here called sublime merely because it elevates our imagination, making it exhibit those cases where the mind can come to feel its own sublimity, which lies in its vocation and elevates it even above nature (Je souligne).[[280]](#footnote-280)

Les ruines “élèvent” de façon similaire l’imagination de Diderot qui est amené au paragraphe suivant à imaginer une autre composition. On voit le jeu de substitution. Falconet sacrifié puis chassé de sa paternité par Phidias, est maintenant remplacé par Diderot qui “sait admirer” et qui propose sa propre version du groupe. Diderot ne corrige pas le cou de Galatée dont il ne parle plus, mais recompose le groupement en portant lui aussi son attention sur Pygmalion.

En méditant ce sujet, j’en ai imaginé une autre composition que voici.

Je laisse la statue telle qu’elle est, excepté que je demande de droite à gauche, son action exactement la même qu’elle est de gauche à droite.

Je conserve au Pygmalion son expression et son caractère, mais je le place à gauche: il a entrevu dans sa statue les premiers signes de vie. Il était alors accroupi. Il se relève lentement, jusqu’à ce qu’il puisse atteindre à la place du cœur. Il y pose légèrement le dos de sa main gauche; il cherche si le cœur bat; cependant ses yeux attachés sur ceux de sa statue attendent qu’ils s’entrouvrent (Je souligne, *Salon de 63*, 410-111).

Pygmalion est mis en action par une succession de temps présents, le “jusqu’à” en particulier indiquant une action en cours qui a une durée temporelle impossible à réaliser en sculpture.[[281]](#footnote-281) Le texte montre ainsi la déficience de la sculpture comme mode de représentation, le miracle de l’animation n’étant figurable que par l’écriture comme c’est le cas de Diderot qui avait par son texte conféré le pouvoir d’animer Pygmalion à Falconet.[[282]](#footnote-282) Ce jeu entre les deux médias—sculpture et écriture—est intensifié au dernier paragraphe:

Il me semble que ma pensée est plus neuve, plus rare et plus énergique que celle de Falconet. Mes figures seraient encore mieux groupées que les siennes. Elles se toucheraient. Je dis que Pygmalion se lèverait lentement; si les mouvements de la surprise sont prompts et rapides, ils sont ici contenus et tempérés par la crainte, ou de se tromper, ou de mille accidents qui pourraient faire manquer le miracle. Pygmalion tiendrait son ciseau de la main droite, et le serrerait fortement. L’admiration embrasse et serre sans réflexion, ou la chose qu’elle admire, ou celle qu’elle tient (*Salon de 63*, 411).

Pygmalion est en admiration face à Galatée comme Diderot était pétrifié d’admiration face au groupe mutilé portant le nom de Phidias. Il y a une coïncidence des deux artistes, Diderot et Pygmalion, renforcée par le fait que Pygmalion tient un ciseau, détail ajouté par Diderot. Le ciseau est à Pygmalion ce que le stylo est à Diderot,[[283]](#footnote-283) mais il est cependant inutile puisque la statue de pierre terminée, il ne peut ajouter de matière à la tête trop petite. Le stylo par contre peut toujours modifier la statue de texte. Diderot, armé de son stylo, peut à volonté mutiler et enterrer le groupe, en modifier la composition ou le mettre en mouvement.[[284]](#footnote-284) L’œuvre faite au stylo n’est jamais achevée. Comme nous l’avons vu, Diderot fera une nouvelle lecture de Pygmalion dans le *Rêve*, monstre textuel se soumettant aux besoins de la pensée philosophique.

Ce passage montre la présence du critique qui est lui-même comme un vautour prêt à déchirer sa proie. Diderot rôde dans le texte,[[285]](#footnote-285) et on peut s’étonner qu’après avoir affirmé au second paragraphe, “de longtemps [ce groupe précieux] n’aura de second,” il déclare au dernier paragraphe, “ma pensé est plus neuve, plus rare et plus énergique que celle de Falconet.” Doit-on penser que la place de l’artiste de génie n’a été consacrée que pour permettre à Diderot de s’y glisser à la dernière minute? Diderot est devenu statue à son tour, immortalisé dans la pétrification de la pose admirative, en état de fusion avec son œuvre, ce qui semble être le lot des artistes. Pygmalion devenu statue avec sa création, mais aussi Lemoyne, sculpteur de la statue de Louis XV,

Au retour de la cérémonie, le roi s’arrêta devant la statue, la regarda attentivement et salua avec affabilité l’artiste qui était appuyé comme un singe contre un des angles du piédestal, et qui faisait groupe avec le reste du monument.[[286]](#footnote-286)

Diderot est pour sa part devenu statue parce qu’il est celui qui a su admirer. Et comme Pygmalion, comme Galatée, comme toute autre statue, il pourra revenir à la vie dans les siècles à venir, statue comme celle de Phidias qu’on déterrera et qu’on présentera à l’admiration des neveux qui la feront revivre à leur tour.

Cette solution, toute plaisante qu’elle soit, n’est pas infaillible. Diderot écrit par la suite à Falconet,

Mais il me vient une idée que je ne veux pas perdre ... Milles causes physiques menacent votre chef-d’œuvre et peuvent en un instant la mettre en pièces. Le sentiment de l’immortalité, s’il était vif, deviendrait un supplice pour vous. Mon chef d’œuvre est à l’abri de tout évènement; il ne peut périr que dans le bouleversement de la nature (Je souligne, *Correspondance* VI, 76-77).

Diderot semble se préoccuper pour la première fois au moment de cette lettre, c’est-à-dire en février 1766, de la résistance de la pierre au temps ou aux désastres,[[287]](#footnote-287) et c’est avec le *Rêve* en 1769 qu’il écarte définitivement la pierre comme figure d’immortalité en disant “Allons, pulvérisez donc” (*Rêve*, 94).

La pulvérisation de Pygmalion, le chef d’œuvre qui aurait pu apporter l’immortalité à Falconet, dénonce l’échec de l’œuvre de pierre qui peut être détruite. Il ne va plus s’agir de s’immortaliser dans la pierre, et de se situer dans une généalogie d’artistes en sacrifiant l’autre pour prendre sa place dans la fusion pétrifiante de l’admirateur (scénario du *Salon de 63*). La fusion de l’artiste et de la statue prend une autre forme dans le *Rêve* avec “Je me nourris” (*Rêve*, 95), moment de fusion entre le savant et la statue qui de poussière est passée dans les légumes que mange Diderot. Il s’agit dans les deux cas de la statue de Falconet, c’est-à-dire de l’œuvre d’un autre à partir de laquelle Diderot crée sa propre œuvre. Comme le remarque Terence Cave à propos d’Erasme,

The act of converting other people’s books into one’s own oratio is here made wholly interchangeable with the process of digestion, nourishment, and rebirth... The reader must devour his models, destroying their alien substance so that they may be regenereted in his living utterance as a product of his own essential nature.[[288]](#footnote-288)

Selon Cave, le prédécesseur doit être détruit puis dévoré pour qu’une nouvelle vie puisse en ressortir.[[289]](#footnote-289) On comprend désormais la nécessité du sacrifice de Falconet. La création passe par la destruction de l’autre, dans le *Rêve* par sa pulvérisation et son incorporation, avant de pouvoir prendre une nouvelle forme. Le sacrifice de l’artiste concerne cependant aussi Diderot qui en tant qu’auteur est voué à la destruction par un neveu qui le mangera à son tour. Examinons maintenant avec la grappe d’abeilles du *Rêve* quel genre de postérité un auteur incorporé par les autres peut espérer atteindre.

**6.2 L’Immortalité organiciste de la grappe d’abeille du *Rêve de d’Alembert***

La grappe d’abeilles adresse la question spécifique du passage de la contiguïté à la continuité. Le problème est le suivant: si deux molécules sensibles et vivantes sont assimilables en une molécule unique à la sensibilité commune,[[290]](#footnote-290) peut-on parler d’une même sorte d’unité dans la mise en contacte d’êtres composés ou de masses inertes? Une certaine forme de sensibilité est-elle communiquée par la contiguïté de ces agrégats, comme elle l’était par la continuité des deux molécules? A cette question, déjà posée par Maupertuis quand il se demande ce qui arrive au “petit degré de sentiment” de chaque abeille dans un essaim,[[291]](#footnote-291) Théophile de Bordeu—que l’on ne confondra pas avec le Bordeu fictif de Diderot—apporte la réponse suivante dans ses “Recherches anatomiques sur la position des glandes, et sur leur action”:

Nous comparerons le corps vivant, pour bien sentir l’action particulière de chaque partie, à un essaim d’abeilles qui se ramassent en pelotons, et qui se suspendent à un arbre en manière de grappe; on n’a pas trouvé mauvais qu’un célèbre ancien ait dit d’un des viscères du bas ventre, qu’il était *animal in animali*; chaque partie est, pour ainsi dire, non pas sans doute un animal, mais une espèce de machine à part qui concourt, à sa façon, *à la vie générale* du corps.

Ainsi, pour suivre la comparaison de la grappe d’abeilles, elle est un *tout* collé à une branche d’arbre, par l’action de bien des abeilles qui doivent agir ensemble pour bien se tenir; il y en a qui sont attachées aux premières, et ainsi de suite; toutes concourent à former un corps assez solide, et chacune cependant a son action particulière à part; une seule viendra à céder ou à agir trop vigoureusement, dérangera toute la masse d’un côté: lorsqu’elles conspireront toutes à se serrer, à s’embrasser mutuellement, et dans l’ordre et les proportions requises, elles composeront un tout qui substituera jusqu’à ce qu’elles se dérangent.

L’application est aisée; les organes du corps sont liés les uns avec les autres; ils ont chacun leur district et leur action; les rapports de ces actions, l’harmonie qui en résulte, font la santé. Si cette harmonie se dérange, soit qu’une partie se relâche, soit qu’une autre l’emporte sur celle qui lui sert d’antagoniste, si les actions sont renversées, si elles ne suivent pas l’ordre naturel, ces changements constitueront des maladies plus ou moins graves (italiques de Bordeu, je souligne).[[292]](#footnote-292)

Lorsque Théophile de Bordeu écrit, “une seule viendra à céder ou à agir trop vigoureusement, dérangera toute la masse d’un côté,” il indique que la mise en contiguïté de deux corps étrangers suffit à amener une transmission et une mise en commun de leur sensibilité particulière. La métaphore de l’essaim d’abeilles permet aussi de formuler une conception organiciste du corps, c’est-à-dire du corps comme d’un assemblage d’organes qui ont chacun leur vie particulière.[[293]](#footnote-293) De même dans le *Rêve*, une abeille communique sa sensibilité au reste de l’essaim lorsque par exemple elle pince une autre abeille qui à son tour en pincera une autre et ainsi de suite dans toute la grappe.[[294]](#footnote-294)

Remarquons que l’explication de Théophile de Bordeu se limite à une simple comparaison du corps avec la grappe d’abeille et des organes avec les abeilles. Pour reprendre les termes de Max Black, il y a “[the] use of a ‘subsidiary subject’ to foster insight into a ‘principal subject,’” soit la grappe d’abeille, sujet secondaire, qui explique le corps, sujet principal.[[295]](#footnote-295) Il s’agit d’une comparaison entre deux sujets auparavant distincts, et qu’on se garde bien de mélanger en les traitant en deux paragraphes séparés, l’un pour la grappe d’abeilles et l’autre du corps. Il s’agit d’une simple “importation” de qualités d’un sujet à l’autre.[[296]](#footnote-296) Voici en comparaison la grappe d’abeilles chez Diderot,

BORDEU. ... Voulez-vous transformer la grappe d’abeilles en un seul et unique animal? Amollissez les pattes par lesquelles elles se tiennent, de contiguës qu’elles étaient rendez-les continues. Entre ce nouvel état de la grappe et le précédent il y a certainement une différence marquée; et quelle peut être cette différence sinon qu’à présent c’est un tout, un animal un, et qu’auparavant ce n’était qu’un assemblage d’animaux ... Tous nos organes...

MADlle DE L’ESPINASSE. Tous nos organes!

BORDEU. Pour celui qui a exercé la médecine et fait quelques observations...

MADlle DE L’ESPINASSE. Après.

BORDEU. Après? ne sont que des animaux distincts que la loi de continuité tient dans une sympathie, une unité, une identité générale.

MADlle DE L’ESPINASSE. J’en suis confondue; c’est cela, et presque mot pour mot. Je puis donc assurer à présent à toute la terre qu’il n’y a aucune différence entre un médecin qui veille et un philosophe qui rêve.

BORDEU. On s’en doutait. Est-ce là tout?

MADlle DE L’ESPINASSE. Oh que non, vous n’y êtes pas. Après votre radotage ou le sien, il m’a dit: Mademoiselle? — Mon ami. — Approchez-vous... encore... encore... J’aurais une chose à vous proposer. — Qu’est-ce? — Tenez cette grappe, là voilà, vous la voyez bien, là, là. Faisons une expérience. — Quelle? — Prenez vos ciseaux; coupent-ils bien? — A ravir. Approchez doucement, tout doucement, et séparez-moi ces abeilles, mais prenez garde de les diviser par la moitié du corps, coupez juste à l’endroit où elles se sont assimilées par les pattes. Ne craignez rien, vous les blesserez un peu, mais vous ne les tuerez pas... Fort bien, vous êtes adroite comme une fée... Voyez-vous comme elles s’envolent chacune de son côté? Elles s’envolent une à une, deux à deux, trois à trois; combien il y en a! (Je souligne, *Rêve*, 121-23).

Contrairement à Théophile de Bordeu qui parle d’essaim d’abeilles et de grappe d’abeilles, en expliquant l’emploi du terme “grappe,” le Bordeu de Diderot ne parle que de grappe d’abeilles. Il souligne avec “grappe” son affiliation avec une autre grappe plus familière, à savoir la grappe de raisin. Ce faisant, Diderot présente déjà un rapport de continuité dans un essaim d’abeilles, où les abeilles seraient reliées entre elles comme les raisins le sont dans une grappe.

La grappe d’abeilles chez Diderot fait de plus l’objet d’une expérience scientifique en deux temps, “Amollissez les pattes” et “coupez.” On n’a aucune idée de comment d’Alembert s’y prend pour “amollir” les pattes, mais le lecteur, s’il trébuche sur cette expérience, se sent pourtant porté à l’accepter. D’abord il s’agit d’un rêve, et tout est permis dans un rêve. Comme l’explique Diderot: “Il y a quelqu’adresse à avoir mis mes idées dans la bouche d’un homme qui rêve. Il faut souvent donner à la sagesse l’air de la folie afin de lui procurer ses entrées. J’aime mieux qu’on dise: Mais cela n’est pas si insensé qu’on croirait bien, que de dire: Écoutez-moi, voici des choses très sages” (*Correspondance*, 31 août 1769, 127). Ensuite, “amollir” a une connotation banale, et si on ne sait pas comment amollir des pattes d’abeilles, on sait par contre comment amollir en général: on met de l’eau, on chauffe, c’est une expérience qui en est à peine une et pour laquelle on ne peut ergoter.

Au résultat, amollir les pattes c’est en faire des fils mous comme les vaisseaux et les nerfs reliant les organes dans le corps, idée qu’on trouve dans les *Éléments de physiologie*: “[le cœur] est un animal, dont on peut regarder le système vasculaire comme les pattes” (*Éléments de physiologie*, 373). En ce sens, la grappe forme un tout, un monstre “à cinq ou six cents têtes et à mille ou douze cents ailes” dont chaque abeille serait un organe relié aux autres organes par des espèces de vaisseaux, les pattes. Il ne s’agit plus simplement d’une comparaison comme c’était le cas avec Théophile de Bordeu d’un sujet secondaire permettant d’expliquer un sujet principal, mais d’une métaphore poussée. Le passage de la sensibilité se faisant au moyen du transfert de qualités par effet de contiguïté, mais aussi de continuité apportée par le ramollissement des pattes, en fait une synecdoque, métaphore particulière pour laquelle la relation entre le terme donné et le terme évoqué constitue une dépendance matérielle.

La synecdoque a pour effet de provoquer un retournement. La grappe d’abeille comme métaphore du corps se trouve en retour exprimée en fonction du corps qui lui sert de métaphore, la grappe comme sujet secondaire devient sujet principal. La comparaison qui ne devrait pour un philosophe que servir à exprimer un processus naturel, comme c’est le cas chez Théophile de Bordeu, est transformée chez Diderot en sujet d’expérience scientifique et devient un substitut du processus naturel. La grappe d’abeilles devenue objet d’expérimentation est une métaphore qui se cache derrière son aspect scientifique; comme le dirait Derrida, elle efface “en elle-même la scène fabuleuse qui l’a produite”: elle se fait mythologie blanche.[[297]](#footnote-297) On trouve un même genre de retournement entre statut scientifique qui demande mais aussi procure un sens de réel, et statut poétique qui travaille avec la fiction, dans l’expérience de la coupure:

MADlle DE L’ESPINASSE. Oh que non, vous n’y êtes pas. Après votre radotage ou le sien, il m’a dit: Mademoiselle? — Mon ami. — Approchez-vous... encore... encore... J’aurais une chose à vous proposer. — Qu’est-ce? — Tenez cette grappe, là voilà, vous la voyez bien, là, là. Faisons une expérience. — Quelle? — Prenez vos ciseaux; coupent-ils bien? — A ravir. Approchez doucement, tout doucement, et séparez-moi ces abeilles, mais prenez garde de les diviser par la moitié du corps, coupez juste à l’endroit où elles se sont assimilées par les pattes. Ne craignez rien, vous les blesserez un peu, mais vous ne les tuerez pas... Fort bien, vous êtes adroite comme une fée... Voyez-vous comme elles s’envolent chacune de son côté? Elles s’envolent une à une, deux à deux, trois à trois; combien il y en a! (*Rêve*, 122-23).

Dans le dialogue de la première moitié de ce passage, c’est la “vraie” Mademoiselle de L’Espinasse qui répond à d’Alembert rêvant. Dans la deuxième moitié, il s’agit d’une Mademoiselle de L’Espinasse “rêvée” par d’Alembert alors qu’elle fait l’expérience à l’intérieur de son rêve. Il y a deux Mademoiselle de l’Espinasse, celle du dialogue qui même si elle est fictive figure cependant une vraie personne,[[298]](#footnote-298) et celle du rêve qui elle figure bien une personne fictive. Diderot fait une infraction à la convention qui exige une séparation à l’intérieur de la fiction entre la représentation d’une réalité et la représentation d’une fiction. On se souvient de la distinction que Diderot fait entre vérité philosophique et vérité poétique,

[L’analogie] est une quatrième corde harmonique et proportionnelle à trois autres dont l’animal attend la résonance qui se fait toujours en lui-même, mais qui ne se fait pas toujours en nature. Peu importe au poète, il n’en est pas moins vrai. C’est autre chose pour le philosophe; il faut qu’il interroge ensuite la nature qui lui donnant souvent un phénomène tout à fait différent de celui qu’il avait présumé, alors il s’aperçoit que l’analogie l’a séduit (Je souligne, *Rêve*, 110-11).

Comme le remarque Suzanne Pucci,[[299]](#footnote-299) il existe pour le philosophe un temps de “séduction” entre le moment de la conception de l’analogie et de sa vérification. C’est un temps où le statut de l’analogie vacille entre le poétique et le philosophique, la nature n’ayant pas pu être interrogée à ce sujet, faute d’expériences. Diderot en ce qu’il travaille la philosophie dans le discours poétique, dans ce cas avec la métaphore de la grappe comme sujet d’expérience et une Mademoiselle de l’Espinasse rêvée comme aide de laboratoire, se situe dans cet espace transgressif où la nature de la métaphore encore incertaine permet de jouer sur son double statut. Il déplace ainsi dans le poétique des expériences impossibles à faire dans la réalité—même si ce n’est que la réalité d’une fiction. La grappe d’abeilles, en réactivant la métaphore blanche qui la constitue comme nous l’avons vu avec le mensonge du manchot, montre non seulement que le discours philosophique n’échappe pas à la métaphore, mais aussi que la métaphore est constitutive de tout discours.[[300]](#footnote-300) La particularité de Diderot est que jouant des métaphores dans l’espace de “séduction,” n’empêche pas qu’un jour certaines de ces métaphores acquièrent un statut philosophique. Ce sera aux neveux de juger de leur viabilité, si et lorsque l’état des sciences permettra la vérification par l’expérience de ses subodorations.

Revenons à la question de l’immortalité en examinant les implications philosophiques de la grappe d’abeilles. La grappe d’abeilles comme métaphore du corps amène une nouvelle conception de l’être vivant. Pour Diderot comme pour Théophile de Bordeu l’être est formé d’organes indépendants les uns des autres qui peuvent avoir une vie ultérieure particulière. Comme le remarque Vartanian, on pourrait cependant supposer que Diderot aurait anticipé ce modèle organiciste dans *Les Bijoux indiscrets*:

It is known that Bordeu ... had argued that many internal organs, especially the viscera, were activated by an autonomous energy or sensibility peculiar to them. His organological thesis, however, had been ‘anticipated’ in *Les Bijoux*, where the autonomy of the individual organ far exceeded anything Bordeu would later imagine![[301]](#footnote-301)

On trouve en effet dans *Les Bijoux indiscrets* que les bijoux féminins sont dotés d’une voix propre, qui leur permet d’entrer en conflit avec la voix de la tête comme dans le chapitre 4. On trouve de plus des organes indépendants et dotés de leur vie propre dans la “fantaisie” de Mirzoza (chapitre 29), où elle imagine des êtres réduits à l’organe qui les caractérise, monstres-organes pour lesquels Diderot semble avoir un penchant particulier, puisque comme nous l’avons vu en introduction, il y reviendra tout au long de son œuvre, depuis *Les Bijoux indiscrets* jusqu’aux *Éléments de physiologie*.[[302]](#footnote-302)

La grappe d’abeilles en plus chez Diderot, en ce que le corps lui sert de métaphore avec chaque abeille de la grappe étant conçue comme un organe relié aux autres organes par les pattes, indique qu’un être peut aussi s’associer à d’autres êtres et former avec eux une nouvelle entité. La conception organiciste permet d’entamer l’unité de l’être vivant de deux façons, d’une part l’être comme étant composé d’organes indépendants, et d’autre part chaque être comme étant organe d’un plus grand corps. L’individu n’existe pas.

La grappe d’abeilles montre d’autre part que la sensibilité d’un être peut être transmise dans chacune de ses parties au moyen des vaisseaux en ce qui concerne les monstres-organes, ou dans les autres au moyen des pattes amollies en ce qui concerne le monstre à cinq ou six cents têtes. Il s’agit avec la grappe d’abeilles d’une fusion organique au lieu de la fusion pétrifiante de l’artiste avec son œuvre. Si l’homme matérialiste est privé d’une âme immortelle au niveau de son entité d’individu, il peut cependant espérer trouver une immortalité dans ses formes ultérieures de monstre-organes ou monstre à plusieurs têtes, qui auront gardé en mémoire une sensibilité qu’elles seront à même de communiquer ailleurs par la suite. C’est ainsi que Diderot écrit à Sophie,

Et moi je disais: Ceux qui se sont aimés pendant leur vie et qui se font inhumer l’un à côté de l’autre ne sont peut-être pas si fous qu’on pense. Peut-être leurs cendres se pressent, se mêlent et s’unissent. Que sais-je? Peut-être n’ont-elles pas perdu tout sentiment, toute mémoire de leur premier état? Peut-être ont-elles un reste de chaleur et de vie dont elles jouissent à leur manière au fond de l’urne froide qui les renferme. Nous jugeons de la vie des éléments par la vie des masses grossières. Peut-être sont-ce des choses bien diverses. On croit qu’il n’y a qu’un polype; et pourquoi la nature entière ne serait-elle pas du même ordre? Lorsque le polype est divisé en cent mille parties, l’animal primitif et générateur n’est plus; mais tous ses principes sont vivants (Je souligne, *Lettres à Sophie Volland*, 90-91).

On trouve ici une version matérialiste de la légende d’Abélard et Héloïse où une tige de lierre unit les caveaux des amants. Les particules de cendre gardent le souvenir de la sensibilité de l’être entier au moment de la prise d’indépendance des parties d’un être, se cherchent et s’unissent avec des particules d’un autre individu au moment de la fusion en un nouvel être composite. Le polype vient ici comme dans le *Rêve* expliquer ce processus en lui donnant un support scientifique. On sait que coupé en morceaux, le polype a pour particularité de se reproduire en entier à partir de chacun de ses morceaux (voir chapitre 3), c’est-à-dire qu’il a une vie ultérieure dans ses morceaux qui conservent ainsi sa sensibilité—ce qu’il appelle dans ce passage “ses principes.” Nous avons aussi vu que pour Diderot le polype est une figure privilégiée de son texte, lui aussi concerné par la question de l’immortalité,

L’argument du philosophe n’est qu’un squelette, celui de l’orateur est un animal vivant. C’est une espèce de polype. Divisez-le, et il en naîtra une quantité d’autres animaux. C’est une hydre à cent têtes. Coupez une de ces têtes; les autres continueront de s’agiter, de vivre, de menacer. L’animal terrible sera blessé, mais il ne sera pas mort. Prenez garde à cela (Je souligne, *Correspondance* VI, 291).

Comme la grappe d’abeilles à “cinq ou six cents têtes,” l’hydre est un monstre à “cent têtes.” Remarquons le glissement du polype à l’hydre. Si le polype est “une hydre d’eau douce,” et est capable d’avoir plusieurs têtes,[[303]](#footnote-303) il n’en est pas pour autant un “animal terrible.” Pourquoi avoir choisi ici l’hydre plutôt que le polype? Comme l’indique le *Petit Robert*, elle est un être “dangereux,” et on peut imaginer ses têtes se remuant de façon menaçante. L’animal aux connotations mythiques est plus à même de se protéger que le polype qui s’il ne peut être détruit “qu’en l’écrasant” (*Rêve*, 123), peut tout de même être détruit. Cette défensive de l’hydre est soulignée par la mise en garde finale de Diderot, “prenez garde à cela.” De quoi l’œuvre doit-elle se défendre?

**6.3 Les Neveux de Diderot**

Diderot doit assurer la survie de son œuvre, menacée par un siècle qui n’approuve pas l’athéisme de son matérialisme, mais aussi par ses amis. Dans le cas du *Rêve* par exemple,[[304]](#footnote-304) Mademoiselle de l’Espinasse (la vraie) fait la demande de destruction du manuscrit,[[305]](#footnote-305) ce que Diderot aurait fait, selon sa “lettre d’envoi,”

J’ai satisfait à votre désir autant que la difficulté du travail et le peu d’intervalle que vous m’avez accordé me le permettaient [...] Le plaisir de se rendre compte à soi-même de ses opinions les avait produits, l’indiscrétion de quelques personnes les tira de l’obscurité, l’amour alarmé en désira le sacrifice, l’amitié tyrannique l’exigea, l’amitié trop facile y consentit, ils furent donc lacérés. Vous avez voulu que j’en rapprochasse les morceaux, je l’ai fait [...] Ce n’est ici qu’une statue brisée [le *Rêve*], mais si brisée qu’il fut presqu’impossible à l’artiste de la réparer. Il est resté autour de lui nombre de fragments dont il n’a pu retrouver la véritable place.[[306]](#footnote-306)

On retrouve une fois de plus l’échec inhérent à la statue qui peut casser et parfois être irréparable. Ce sacrifice ne vient pourtant pas à bout du *Rêve*, dont des copies surgissent après la mort de Diderot.[[307]](#footnote-307) On coupe une tête, mais une autre rejaillit ailleurs, intacte. L’œuvre peut être blessée, mais comme l’hydre elle résiste. Herbert Dieckmann suggère que c’est de façon plus générale le cas de l’œuvre de Diderot. L’histoire du fonds Vandeul est selon lui un “roman d’aventure, ”[[308]](#footnote-308) dont l’œuvre finit par sortir triomphante,

L’accord sur la nécessité de faire des changements et des suppressions dans les manuscrits de Diderot est donc général; mais il est surprenant de noter que ni Naigeon, ni Meister, ni Mme de Vandeul n’ont réalisé leurs intentions; il est vrai que Mme de Vandeul et son mari ont modifié plusieurs copies, mais non pas la collection entière. Le respect devant le texte, peut-être aussi la crainte que les suppressions pussent être connues un jour, puisque plusieurs manuscrits de la même œuvre existaient, ont triomphé du désir de révision (Je souligne).[[309]](#footnote-309)

Les raisons qui auraient empêché les changements sont le “respect” qu’inspire le texte comme l’hydre menaçante, et le fait que “plusieurs manuscrits de la même œuvre existaient” comme le polype multiplié par clonage polypeux. Une tête coupée ne tue pas l’animal, montrant bien la supériorité du modèle biologique de survie du polype sur le modèle traditionnel de survie par l’art, lorsque comme dans le *Salon de 63* l’artiste en fusion avec son œuvre est “pétrifié” à son tour.

Le deuxième schéma concerne la conception de la grappe en tant qu’assemblage d’êtres distincts. Un être est une abeille qui peut s’associer à d’autres abeilles, et les infuser de sa sensibilité qu’ils seront à leur tour à même de communiquer. Comme le montre Anderson, ce schéma est mis à l’œuvre dans le *Rêve* dont les personnages s’agglomèrent en un tout,[[310]](#footnote-310) incorporant la sensibilité des autres comme Diderot incorpore la poudre de la statue de Falconet. La transmission de la sensibilité se fait toute seule et parfois même contre le gré des personnages. D’Alembert compte bien rester “sceptique,”[[311]](#footnote-311) mais il ensemence Mademoiselle de l’Espinasse des idées matérialistes de Diderot par l’intermédiaire de son rêve, idées que Mademoiselle de l’Espinasse se propose à la fin du *Rêve* de transmettre (“je n’écoute que pour le plaisir de redire,” *Rêve* 206).[[312]](#footnote-312) Ce schéma figuré avec les personnages du *Rêve* qui transmettent aux autres et vont redire, concerne cependant avant tout le lecteur que Diderot mentionne à plusieurs reprises,

Je reviens à cet ami qui a adressé son ouvrage à ceux qui viendront après lui. A qui cet homme pensait-il en écrivant sa préface? de qui s’est-il occupé dans le cours de son ouvrage? à qui a-t-il parlé? avec qui a-t-il conversé?—Avec la postérité, mon ami; avec nos neveux (Je souligne, *Correspondance* VI, 69).

Diderot a ses yeux sur la postérité, et c’est le lecteur à venir qu’il faut convertir en neveu. Diderot écrit d’autre part dans l’introduction aux *Pensées sur l’interprétation de la nature*,

JEUNE HOMME, prends et lis. Si tu peux aller jusqu’à la fin de cet ouvrage, tu ne seras pas incapable d’en entendre un meilleur. Comme je me suis moins proposé de t’instruire que de t’exercer; il m’importe peu que tu adoptes mes idées, ou que tu les rejettes, pourvu qu’elles emploient toute ton attention. Un plus habile t’apprendra à connaître les forces de la nature; il me suffira de t’avoir fait essayer les tiennes. Adieu (Je souligne, *Pensées sur l’interprétation de la nature*, 26).

Diderot insiste dans ce passage sur l’importance d’un apprentissage. Il ne s’agit pas tant d’enseigner un contenu que d’“exercer” la pensée, ce qu’il appelle “le moyen” par la suite,

Il faudrait donc s’attacher principalement à irriter l’appétit, afin que plusieurs emportés par le désir de le satisfaire, passassent de la condition de disciples, à celle d’amateurs; et de celle-ci, à la profession de philosophes. Loin de tout homme public ces réserves si opposées aux progrès des sciences. Il faut révéler la chose et le moyen (Je souligne, *Pensées sur l’interprétation de la nature*, 67).

L’apprentissage pour qu’un lecteur devienne un philosophe se fait en trois étapes. Il faut faire du lecteur un disciple. Nous avons vu par exemple dans le *Salon de 63*, “Quelle mollesse de chair! ... Appuyez-y votre doigt, et la matière qui a perdu sa dureté, cédera à votre impression” (*Salon de 63*, 409). Dans ce passage, Diderot “irrite l’appétit” du lecteur en lui proposant d’enfoncer son doigt dans la chair de la statue. C’est un moment de conversion. Le lecteur, séduit par l’invite érotique de la “pénétration” physique de la chair, accepte aussi bien au niveau philosophique d’adhérer au principe matérialiste de la transformation de la matière de l’inerte au vivant.

De la condition de disciples, il faut passer à celle d’amateurs. Cette étape est explicite dans le *Rêve* avec l’exemple du manchot (chapitre 2). Mademoiselle de L’Espinasse, à la suite de Bordeu qui vient de créer un monstre-tête selon le principe que “les besoins produisent les organes,” imagine son propre monstre, le monstre-pénis: “Une tête! une tête! c’est bien peu de chose; j’espère que la galanterie effrénée... Vous me faites venir des idées bien ridicules” (*Rêve*, 137). Le monstre-pénis n’existe que dans l’espace des petits points, et c’est le lecteur qui doit utiliser son imagination pour faire surgir ce monstre. C’est la lecture qui fait le monstre, mais c’est ici une lecture programmée par Diderot. Les petits points soulignent un vide à remplir, “la tête” indique que c’est un organe, et “la galanterie effrénée” précise de quel organe il peut s’agir. Il y a un apprentissage de lecture avec Diderot indiquant au lecteur qu’il a caché des monstres dans son texte, et que c’est à lui de les découvrir. Le lecteur attentif cherchera donc les monstres: monstres anatomiques,[[313]](#footnote-313) monstres mythiques,[[314]](#footnote-314) monstres expérimentaux,[[315]](#footnote-315) monstres imaginaires,[[316]](#footnote-316) mais aussi bien sûr les monstres textuels,[[317]](#footnote-317) les faux-monstres,[[318]](#footnote-318) les monstres potentiels.[[319]](#footnote-319) Ces derniers en particulier sont difficiles à discerner, écarts minimes, effets de langage, ils semblent surgir à la surface du texte à la façon d’une génération spontanée. Il arrive un moment où on ne sait plus si le monstre existe vraiment dans le texte, s’il avait été mis là pour qu’on le découvre, ou si c’est la lecture seule qui le crée de toutes pièces. Voilà venu le moment où la lecture prend le relais de l’écriture, et le lecteur à ce point peut considérer qu’il a joint à son tour la grappe matérialiste. Jeune abeille contaminée par la sensibilité de Diderot, il se met à voler de ses propres ailes, et engendre ses propres monstres. Reste enfin au lecteur à passer à la “profession de philosophe.” Il lui faut à son tour s’emparer du texte de l’autre, le découper en morceaux à partir desquels générer sa propre pensée par un travail de citation polypeux, pulvériser l’œuvre de l’autre et s’en nourrir, comme je le fais ici en tant que nièce de Diderot.

Et c’est ainsi que Diderot après avoir irrité l’appétit de son lecteur, l’avoir incité à goûter de son texte et de sa philosophie, l’avoir exercé à penser et l’avoir nourri de sa sensibilité, pourra finalement s’écrier comme Pigalle immortalisé par Voltaire: “*non omnis moriar*; je suis immortalisé.”

**Conclusion**

**Monstrer Diderot**

Grimm, mon ami, vous avez raison. Ce monde ne fut pas fait pour moi, ni moi pour lui. Mais c’est moi qui ai tort, puisqu’il faut que tout soit mal pour que je sois bien. Je suis dans la chaîne générale sans pouvoir la suivre ni la mener. Je suis un hors d’œuvre. Je suis assez monstre pour coexister mal à l’aise; pas assez monstre pour être exterminé (*Correspondance* III, 187-88)

Le monstre matérialiste chez Diderot s’inscrit à partir du *Rêve* dans un discours scientifique. Le monstre anatomique se substitue au monstre mythique qui s’avère être inefficace, par exemple lorsque la survie de l’artiste pétrifié dans son art devient illusoire avec la pulvérisation de la statue de Pygmalion. Le monstre existe cependant rarement dans son sens littéral de “vrai” monstre. Il est le plus souvent figuratif, ce qui nous a amené à dire qu’il est un monstre textuel, c’est à dire que même s’il provient de données scientifiques, il prend forme et n’existe que dans le texte. Nous souhaitons en conclusion faire un retour dans le cheminement qui nous a mené du biologique au poétique, et examiner en quoi la pensée monstrueuse de Diderot aurait affecté sa vision de lui-même. La citation ci-dessus suggère en effet que Diderot se voit en monstre, un monstre monstrueux pourrait-on dire, puisqu’il ne rentre même pas dans la catégorie du monstre, “assez” et “pas assez” monstre à la fois, ce que nous allons examiner dans l’autoportrait qu’il fait de lui-même à partir des portraits de van Loo et de Garand, ainsi que des bustes de Falconet et de Collot dans le *Salon de 67*.[[320]](#footnote-320)

Cet autoportrait se présente au premier abord comme un projet de construction du moi, que nous verrons être incompatible avec sa vision matérialiste de l’homme privé d’une existence individuelle. En ce sens, l’autoportrait de Diderot peut être considéré comme un blason de sa philosophie et de son esthétique, alors qu’il se “monstre” en prise à la différence sexuelle, au découpage organiciste, et à une pulvérisation pygmalionesque. L’aspect le plus énigmatique de ce texte est la façon dont Diderot délaisse son corps que les autres s’approprient, affublent de perruques, se disputent et finalement cassent. Face à ce corps morcelé, se pose une dernière fois la question de la survie du moi par les autres, potentiels neveux.

**7.1 Diderot aux prises de la mouvance des genres dans le portrait de Michel van Loo du *Salon de 67***

*Monsieur Diderot*. Moi. J’aime Michel; mais j’aime encore mieux la vérité (*Salon de 67*, 46).

D’emblée de jeu, trois Diderot : “*Monsieur Diderot*,” “Moi” et “j.” “*Monsieur Diderot*” est le titre du tableau qui représente Diderot vu par Michel van Loo (fig. 5).[[321]](#footnote-321) “Je” est le sujet énonçant identifiable à Diderot l’écrivain. “Moi” est la forme objectifiée du “je” parlant qui se projette lui-même à l’extérieur. Il marque le moment de confrontation entre le sujet Diderot et Diderot l’objet, qui résulte en une identification, “Moi.” Mais lorsque Diderot ajoute, “J’aime Michel; mais j’aime encore mieux la vérité,” on est amené à penser que pour Diderot il y a une personne intérieure qui serait vraie (c’est “je”), une personne extérieure fausse (le Diderot de Michel), et une personne extérieure vraie (c’est “Moi,” le Diderot de Diderot). “Moi” en tant que l’objectification de Diderot la plus près d’un état de sujet dont elle vient tout juste d’émerger serait l’objectification la plus proche d’une vérité qu’il “aime encore mieux” que Michel. Le commentaire de Diderot peut être compris à partir de là comme le projet de l’élaboration d’un “Moi” vrai, qui aurait pour objet de prendre la place du Diderot de Michel, et de devenir la mesure avec laquelle la postérité pourrait confronter et au besoin corriger tout autre portrait de Diderot.

L’élaboration de “Moi” commence par l’évaluation du portrait de van Loo. Il ne parle de ce portrait qu’à la troisième personne, gardant ainsi la distanciation prise dès la première phrase avec “*Monsieur Diderot*” qu’il dote d’une parole (“il peut dire à ceux qui ne le reconnaissent pas”), et auquel il finit même par s’adresser, “Mon joli philosophe, vous me serez à jamais un témoignage précieux de l’amitié d’un artiste, excellent artiste, plus excellent homme.” “Mon joli philosophe” est le “*Monsieur Diderot*” du portrait,[[322]](#footnote-322) qui dote le portrait d’une vie autonome. Mais ceci ne lui assure pas pour autant une entité,

C’est sa douceur, avec sa vivacité. Mais trop jeune, tête trop petite. Joli comme une femme, lorgnant, souriant, mignard, faisant le petit bec, la bouche en cœur [...] son toupet gris avec sa mignardise lui donne l’air d’une vieille coquette qui fait encore l’aimable [...] Mais que diront mes petits-enfants, lorsqu’ils viendront à comparer mes tristes ouvrages avec ce riant, mignon, efféminé, vieux coquets-là? (Je souligne, *Salon de 67*, 46-47).

On retrouve ici la différence sexuelle qui travaille cette fois la représentation du corps même de Diderot. Si Diderot accepte d’emblée la “douceur” comme première qualité du portrait, c’est-à-dire que s’il accepte son corps comme essentiellement féminin, le portrait devient cependant par la suite le lieu du conflit d’une différence inconciliable. Diderot entre en lutte[[323]](#footnote-323) avec une féminité avec les termes “mignard,” “petit bec,” et “vieille coquette,” qui ont tous une connotation négative, comme si ridiculiser le féminin pouvait le rendre plus maîtrisable. Mais cette multiplication de qualités féminines montre aussi une fascination incontrôlée de se présenter au féminin, comme si Diderot un pot de couleur rose en main ne pouvait s’empêcher de barbouiller son portrait, ajoutant couche après couche de qualitatifs féminins. Le féminin s’empare du portrait, non pas en s’additionnant au masculin mais en l’attaquant, et se faisant mettant en danger son intégrité telle une fissure allant en s’élargissant jusqu’à destruction finale.[[324]](#footnote-324) Le féminin est une menace que l’autoportrait tente à son tour de parjurer,

Mais que diront mes petits-enfants, lorsqu’ils viendront à comparer mes tristes ouvrages avec ce riant, mignon, efféminé, vieux coquet-là? Mes enfants, je vous préviens que ce n’est pas moi. J’avais en une journée cent physionomies diverses, selon la chose dont j’étais affecté. J’étais serein, triste, rêveur, tendre, passionné, enthousiaste. Mais je ne fus jamais tel que vous me voyez là. J’avais un grand front, des yeux très vifs, d’assez grands traits, la tête tout à fait du caractère d’un ancien orateur, une bonhomie qui touchait de bien près à la bêtise, à la rusticité des anciens temps. Sans l’exagération de tous les traits dans la gravure qu’on a faite d’après le crayon de Greuze, je serais infiniment mieux. J’ai un masque qui trompe l’artiste, soit qu’il y ait trop de choses fondues ensemble, soit que les impressions de mon âme se succédant très rapidement et se peignant tous sur mon visage, l’œil du peintre ne me retrouvant pas le même d’un instant à l’autre, sa tâche devienne beaucoup plus difficile qu’il ne la croyait (*Salon de 67*, 47).

“Je ne fus jamais tel que vous me voyez là” indique un rejet du féminin, mais l’effort de masculiniser l’autoportrait avec “grand front,” “grands traits,” “rusticité des anciens temps,” fait de celui-ci un négatif du portrait de van Loo. Il reprend la féminin en l’inversant, mais sans pour autant s’en débarrasser.[[325]](#footnote-325) La féminin est la mesure à partir de laquelle le masculin se donne, et pour reprendre l’expression le chiasme de Mademoiselle de l’Espinasse, on peut dire que Diderot “n’est peut-être que le monstre de la femme.” La vulve faufillée est en train de s’ouvrir, et son corps marqué par la mouvance du genre, ne peut constituer une entité stable. L’autoportrait finalement tourne à l’échec,

J’ai un masque qui trompe l’artiste, soit qu’il y ait trop de choses fondues ensemble, soit que les impressions de mon âme se succédant très rapidement et se peignant toutes sur mon visage, l’œil du peintre ne me retrouvant pas le même d’un instant à l’autre, sa tâche deviennent beaucoup plus difficile qu’il ne la croyait (*Salon de 67*, 47-48).

La multiplicité du masque rend l’effort de l’autoportrait de remplacer la coquette par l’orateur romain futile, l’un pouvant succéder à l’autre sans pour autant l’effacer. Et de fait, Diderot abandonne son projet d’autoportrait, et donne la parole aux autres en faisant appel aux portraits de Greuze (fig. 6)[[326]](#footnote-326) et de Garand, et aux bustes de Falconet et de Mademoiselle Collot.

**7.2 Le Buste de Falconet: Diderot, monstre-organe de deux belles oreilles**

Remarquons à ce point que tout portrait n’est pas forcément un échec. Contrairement à Rousseau,[[327]](#footnote-327) Diderot pense l’artiste capable de représenter les sentiments intérieurs. Peut-être même trop bien.

C’est cette folle de Mme van Loo qui venait jaser avec lui, tandis qu’on le peignait, qui lui a donné cet air-là et qui a tout gâté. Si elle s’était mise à son clavecin et qu’elle eût préludé ou chanté, *Non ha ragione, ingrato, un core abbandonato*, ou quelque autre morceau du même genre, le philosophe sensible eût pris un tout autre caractère, et le portrait s’en serait ressenti. Ou mieux encore, il fallait le laisser seul et l’abandonner à sa rêverie. Alors sa bouche se serait entrouverte, ses regards distraits se seraient portés au loin, le travail de sa tête fortement occupée se serait peint sur son visage, et Michel eût fait une belle chose (*Salon de 67*, 47).

Ce passage montre une autre tentative de Diderot pour rejeter la féminité du portrait en la mettant sur le compte de “cette folle de Mme van Loo,” femme folle ou femme à la féminité débordante, et dont une partie se serait versée en Diderot. Van Loo a vu en Diderot une féminité qui n’était qu’un reflet de celle de Madame van Loo, et déjà au moment de la pose, Diderot était un autre. Quant au peintre, il n’est que l’interprète du moment quel qu’il soit, et si le moment reflète une pensée ou une disposition intérieure caractéristique de la personne, alors le tableau est vrai. Finalement peu importe le peintre,

Je n’ai jamais été bien fait que par un pauvre diable appelé Garand, qui m’attrapa, comme il arrive à un sot qui dit un bon mot. Celui qui voit mon portrait par Garand, me voit. *Ecco il vero Polichinello* (*Salon de 67*, 48).

Le peintre peut être aussi peu connu et “pauvre diable” que Garand, si le moment est bon, le tableau est juste en termes de “vérité” (voir fig. 7).[[328]](#footnote-328) Le peintre peint ce qu’il voit sans se demander si ce qu’il voit représente bien la personne, si la personne a celui de ses “cent visages” qui lui ressemble le mieux et se ressemble bien à elle-même. Le peintre est l’interprète ignorant d’un intérieur, une main sans tête qui tient un pinceau, un monstre-organe comme la main droite du portrait où Diderot tient une plume,[[329]](#footnote-329) dotée d’une vie particulière comme tant d’autres mains chez Diderot (voir *Les Bijoux indiscrets*[[330]](#footnote-330) et la *Lettre sur les sourds et muets*[[331]](#footnote-331)) et aussi dans l’*Encyclopédie* comme le rapporte Roland Barthes.[[332]](#footnote-332)

Le portrait de Garand réussit là où ceux de Michel et Diderot ont échoué. Lorsque Diderot écrit, “Celui qui voit mon portrait par Garand, me voit,” il indique qu’il équivaut exactement au Moi. Mais à peine ce Moi est-il enfin “attrapé” par un artiste, qu’il subit déjà une scissure. Comme le remarque Hayes,[[333]](#footnote-333) il y a une confusion des genres dans le “*Ecco il vero Polichinello*” que Diderot commente par la suite sous sa forme féminine, “*Le mot,* ecco il vero Pulcinella, *me rappelle un conte de l’abbé Galiani*” (*Salon de 67*, 49). *Polichinello* repris en *Pulcinella* réintroduit l’ambiguïté dans le portrait qui devait être “la” vérité. Enfin, lorsque Diderot ajoute, “M. Grimm l’a fait graver; mais il ne le communique pas. Il attend toujours une inscription qu’il n’aura que quand j’aurai produit quelque chose qui m’immortalise” (*Salon de 67*, 48), c’est l’ami, Grimm, qui a la garde du portrait qu’il refuse de “communiquer.” Le portrait qui est la vérité, le Moi, appartient à un autre qui le garde jalousement,[[334]](#footnote-334) dépossédant ainsi Diderot de son Moi. L’autre décidera aussi de l’inscription qui immortalisera Diderot, le dépossédant cette fois de sa voix d’outre-tombe.

**7.2 Le buste de Falconet : Diderot, monstre-organe de deux belles oreilles**

C’est encore l’ami Grimm qui possède le buste de Diderot,

J’oubliais parmi les bons portraits de moi, le buste de Mlle Collot; surtout le dernier qui appartient à Mr. Grimm, mon ami. Il est bien, très bien. Il a pris chez lui la place d’un autre que son maître Mr. Falconet avait fait et qui n’était pas bien. Lorsque Falconet eut vu le buste de son élève il prit un marteau, et cassa le sien devant elle. Cela est franc et courageux. Le buste en tombant en morceaux sous le coup de l’artiste, mit à découvert deux belles oreilles qui s’étaient conservées entières sous une indigne perruque dont Mme Geoffrin m’avait fait affubler après coup (*Salon de 67*, 48).

On retrouve la question de l’immortalité pour la troisième fois dans ce court texte, mentionnée d’abord avec la voix d’outre-tombe s’adressant aux petits enfants,[[335]](#footnote-335) l’inscription que Grimm attend et qui doit immortaliser Diderot, et ici, Falconet “délivré du souci de lui [la postérité] transmettre un mauvais buste.” Sa propre postérité ne semble pas préoccuper Diderot, en apparence du moins: n’oublions pas que deux ans plus tard dans le *Rêve*, il pulvérisera à son tour la statue de Falconet. Il est le descripteur froid (“il est bien. Il est très bien”) et détaché (“cela est franc et courageux” remarque-t-il des coups de marteau infligés à sa statue) d’un corps repoussé cette fois dans l’extériorité la plus complète. Diderot se voit mis en pièce, spectateur de sa propre mort, “monstre à deux têtes”[[336]](#footnote-336) réalisant ainsi une prouesse qu’il décrit dans sa conclusion aux *Éléments de physiologie*,

Une fantaisie assez commune aux vivants, c’est de se supposer morts, d’être debout à côté de leurs cadavres, et de suivre le convoi. C’est un nageur qui regarde son vêtement étendu sur le rivage. Hommes qu’on ne craint plus, qu’avez-vous alors entendu? (*Éléments de physiologie*, 516).

Comme le nageur regardant son vêtement, Diderot est une conscience spectatrice libérée. Spectateur de la pulvérisation de sa statue il se voit retournant à la poussière, comme dans les derniers mots de Diderot quittant d’Alembert au premier entretien, “*Memento quia pulvis es, et in pulverem reverteris.*” Mais nous savons ce qu’il advient de la poussière. Comme la statue de Falconet pulvérisée, elle sera ingurgitée par les autres et les inséminera de sa sensibilité. Si le buste cassé prive l’artiste de son immortalité par l’art, elle précipite par contre son immortalité physique, avant même que d’être mort, Diderot se voit disséminé dans les autres.

Remarquons que la pulvérisation du buste de Diderot fait suite à une dispute entre Grimm et Madame Geoffrin qui avait fait affubler le buste d’une perruque que Grimm ne lui avait pas pardonnée, et à une confrontation entre Falconet et Mademoiselle Collot qui avait fait un meilleur buste de Diderot (fig. 8).[[337]](#footnote-337) Diderot est une fois de plus aux prises entre le masculin et le féminin qui finissent par avoir raison de lui en cassant son buste. Rappelons que selon Agacinski l’écart de la femme est “aussi menaçant que nécessaire.”[[338]](#footnote-338) “Menaçant” sans doute puisque voilà Diderot en morceau, mais aussi “nécessaire” en ce qu’on passe mieux à la postérité sous forme de poussière, ingurgité, assimilé et vivant dans les autres, que sous la forme individuelle de statue.

L’autoportrait est un échec, et Diderot abandonnant le soin de sa postérité aux autres, nous laisse finalement en présence de “deux belles oreilles” dévoilées par le coup de marteau. Diderot réduit à deux oreilles, fait de son portrait final un monstre-organe.

Diderot abandonne son corps aux autres, dans le *Salon de 67* avec son buste pulvérisé mais aussi son corpus littéraire lorsqu’il écrit à Naigeon, “Disposez de mon travail comme il vous plaira; vous êtes le maître d’approuver, de contredire, d’ajouter, de retrancher.”[[339]](#footnote-339) Comme le remarque Starobinski, on peut parler ici d’une “aliénation consentie,”

C’est à un ami qu’il “s’en remet,” et ceci est le geste même de la générosité confiante—l’une des vertus dont Diderot peut à juste titre se prévaloir. Il s’affirme *lui-même*, par l’aliénation consentie, le service rendu, le renfort d’éloquence qu’il apporte à une *cause commune*.[[340]](#footnote-340)

On retrouve ici le projet encyclopédique si cher à Diderot de la “cause commune,” toute source de savoir devant faire partie du bien commun.[[341]](#footnote-341) Ceci inclut le corps physique ouvert en un “théâtre anatomique” dans les planches de l’*Encyclopédie*,[[342]](#footnote-342) mais aussi l’ouverture des cadavres.[[343]](#footnote-343) C’est dans cet esprit de divulgation et de don de soi[[344]](#footnote-344) que Diderot demande l’ouverture de son propre corps. Sa fille Angélique fait le portrait mortuaire,

Mon père croyait qu’il était sage d’ouvrir ceux qui n’existaient plus; il croyait cette opération utile aux vivants. Il me l’avait plus d’une fois demandé; il l’a donc été. La tête était aussi parfaite, aussi bien conservée que celle d’un homme de vingt ans. Un des poumons était plein d’eau; son cœur, les deux tiers plus gros que celui des autres personnes. Il avait la vésicule du fiel entièrement sèche: il n’y avait plus de matière bilieuse, mais elle contenait vingt et une pierres dont la moindre était grosse comme une noisette. Ces détails existent par écrit, mais je n’ai pu me déterminer à lire cet horrible procès-verbal.[[345]](#footnote-345)

Que nous apprend cette autopsie? Diderot comme Montaigne a des pierres. Sa tête “parfaite” n’a pas subi les atteintes du temps et du vieillissement, se faisant réalisant une forme d’immortalité au niveau de l’organe de la pensée. Son cœur enfin est “les deux tiers plus gros que celui des autres personnes.” Quelle superbe monstruosité que ce cœur énorme. Écoutons Mirzoza,

- Mais les personnes tendres et sensibles, les amants constants et fidèles, de quoi les composeriez-vous? demanda Sélim à sa favorite.

- D’un cœur, répondit Mirzoza.[[346]](#footnote-346)

Voici un portrait de Diderot amant fidèle de sa Sophie, qu’il ne rejetterait sans doute pas.

Ces portraits successifs reprennent le motif de la statue pulvérisée que nous avons déjà vu à plusieurs occasions. En 1766 dans sa *Correspondance* Diderot fait du chantage à Falconet lorsqu’il lui demande, “d’avouer le sentiment de la postérité et le respect de l’avenir, ou de briser vous-même cette figure [Pygmalion] d’un coup de marteau.”[[347]](#footnote-347) Dans la lettre suivante de la même *Correspondance* il ajoute, “Vous croyez quelquefois m’avoir réduit en poudre, lorsque vous m’avez à peine effleuré.”[[348]](#footnote-348) Comme nous l’avons remarqué, réduire l’autre en poudre est ici une métaphore pour gagner l’argumentation. Un an plus tard, on apprend dans le *Salon de 1767* qu’un buste de Diderot est effectivement cassé par un coup de marteau de Falconet. Dans le *Rêve* en 1769 enfin, c’est Diderot qui se propose de réduire en poudre le Pygmalion de Falconet.

On casse une statue dans un texte, et une autre ressurgit ailleurs comme les têtes d’un polype qu’on chercherait à décapiter. A chaque réapparition elle subit une transformation. La statue revient, mais c’est sous une autre forme, métaphorique dans la *Correspondance* (gagner l’argument), littérale dans le *Salon de 67* (Falconet casse réellement un buste de Diderot), fictionnelle dans l’expérience imaginaire du *Rêve*. Et au bout, n’oublions pas que *Memento quia pulvis es, et in pulverem reverteris* (*Rêve*, 113).

Dans le contexte d’un univers où l’état normal de la nature est dans son instabilité qui la pousse en dehors de la norme, même le rocher (ou la statue) en apparence si stable se transforme en poussière.[[349]](#footnote-349) On ne peut s’étonner que dans le microcosme qu’est la grande feuille de papier, l’assemblage des figures se trouve lui aussi soumis aux forces destructives d’un transformisme toujours en action. Les figures reviennent métamorphosées tout au long de l’œuvre de Diderot, et ce qui est vrai de la statue est vrai aussi d’autres figures comme nous l’avons vu avec le polype et le corps organiciste. Mais aussi ces figures poussent et agissent les unes sur les autres, ainsi la métaphore de la grappe d’abeilles amène celle du polype, qui amène celle des polypes humains, elles se retournent comme la grappe d’abeilles et le corps humain, et s’entrechoquent.[[350]](#footnote-350) Ces figures font aussi partie du “grand tout,” et du corpus littéraire en général. Lorsque Diderot emprunte sa grappe d’abeille à Bordeu, ou son Pygmalion à Falconet et à tous les autres oncles depuis Ovide, il fait lui-même le travail du neveu. Il décompose un texte pour le recomposer en un nouvel assemblage monstrueux. Ce que Diderot dit du monde dans les *Éléments de physiologie*, “L’univers ne semble quelquefois qu’un assemblage d’êtres monstrueux,” est applicable à son texte. Un texte monstrueux n’est après tout qu’un assemblage plus ou moins durable de figures, comme l’univers est un assemblage plus ou moins durable de molécules.

On trouve les monstres-oreilles dans la Lettre sur les sourds et les muets: "Je me souviens d'avoir été quelquefois occupé de cette espèce d'anatomie métaphysique, et je trouvais que de tous les sens l'oeil était le plus superficiel, l'oreille le plus orgueilleux, l'odorat le plus voluptueux, le goût le plus superstitieux et le plus inconstant, le toucher le plus profond et le plus philosophe. (...) Je remarquerai seulement que plus un sens serait riche, plus il aurait de notions particulières, , et plus il paraîtrait extravagant aux autres. (...) que les oreilles [seront] détestées pour leur curiosité et leur orgueil...", et rappelons que dans la même lettre Diderot se rend sourd en se bouchant les oreilles pour mieux voir au théatre.

**BIBLIOGRAPHIE**

**I. Textes de Diderot**

Diderot, Denis. *Correspondance.* Georges Roth et Jean Varloot éd. Paris: Éditions de Minuit, 1955-1970.

*————*. *Lettres à Sophie Volland*, Jean Varloot éd. Paris: Gallimard, 1984.

*————. Œuvres.* André Billy éd. Paris: Pléiade, 1951.

*————. Œuvres.* Assézat et Tourneux éd. 20 vols. Paris: Garnier, 1876.

*————. Œuvres complètes.* Roger Lewinter éd. Paris: Le Club Français du Livre, 1969-73.

*————. Œuvres complètes.* Jean Varloot éd. Paris: Hermann, 1975-90.

*————. Œuvres esthétiques.* Paul Vernière éd. Paris: Garnier, 1988.

*————. Œuvres philosophiques.* Paul Vernière éd. Paris: Garnier, 1990.

*————. Œuvres romanesques.* Henri Bénac éd. Paris: Garnier, 1962.

*————.* *Mémoires pour Catherine II*. Paris: Garnier, 1966.

*————. Le Rêve de d’Alembert et autres écrits philosophiques*. Jacques et Anne-Marie Chouillet éd. Paris: Librairie Générale Française, 1984.

*————. Les Salons*. Jean Seznec et Jean Adhémar éd. Oxford: Clarendon Press, 1957-67.

———— et Jean d’Alembert. *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. 36 vols. Berne et Lausanne: Société typographique, 1780.

**II. Textes pré-XVIIIe siècle**

Aristote. *De La Génération des animaux*, Pierre Louis éd. Paris: Les Belles Lettres, 1961.

————. *Poétique*, Michel Magnien éd. Librairie Générale Française, 1990.

Descartes. *Méditations*. Dans *Œuvres et lettres*. Gallimard, 1953.

Du Bellay. *Défense et illustration de la langue française*. Paris: Librairie Larousse, 1972.

Horace. *L’Art poétique*. In *Satires* 3, François Villeneuve éd. Paris: Les Belles Lettres, 1956.

Lucrèce. *De La Nature*. Paris: Les Belles Lettres, 1984, 1985.

Malebranche, Nicolas. *De la recherche de la vérité*, Geneviève Lewis éd. Paris: Vrin, 1945.

de Montaigne, Michel. *Essais* I. Paris: Garnier Flammarion, 1969.

————. *Essais* II. Paris: Garnier Flammarion, 1979.

Platon. *La République*. Traduction d’Emile Chambry. Société des Belles Lettres, 1967.

————. “Le Banquet ou de l’amour,” *Œuvres complètes* vol. 1. Paris: Pléiade, 1950.

————. *Le Banquet, Phèdre*. Emile Chambray éd. Paris: Flammarion, 1992.

Ovide. *Les Métamorphoses*. Paris: Les Belles Lettres, 1989.

**III. Textes du XVIIIe siècle**

Bonnet, Charles. *Essai analytique sur les facultés de l’âme*. Genève: Slatkine Reprints, 1970.

de Bordeu, Théophile. *Œuvres complètes*. Paris: Caille et Ravier, 1818.

de Buffon, Georges Leclerc. *Histoire naturelle, générale et particulière, avec la description du cabinet du roi*. Paris : Imprimerie royale, 1749-1804.

————. “Histoire de l’homme,” in *Œuvres complètes de Buffon* Tome II. Paris: Pillot, 1838.

————. “Histoire des animaux,” in *Œuvres complètes de Buffon* Tome III .Paris : Éverat, 1839.

————. “Histoire des animaux,” in *Œuvres Complètes de Buffon* Tome IV. Paris: Duménil, 1836.

————. *Œuvres philosophiques de Buffon*. Présentation de Jean Piveteau. Corpus général des philosophes français, Paris: PUF, 1954.

de Condillac, Abbé. *Traité des sensations*. Fayard, 1984.

de Fontenelle, Bernard le Bovier. *Entretiens sur la pluralité des mondes.* Alexandre Calame éd. Paris: Librairie Marcel Didier, 1966.

Helvétius. *De l’Esprit*. Paris: Editions Sociales, 1968.

d’Holbach, Paul-Henri Thiry. *Système de la nature*. Librairie Arthème-Fayard, 1990.

de La Mettrie, Julien Offray. *De la nature*. Paris: Les Belles Lettres, 1984.

————. *L’Homme machine*, in *Œuvres philosophiques*. Paris : Fayard, 1984.

————. *Système d’Épicure*, in *Œuvres philosophiques*. Paris : Fayard, 1984.

de Maupertuis, Pierre Louis. *Système de la nature*. Paris: Librairie philosophique J. Vrin, 1984.

Rousseau, Jean-Jacques. *Discours sur les sciences et les arts*, Jean Varloot éd. Gallimard, 1987.

————. *Julie ou la nouvelle Héloïse*. Paris: Garnier-Flammarion, 1967.

————. “L’Amant de lui-même, Comédie” et “Pygmalion, scène lyrique,” dans *Œuvres complètes* 2. Paris: Pléiade, 1961.

Roussel, Pierre. *Système physique et moral de la femme, ou tableau philosophique de la constitution, de l’état organique, du tempérament, des mœurs, et des fonctions propres au sexe.* Paris: Vincent imprimeur-libraire, 1775.

Trembley, Abraham. *Mémoires pour servir à l’histoire d’un genre de polypes d’eau douce, à bras en forme de cornes*. Leide: Jean and Herman Verbeek, 1764.

de Vandeul, Angélique. *Mémoires pour servir à l’histoire de la vie et des ouvrages de M. Diderot*, *Œuvres complètes* 1.Jean Varloot éd. Paris: Hermann, 1975.

Voltaire. *Dictionnaire Philosophique, Œuvres complètes* 4. Moland éd. Paris: Garnier Frères, 1879.

**IV. Textes critiques**

Agacinski, Sylviane. “Le Tout Premier Écart,” *Les fins de l’homme à partir du travail de Jacques Derrida*, Colloque de Cérisy 23 juillet—2 août 1980. Paris: Editions Galilée, 1981.

Anderson, Wilda. *Diderot’s Dream*. Baltimore: The Johns Hopkins University, 1990.

Bachelard, Gaston. *La Formation de l’esprit scientifique*. Paris: Vrin, 1938.

Badinter, Elizabeth. *XY, De l’identité masculine*. Edition Odile Jacob, 1992.

Barthes, Roland. “Image, raison, déraison” in R. Barthes et. al., *L’Univers de l’*Encyclopédie. Paris, Les Libraires associés, 1964.

————. *Michelet*. Seuil, 1954.

————. *S/Z*. Seuil, 1970.

Benveniste, Emile. Problèmes de linguistique générale. Paris: NRF, 1966.

Black, Max. *Models and Metaphors. Studies in Language and Philosophy*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1962.

Blanchot, Maurice. *L’Amitié*. Paris: Gallimard, 1971.

————. *L’Espace littéraire*. Paris: Gallimard, 1955.

Bowler, Peter. “Evolutionism in the Enlightenment,” *History of Science* xii (1974), 159-83.

Brewer, Daniel. “Portraying Diderot.” Undank, Jack et Josephs, Herbert éd. *Diderot: Digression and Dispersion: a Bicentennial Tribute*. Lexington, KY: French Forum, 1984.

Buffat, Marc. “Diderot par lui-même dans les ‘Lettres à Sophie Volland,’” *Recherches sur Diderot et l’*Encyclopédie 15 (octobre 1993), 9-30.

————. “Ecco il vero pulcinella,” *Recherches sur Diderot et l’*Encyclopédie 18-19 (octobre 1995), 55-70.

Butler, Judith. *Gender Trouble*. Routledge, Chapman and Hall, 1990.

Canguilhem, Georges. *La Connaissance de la vie*. Paris: Vrin, 1992.

Caplan, Jay. *Framed Narratives. Diderot’s Genealogy of the Beholder*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.

Carpenter, Scott. *Acts of Fiction, Resistance and Resolution from Sade to Baudelaire*. University Park: The Pennsylvania State University Press, 1996.

Carr, J. L. “Pygmalion and the Philosophes: The Animated Statue in Eighteenth-Century France.” Journal of the Warburg and Courtauld Inst. (London: The Warburf Institute, 1960), 239-55.

Cassirer, Ernst. *La Philosophie des lumières*. Traduction de Pierre Quillet. Fayard, 1932.

Cave, Terence. *The Cornucopian Text. Problems of Writing in the French Renaissance*. Oxford: Clarendon Press, 1979.

Céard, Jean. *La Nature et les prodiges. L’insolite au XVIe siècle, en France*. Genève: Droz, 1977.

Chouillet, Jacques. *L’Esthétique des Lumières*. Paris: P.U.F., 1974.

————. *La Formation des idées esthétiques de Diderot*. Paris: Armand Colin, 1973.

Creech, James. “Diderot and the Pleasure of the Other: Friends, Readers, and Posterity.” *Eighteenth-Century Studies* 11 (Summer 1978), 439-56.

Dagognet, François. *La Maîtrise du vivant*. Paris: Hachette, 1988.

Daniel, Georges. “Autour du *Rêve de d’Alembert*: réflexions sur l’esthétique de Diderot,” *Diderot Studies* XVII (1969), 13-73.

————. *Le Style de Diderot, légende et structure*. Genève: Droz, 1986.

Davis, Michael. *Aristotle's Poetics, the Poetry of Philosophy*. Lanham, Maryland: Rowman and Littlefield Publishers, 1992.

De Man, Paul. *Allégories de la lecture*. Paris: Galilée, 1989.

Derrida, Jacques. *Marges de la philosophie*. Paris: Minuit, 1972.

Dieckmann, Herbert, éd. *Inventaire du fonds Vandeul et inédits de Diderot*. Genève: Librairie Droz, 1951.

————. “The Metaphoric Structure of the *Rêve de d’Alembert*.” *Diderot Studies* XVII, 1973.

Dornbush, Jean. “Pygmalion’s Figure,” in *Reading Old French Romance*. Lexington: French Forum, 1990.

Duchesneau, François. *La Physiologie des Lumières. Empirisme, modèles et théories*. Martinus Nijhoff Publishers, 1982.

Ehrard, Jean. *L’Idée de nature en France dans la première moitié du XVIIIe siècle*. Paris: Albin Michel, 1994.

Fink, Beatrice. “Des mets et des mots de Suzanne.” Undank, Jack et Josephs, Herbert éd. *Diderot: Digression and Dispersion: a Bicentennial Tribute*. Lexington, KY: French Forum, 1984.

Fischer, Jean-Louis. “L’*Encyclopédie* présente-t-elle une pré-science des monstres?” *Recherches sur Diderot et sur l’*Encyclopédie, 16 (Avril 1994), 133-52.

Fontanier, Pierre. *Les Figures du discours*, introduction par Gérard Genette. Paris: Flammarion, 1968.

Fontenay, Elisabeth de. *Diderot ou le matérialisme enchanté.* Paris: Grasset, 1981.

————. “Diderot gynéconome.” *Diagraphe* 1976, 29-50.

Foucault, Michel. *Herculine Barbin, Being the Recently Discovered Memoirs of a Nineteenth Century Hermaphrodite,* Trans. Richard McDongall. New York: Colophon, 1980.

————. *Les Mots et les choses: une archéologie des sciences humaines.* Paris: Gallimard, 1966.

Freud, Sigmund. Trois essais sur la théorie sexuelle, trad. de Philippe Koeppel. Paris: Gallimard, 1987.

Gearhart, Suzanne. *The Open Boundary of History and Fiction: A Critical Approach to the French Enlightment*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1984.

Genette, Gérard. “Les frontières du récit.” In *Figures II*. Paris: Seuil, 1969.

Hartmann, Lydia Claude. “Esquisse d’un portrait de Sophie Volland.” *Diderot Studies* XVI, 1973, 69-89.

Hayes, Julie C. “Diderot’s Elusive Self: The Portrait by van Loo in the *Salon de 1767*.” *Kentucky Romance Quarterly* 31 (1984), 251-258.

Hénaff, Marcel. *Sade, l’invention du corps libertin*. Presses Universitaires de France, 1978.

Hill, Emita. “Human Nature et the Moral Monster” *Diderot Studies* XVI, 1973, 91-117.

————. “Materialism and Monsters in Le Rêve de d’Alembert,” *Diderot Studies* X (1968), 67-93.

Hovasse, Raymond. “Problèmes de l’évolution,” dans *Biologie*, Jean Rostand éd. Paris: Pléiade, 1965.

Huet, Marie-Hélène. “Living Images: Monstrosity and Representation,” *Representation* 4 (University of California Press, Fall 1983), 73-87.

————. *Monstrous Imagination*. Cambridge: Harvard University Press, 1993.

Ibrahim, Annie, “Le Statut des anomalies dans la philosophie de Diderot,” *Dix-huitième siècle* 15 (1983), 311-27.

Jauss, Hans-Robert. “*Le Neveu de Rameau*, dialogique et dialectique (ou: Diderot lecteur de Socrate et Hegel lecteur de Diderot).” *Revue de métaphysique et de morale* (Apr.-June 1984), 145-181.

Josephs, Herbert. *Diderot’s Dialogue of Language and Gesture*. Columbus: Ohio University Press, 1969.

Jouary, Jean-Paul. *Diderot et la matière vivante*. Paris: Messidor, 1992.

Kant, Immanuel. *Critique of Judgment*, Werner Pluhar éd. Hackett Publishing Company, 1987.

Kuhn, Thomas. *The Structure of Scientific Revolutions*. The University of Chicago, 1970.

Lacoue-Labarthe, Philippe. *L’Imitation des modernes*. Paris: Galilée, 1986.

Laidlaw, Norman. “Diderot’s Teratology.” *Diderot Studies* IV (Genève: Librairie Droz, 1963), 105-29.

Laqueur, Thomas. *Making Sex, Body and Gender from the Greeks to Freud.* Harvard University Press, 1990.

Lascault, Gilbert. *Le Monstre dans l’art occidental*. Paris: Klincksieck, 1973.

Lawlor, Patricia. *Le Fonctionnement de la métaphore dans* Les chants de Maldoror. University of Mississippi: Romance Monographs, Inc., 1984.

Lovejoy, Arthur O. *The Great Chain of Beings, a Study of the History of an Idea*. New York: Harper and Brothers, 1960.

Lyotard, Jean-François. “La Philosophie et la peinture à l’ère de leur expérimentation.” Rivista di estetica, Torino, 21 (1981), 3-15.

Marin, Louis. “Le Moi et les pouvoirs de l’image: glose sur *Pygmalion, scène lyrique* (1772) de J.-J. Rousseau,” *MLN* 107 (1992), 659-72.

————. *Lectures traversières*. Paris: Albin Michel, 1992.

Mayer, Jean. *Diderot, homme de science*. Rennes: Imprimerie Bretonne, 1959.

————. Introduction to Diderot’s *Éléments de physiologie*. Paris: Marcel Didier, 1964.

————. “Les Êtres et les monstres dans la philosophie de Diderot.” *Colloque international Diderot* (Paris: Aux Amateurs de Livres, 1985), 281-286.

McGuire, James. “La Représentation du corps hermaphrodite dans les planches de l’*Encyclopédie*,” *Recherches sur Diderot et sur l’*Encyclopédie 11 (Klinsieck, Oct. 91), 109-29.

McKinley, Mary. “Horace: a Dialogue about Monsters,” in *Words in a Corner, Studies in Montaigne's Latine Quotations* (Lexington: French Forum, 1981), 37-61.

Proust, Jacques. *Sodome et Gomorrhe*. Garnier-Flammarion, 1987.

Proust, Jacques. “Diderot et la philosophie du polype,” *Revue des sciences humaines* #182 (avril-juin 1981), 21-30.

*————. Diderot et l’*Encyclopédie. Paris: Armand Colin, 1967.

Pucci, Suzanne. *Diderot and a Poetics of Science*. New York: Peter Lang Publishing, Inc., 1986.

————. “Metaphor and Metamorphosis in Diderot’s Le Rêve de d’Alembert: Pygmalion Materialized.” *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Foreign Literatures* 35 (Winter 1981-1982), 325-340.

Retat, Pierre. “Le ‘Moment’ dans la critique et l’écriture des *Salons*.” Coulet, Henri éd. Actes du Colloque International tenu à Aix-en-Provence les 14, 15 et 16 déc. 1984. *Diderot: Les Beaux-Arts et la musique*. Aix-en-Provence: Univ. de Provence, 1986.

Ricoeur, Paul. *La Métaphore vive*. Paris: Editions du Seuil, 1975.

Roger, Jacques. *Les Sciences de la vie dans la pensée française au XVIIIe siècle.* Paris: Albin Michel, 1994.

Schlanger, Judith. *Les Métaphores de l’organisme*. Paris: Vrin, 1971.

Seguin, J.-P. *Diderot, le discours et les choses*. Paris: Klincksiek, 1978.

Serres, Michel. *L’Hermaphrodite. Sarrasine sculpteur*. Flammarion, 1987.

Spitzer, Leo. “The Style of Diderot,” *Linguistics and Literary History* (New York: Russel and Russel, 1962), 135-91.

Starobinski, Jean. “Diderot et la parole des autres,” *Critique* 296 (1972), 3-22.

————. “Diderot: le Démontrable et l’indémontrable.” in *L’Età dei Lumi*. Studi storici sul ... (Naples: Jovene, 1985), 261-84.

————. “Diderot: Le grand homme et l’homme sans caractère.” *Territoires de l’imaginaire pour Jean-Pierre Richard*. Jean-Claude Mathieu éd. Paris: Seuil, 1986.

————. “Le Philosophe, le géomètre, l’hybride,” *Poétique* 21 (1975), 8-23.

————. “Sur l’Emploi du chiasme dans *Le Neveu de Rameau*.” *Revue de métaphysique et de morale* (Apr.-June 1984), 182-96.

Suzuki, Mineko. “Chaîne des idées et chaîne des êtres dans *Le Rêve de d’Alembert*.” *Dix-Huitième siècle* 19 (1987), 327-338.

Varloot, Jean. Introduction to the *Rêve de d’Alembert*, éd Roland Desné et Jean Varloot. Paris: Éditions Sociales, 1962.

————. Préface de *Lettres à Sophie Volland*. Gallimard, 1984.

Vartanian, Aram. “Diderot and Maupertuis.” *Revue internationale de Philosophie* 38 (1984), 46-66.

————. “Diderot and the Technology of Life,” *Studies in Eighteenth-century Culture* 15 (1986), 11-31.

————. “Diderot, or, the dualist in spite of himself.” Undank, Jack et Josephs, Herbert éd. *Diderot: Digression and Dispersion: a Bicentennial Tribute*. Lexington, KY: French Forum, 1984.

————. “Diderot’s Rhetoric of Paradox, or, the Conscious Automaton Observed,” *Eighteenth-Century Studies* 14 (1980-81), 379-405.

————. “Trembley’s Polyp, La Mettrie, and Eighteenth-century French Materialism,” *Journal of the History of Ideas* (June 1950), 259-86.

Werner, M. R. *Barnum*. New York: Harcourt, Brace and Company, 1923.

Wilson, Arthur. *Diderot*. New York: Oxford University Press, 1972.

Winter, Ursula. “Quelques Aspects de la méthode expérimentale chez Diderot,” *SVEC* 263 (1989), 504-508.

Wolff, Etienne. “La Genèse des monstres,” *Biologie*, Jean Rostand éd. Paris: Pléiade, 1965.

Woodward, Servanne. *Diderot and Rousseau's Contribution to Aesthetics*. New York: Peter Lang, 1991.

————. “Sur L’Échange épistolaire et gastr(onom)ique des lettres à Sophie Volland,” *Diderot Studies* 25 (1992), 135-46.

1. Diderot écrit de la nature, “C’est une femme qui aime à se travestir, et dont les différents déguisements laissant échapper tantôt une partie tantôt une autre, donnent quelque espérance à ceux qui la suivent avec assiduité, de connaître un jour toute sa personne” (*Pensées sur l’interprétation de la nature*, 38). [↑](#footnote-ref-1)
2. Jean Céard indique à ce sujet, “le mot monstre vient de monstrare, selon saint Augustin, *De civit. Dei*, II, 8.” *La Nature et les prodiges. L’insolite au XVIe siècle, en France* (Genève: Droz, 1977), 104. [↑](#footnote-ref-2)
3. *De la Génération des animaux*, IV-2, 146. [↑](#footnote-ref-3)
4. “D’un enfant monstrueux,” *Essais* II-30 (Paris: Garnier Flammarion, 1979), 374. [↑](#footnote-ref-4)
5. Cité dans Jacques Roger, *Les Sciences de la vie dans la pensée française au XVIIIe siècle* (Paris: Albin Michel, 1994), 555. [↑](#footnote-ref-5)
6. La Mettrie, *Système d’Épicure*, in *Œuvres philosophiques* (Paris : Fayard, 1984), 15. [↑](#footnote-ref-6)
7. Paul-Henri Thiry d’Holbach. *Système de la nature* (Librairie Arthème-Fayard, 1990), 93. [↑](#footnote-ref-7)
8. Rappelons que la philosophie des lumières favorise l’expérience et l’observation comme mode de connaissance: Diderot se place dans cette lignée à partir des *Pensées sur l’interprétation de la nature* en favorisant “la philosophie expérimentale” par rapport à “la géométrie” (“j’oserais presque assurer qu’avant qu’il soit cent ans, on ne comptera pas trois grands géomètres en France” Pensées sur l’interprétation de la nature, 30). *Le Rêve de d’Alembert* est le moment décisif de la mise en pratique de ces temps qui commencent: il va s’agir de faire voir (“vous verrez” promet Bordeu), plutôt que de démontrer abstraitement. Et quand Diderot ne peut pas montrer d’expérience, il se sert des monstres. [↑](#footnote-ref-8)
9. Voir Marie-Hélène Huet: “Monstrous births were undestood as warnings and public testimony; they were thought to be ‘demonstrations’ of the mother’s unfulfilled desires.” *Monstrous Imagination* (Cambridge: Harvard University Press, 1993), 6. [↑](#footnote-ref-9)
10. Jean Céard explique que “celui-ci [le signe] a précédé celui-là [l’être monstrueux]: c’est la divination qui a fourni à la science de la nature le terme par lequel elle désigne les êtres difformes” (*La Nature et les prodiges*, 104). [↑](#footnote-ref-10)
11. Norman Laidlaw écrit: “The more precise term monstruosité appears in the sixteenth century and is recognized by the Académie française in 1762. Littré speaks of monstrosities as ‘des anomalies graves dans la conformation, toujours apparente au dehors, et plus ou moins nuisibles à l’individu qui les présente.’” “Diderot’s Teratology,” *Diderot Studies* IV (1963), 110. [↑](#footnote-ref-11)
12. J’utilise avec les termes de monstruosité et monstrueux le vocabulaire de Georges Canguilhem dans le chapitre intitulé “La monstruosité et le monstrueux,” *La Connaissance de la vie* (Paris: Vrin, 1992), et sur lequel je reviendrai au chapitre 1. [↑](#footnote-ref-12)
13. *Satyres* vol 3, François Villeneuve éd. (Paris: Les Belles Lettres, 1956), 202. [↑](#footnote-ref-13)
14. Il écrit, “Puisque le poète imite tout comme le peintre ou tout autre faiseur d’images.” *Poétique*, Michel Magnien éd. (Librairie Générale Française, 1990), 1460 b. [↑](#footnote-ref-14)
15. Voici le passage: “Eh bien, tu avoueras du moins, je pense, qu’un discours doit être constitué comme un être vivant, avec un corps qui lui soit propre, une tête et des pieds, un milieu et des extrémités, toutes parties bien proportionnées entre elles et avec l’ensemble.” *Phèdre*, 264 c, Emile Chambry éd. (Paris: Flammarion, 1992), 171. [↑](#footnote-ref-15)
16. “De l’Amitié,” *Essais* I-28 (Paris: Garnier-Flammarion, 1969), 231. [↑](#footnote-ref-16)
17. Voici le passage: “Dernierement que je me retiray chez moy, deliberé autant que je pourroy, ne me mesler d’autre chose que de passer en repos et à part ce peu qui me reste de vie, il me sembloit ne pouvoir faire plus grande faveur à mon esprit, que de le laisser en pleine oysiveté, s’entretenir soy mesmes, et s’arrester et rasseoir en soy: ce que j’esperois qu’il peut meshuy faire plus aisément, devenu avec le temps plus poisant, et plus meur. Mais je trouve,

    variam semper dant otia mentem,

    que au rebours, faisant le cheval eschappé, il se donne cent fois plus d’affaire à soy mesmes, qu’il n’en prenoit pour autruy; et m’enfante tant de chimeres et monstres fantasques les uns sur les autres, sans ordre et sans propos, que pour en contempler à mon aise l’ineptie et l’estrangeté, j’ay commancé de les mettre en rolle, esperant avec le temps luy en faire honte à luy mesmes” (*Essais* I-8, 69-70). [↑](#footnote-ref-17)
18. “Horace: a Dialogue about Monsters,” in *Words in a Corner, Studies in Montaigne’s Latin Quotations* (Lexington: French Forum, 1981), 41. [↑](#footnote-ref-18)
19. Voici le passage en entier: “Ici nous sommes boursouflés et d’un volume exorbitant; là maigres, petits, mesquins, secs et décharnés. Dans un endroit, nous ressemblons à des squelettes; dans un autre, nous avons un air hydropique; nous sommes alternativement nains et géants, colosses et pygmées; droits, bien faits et proportionnés; bossus, boiteux et contrefaits. Ajoutez à toutes ces bizarreries celle d’un discours tantôt abstrait, obscur ou recherché, plus souvent négligé, traînant et lâche; et vous comparerez l’ouvrage entier au monstre de *L’Art poétique*, ou même à quelque chose de plus hideux” (article “Encyclopédie,” 214). [↑](#footnote-ref-19)
20. Montaigne en donne l’idée dans “De l’Amitié” lorsqu’il dit de son esprit qu’il “m’enfante tant de chimeres et monstres fantasques.” [↑](#footnote-ref-20)
21. Voici le passage: “MADlle DE L’ESPINASSE [...] le plus honnête et le plus court est de sauter par-dessus le bourbier et d’en revenir à ma première question: Que pensez-vous du mélange des espèces?

    BORDEU. Il n’y a point à sauter pour cela; nous y étions. Votre question est-elle de physique ou de morale?

    MADlle DE L’ESPINASSE. De physique, de physique.

    BORDEU. Tant mieux; la question de morale marchait la première, et vous la décidez” (Je souligne, *Rêve*, 203). [↑](#footnote-ref-21)
22. Voici le passage: “Les peintres, lors même qu’ils s’étudient avec le plus d’artifice à représenter des sirènes et des satyres par des formes bizarres et extraordinaires, ne leur peuvent pas toutefois attribuer des formes et des natures entièrement nouvelles, mais font seulement un certain mélange et composition des membres de divers animaux; ou bien, si peut-être leur imagination est assez extravagante pour inventer quelque chose de si nouveau, que jamais nous n’ayons rien vu de semblable, et qu’ainsi leur ouvrage nous représente une chose purement feinte et absolument fausse, certes à tout le moins les couleurs dont ils le composent doivent-elles être véritables.” “Première méditation,” *Œuvres et lettres* (Gallimard, 1953), 269. [↑](#footnote-ref-22)
23. Voir Marmontel: “La fiction qui produit le monstrueux, semble avoir eu la superstition pour principe, les écarts de la nature pour exemple, et l’allégorie pour objet. On croyait aux sphinx, aux sirènes, aux satyres; on voyait que la nature elle-même confondait quelquefois dans ses productions les formes et les facultés des espèces différentes; et en imitant ce mélange, on rendait sensibles par une seule image les rapports de plusieurs idées” (Je souligne). Les trois autres modes de fiction sont le parfait, l’exagéré et le fantastique. Article “Fiction,” *Encyclopédie*. [↑](#footnote-ref-23)
24. *Monstrous Imagination*, 8-9. [↑](#footnote-ref-24)
25. Huet passe sous silence les expériences monstrueuses telles que le chèvre-pied (voir chapitre IV), ou les bébés éprouvettes (voir chapitre III). [↑](#footnote-ref-25)
26. *Monstrous Imagination*, 93. [↑](#footnote-ref-26)
27. Laidlaw tente de classer les monstres selon trois catégories: physiologique, moral et poétique. Mais les monstres (bien sûr) débordent de cette classification. [↑](#footnote-ref-27)
28. Annie Ibrahim, “Le Statut des anomalies dans la philosophie de Diderot,” *Dix-huitième siècle* 15, 1983. [↑](#footnote-ref-28)
29. Voici le passage: “The fear of a lawless, capricious universe fins expression in Diderot’s obsession with monsters generally. This fear lies at the root of Diderot’s attempt to develop a coherent, materialistic philosophy.” Emita Hill, “Materialism and Monsters in *Le Rêve de d’Alembert*,” *Diderot Studies* X (1968), 73. [↑](#footnote-ref-29)
30. Jean Mayer, “Les Êtres et les monstres dans la philosophie de Diderot,” *Colloque international Diderot* (4-11 juillet 1984), 281-86. [↑](#footnote-ref-30)
31. Georges Daniel, “Autour du *Rêve de d’Alembert*: réflexions sur l’esthétique de Diderot,” *Diderot Studies* XII (1969), 18. [↑](#footnote-ref-31)
32. Jay Caplan, *Framed Narratives, Diderot’s Genealogy of the Beholder* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985), 74. [↑](#footnote-ref-32)
33. Jean Starobinski, “Le Philosophe, le géomètre, l’hybride,” *Poétique* 21 (1975), 21. [↑](#footnote-ref-33)
34. Voir Montaigne: “Tant y a que nous voyons par expérience les femmes envoyer au corps des enfants qu’elles portent au ventre des marques de leurs fantaisies, témoin celle qui engendra le more. Et il fut présenté à Charles, roi de Bohême et empereur, une fille d’auprès de Pise, toute velue et hérissée, que sa mère disait avoir été ainsi conçue, à cause d’une image de saint Jean Baptiste pendue en son lit.” “De la force de l’imagination,” *Essais* I-21, 151. [↑](#footnote-ref-34)
35. Huet cite à ce propos Ambroise Paré: “Hippocrates saved a princess accused of adultry because she had given birth to a child black like a Moor, when both she and her husband were white; she was absolved upon Hippocrates’ persuasion that it was [caused by] a portrait of a Moor, similar to the child, which was customarily attached to her bed” (*Monstrous Imagination*, 22). [↑](#footnote-ref-35)
36. Rappelons que selon Canguilhem la monstruosité a rapport aux anomalies anatomiques, et que le monstrueux fait partie de la catégorie de l’imaginaire. Etienne Wolf définit ainsi le monstre: “Qu’est-ce qu’un monstre? Nous pouvons considérer comme synonymes les termes de monstruosité, de malformation, d’anomalie. Seules les différences extérieures séparent les formes que l’on rattache à l’une au l’autre de ces catégories, mais il n’y a pas de différences de nature entre elles. On désignera plutôt sous le nom de malformation une anomalie viable, comme un bec-de-lièvre ou un pied-bot, sous le nom d’anomalie une aberration peu apparente d’un organe interne ou externe; et l’on réserve le plus souvent le nom de monstruosité aux cas les plus spectaculaires et les plus aberrants.” “La Genèse des monstres,” in *Biologie*, Jean Rostand éd. (Gallimard, 1965), 563. [↑](#footnote-ref-36)
37. Michel Foucault, *Les Mots et les choses; une archéologie des sciences humaines* (Paris: Gallimard, 1966), 141. [↑](#footnote-ref-37)
38. Jean-Louis Fisher explique qu’à l’époque positive, “L’observateur ne s’étonne plus d’une façon systématique devant l’être monstrueux qui reste toutefois plus ou moins en marge de la nature. L’anatomie du monstre devient objet de présentations de plus en plus précises et ses origines sont prises en compte dans les théories de la génération.” En contraste au XIXe siècle, Etienne Geoffroy Saint-Hilaire, fondateur de la tératologie scientifique moderne, “met en place les principes et formule les lois anatomiques qui font des monstres non plus des ‘écarts de la nature’ mais des structures normales répondant à un ‘ordre nouveau,’ dans un contexte d’une épigénèse faisant paradoxalement appel à un déterminisme biologique fort.” “L’*Encyclopédie* présente-t-elle une pré-science des monstres?” *Recherches sur Diderot et sur l’*Encyclopédie 16 (avril 1994), 136-51. [↑](#footnote-ref-38)
39. Pour une description détaillée des articles “Monstres” écrits par Jaucourt, Formey, Maupertuis, Lafosse, et Haller, voir Fisher, “L’*Encyclopédie* présente-t-elle une pré-science des monstres?” 138-42. [↑](#footnote-ref-39)
40. Ces catégories sont empruntées à Buffon: “Nous devons dire qu’on peut réduire en trois classes tous les monstres possibles: la première est celle des monstres par excès, la seconde des monstres par défaut, et la troisième de ceux qui le sont par le renversement ou la fausse position des parties.” “Histoire des animaux,” in *Œuvres Complètes de Buffon* Tome IV (Paris: Duménil, 1836), 257. [↑](#footnote-ref-40)
41. Voici le passage: “On a poussé le ridicule jusqu’à rechercher les causes physiques ou surnaturelles de ces prétendues productions [naissances monstrueuses]; et ce qu’il y a de plus déplorable, c’est qu’on a souvent allumé des bûchers pour exterminer les malheureux que l’opinion publique, si souvent téméraire et cruelle, déclarait auteurs d’une chose impossible. Le délire superstitieux de ces temps de barbarie rendait tout possible par l’entremise des démons, et de graves ignorants qui se croyaient physiciens, accumulaient les dissertations et les preuves pour expliquer comment la chose s’était faite. Grâce aux connaissances des derniers siècles, nous ne voyons plus depuis longtemps ces scènes absurdes et sanguinaires; mais si nos progrès vers l’équité et l’humanité sont avancés sur cet objet, il faut avouer que la raison qui les dirige est bien lente à pénétrer les esprits.” [↑](#footnote-ref-41)
42. Nicolas Malebranche écrit: “Les enfants dans le sein de leurs mères, le corps desquels n’est point encore entièrement formé, et qui sont par eux-mêmes en un état de faiblesse et de disette la plus grande qui se puisse concevoir, doivent aussi être unis avec leurs mères de la manière la plus étroite qui se puisse imaginer [...] on a ce me semble raison de penser que les mères sont capables d’imprimer dans leurs enfants tous les mêmes sentiments dont elles sont touchées, et toutes les mêmes passions dont elles sont agitées.” *De la recherche de la vérité*, Geneviève Lewis éd. (Paris: Vrin, 1945), 119. Suivent entre autres les exemples d’un enfant né avec un corps “rompu” parce que sa mère enceinte avait assisté à l’exécution d’un criminel, d’un enfant qui ressemble à la naissance à un vieillard parce que sa mère enceinte avait regardé un tableau de saint Pie, et d’enfants qui ressemblent aux fruits que leurs mères avaient désirés quand elles étaient enceintes. [↑](#footnote-ref-42)
43. Buffon écrit, “Toute tache doit nécessairement avoir une figure qui ressemblera, si l’on veut, à quelque chose; mais je crois que la ressemblance que l’on trouve dans celle-ci dépend plutôt de l’imagination de ceux qui les voient que de celle de la mère.” “Histoire de l’homme,” in *Œuvres complètes de Buffon* Tome II (Paris: Pillot, 1838), 501. [↑](#footnote-ref-43)
44. Voir aussi à ce sujet Annie Ibrahim, “Le statut des anomalies dans la philosophie de Diderot,” *Dix-huitième siècle* 15 (1983), 315-16. [↑](#footnote-ref-44)
45. Voir à ce sujet l’article de McGuire: “La superstition qui admet l’ambivalence ou la polyvalence devait être excisée du discours médical ainsi que du discours encyclopédique [...] On voit littéralement dans la succession de ces images le processus purificateur de la Raison qui tente d’ouvrir, de déceler et de dire la vérité sur ce qui se présente voilé [...] Les illustrations, au sens littéral, dévoilent, représentent et traversent l’écorce extérieure qui obscurcit la vérité de l’intérieur.” “La Représentation du corps hermaphrodite dans les planches de l’*Encyclopédie*,” 115-24. [↑](#footnote-ref-45)
46. “Telle est l’uniformité de la nature qu’on commence à sentir, et l’analogie du règne animal et végétal, de l’homme à la plante. Peut-être même y a-t-il des plantes animales, c’est-à-dire qui en végétant, ou se battent comme les polypes, ou font d’autres fonctions propres aux animaux?” *L’Homme machine*, in *Œuvres philosophiques* (Paris : Fayard, 1984), 114. [↑](#footnote-ref-46)
47. “Depuis la pierre formée dans les entrailles de la terre, par la combinaison intime de molécules analogues et similaires qui se sont rapprochées, jusqu’au soleil, ce vaste réservoir de particules enflammées qui éclaire le firmament; depuis l’huître engourdie jusqu’à l’homme actif et pensant, nous voyons une progression non interrompue, une chaîne perpétuelle de combinaisons et de mouvements dont il résulte des êtres, qui ne diffèrent entre eux que par la variété de leurs matières élémentaires, des combinaisons et des proportions de ces mêmes éléments, d’où naissent des façons d’exister et d’agir infiniment diversifiées.” *Système de la nature*, 72. [↑](#footnote-ref-47)
48. Il s’agit des coraux: “L’on a pris longtemps pour des plantes, ou pour des pierres, les coraux, les madrépores, et plusieurs autres corps cette espèce, qui ne sont que les ouvrages de quelques insectes marins qu’on n’avait point aperçus.” Pierre Louis de Maupertuis, *Système de la nature* (Paris: Vrin, 1984), 180. [↑](#footnote-ref-48)
49. Buffon soulève la question du mélange des espèces à propos des mulets, “un monstre composé de deux natures,” que nous examinerons avec le chèvre-pied chez Diderot au chapitre 4. *Œuvres philosophiques de Buffon*, Jean Piveteau éd. (Paris: PUF, 1954), 402. [↑](#footnote-ref-49)
50. Ursula Winter écrit en ce sens, “Dans le contexte de la méthode expérimentale, chez Diderot, le monstre semble constituer un objet d’expérimentation particulièrement intéressant, au sens d’une ‘expérience limite,’ car, selon Diderot, la validité des hypothèses peut être vérifiée de façon optimale dans des conditions extrêmes.” “Quelques Aspects de la méthode expérimentale chez Diderot,” *SVEC* 263 (1989), 507-08. Etienne Wolf écrit de même à propos de la tératologie moderne, “Les monstres, loin d’être des organismes mystérieux et incohérents, relèvent des mêmes lois que les individus normaux. Nous avons vu que plusieurs monstruosités s’expliquent par la persistance d’un stade précoce du développement embryonnaire. Réciproquement, l’étude embryologique de beaucoup de monstruosités éclaire certains mécanismes du développement normal” (“*La Genèse des monstres*,” 578). On voit ici la différence de conception entre le XVIIIe et le XXe siècle: pour Diderot le monstre est l’expérience-limite, donc un écart, alors que pour Wolff le monstre répond au mêmes lois que le normal. [↑](#footnote-ref-50)
51. “On connait une famille de Berlin, où communément les enfants naissent avec six doigts, tant du côté des pères que de celui des mères. Ce phénomène, dont on trouvera plusieurs exemples, si on les cherche, est inexplicable dans l’un et l’autre des systèmes sur la génération aujourd’hui les plus universellement reçus; ou plutôt renverse absolument l’un et l’autre de ces systèmes, celui qui suppose l’enfant tout formé chez le père, et celui qui le suppose tout formé dans l’œuf de la mère avant la copulation des deux sexes: car si l’un ou l’autre des systèmes avait lieu, quand on aurait admis de nombreuses générations d’individus sexdigitaires, contenues les unes dans les autres, cette monstruosité ne devrait être héréditaire que du côté du père dans le premier cas, ou du côté de la mère dans le second” (*Système de la nature*, 160). [↑](#footnote-ref-51)
52. Jean-Paul Jouary, *Diderot et la matière vivante* (Paris: Messidor, 1992), 29. [↑](#footnote-ref-52)
53. *Rêve*, 128. La Mettrie écrit aussi à ce sujet, “L’Homme n’est pas pétri d’un limon plus précieux; la Nature n’a employé qu’une seule et même pâte, dont elle a seulement varié les levains” *L’Homme machine*, 90. On retrouve Lucrèce, “Car les mêmes atomes qui forment le ciel, la mer, les terres, les fleuves, le soleil, forment également les moissons, les arbres, les êtres vivants; mais les mélanges, l’ordre des combinaisons, les mouvements diffèrent.” *De la nature* (Paris: Les Belles Lettres, 1984), 50. [↑](#footnote-ref-53)
54. Lucrèce écrit à propos du pouvoir de la nature, “Ces vérités connues et bien en ta possession, aussitôt la nature t’apparaît libre, exempte de maîtres orgueilleux, accomplir tout d’elle-même, spontanément et sans contrainte, sans la participation des dieux” (*De la nature*, 101). D’Holbach écrit à propos du mouvement, “C’est donc le mouvement continuel inhérent à la matière qui altère et détruit tous les êtres, qui leur enlève à chaque instant quelques-unes de leurs propriétés pour leur en substituer d’autres: c’est lui qui, en changeant ainsi leurs essences actuelles, change aussi leurs ordres, leurs directions, leurs tendances, les lois qui règlent leurs façons d’être et d’agir” (*Système de la nature*, 72). [↑](#footnote-ref-54)
55. Le mythe de Pygmalion est traité par plusieurs contemporains de Diderot: Rousseau, “Pygmalion, scène lyrique,” dans *Œuvres complètes* 2. Paris: Pléiade, 1961; Boureau-Deslandes, Pygmalion ou la statue animée. Londres: S. Harding, 1741; et aussi comme l’indique J. L. Carr, Voltaire, Rameau, le marquis de Saint Lambert et la Motte. Voir “Pygmalion and the philosophes, the Animated Statue in the Eighteenth-Century France,” Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 23 (London: The Warburg Institute, 1960), 239-255. [↑](#footnote-ref-55)
56. Voir Wilda Anderson: “For Both Descartes and Newton the material world consists of passive substance without inherent dynamism. God adds dynamism from without to provoke movement as reaction. God serves as the agent; the world only reacts. In opposition to Descartes and Newton [...] Diderot eliminated a god from his vision of the world so as to be able to construct a picture of a material world sufficient unto itself. He wanted to see what an uncompromising materialism would look like. To give matter the capacity not only to react but to act on its own, however, he had to introduce an inherent principle of dynamism.” *Diderot’s Dream* (Baltimore: The Johns Hopkins University, 1990), 44. [↑](#footnote-ref-56)
57. L’enjeu pour Maupertuis en 1751 est le suivant, “Or si, dans de gros amas de matière, tels que sont les corps des animaux, l’on admet sans péril quelque principe d’intelligence, quel péril plus grand trouvera-t-on à l’attribuer aux plus petites parties de la matière? [...] Le péril, s’il existait, serait aussi grand à l’admettre dans le corps d’un éléphant ou un singe, qu’à l’admettre dans un grain de sable” (Je souligne, *Système de la nature*, 149). [↑](#footnote-ref-57)
58. Ovide, *Les métamorphoses*, livre X (Paris: Les Belles Lettres, 1985), 130-132, l.248-49. [↑](#footnote-ref-58)
59. “Pygmalion’s narcissism is drawn out through the attraction he feels for the figure that resembles no born woman; this description enigmatically suggests the figure’s rhetorically sanctioned divine beauty or its indeterminate gender. Ovid manipulates this indeterminacy in the comedy of the scene, playing with double meanings and invertible genders to stress the possibilities of reading the text ‘otherwise.’ “ Pygmalion’s Figure,” in *Reading Old French Romance* (Lexington: French Forum, 1990), 81. Nous trouvons ici la question de l’hermaphrodisme que nous traiterons au chapitre V. [↑](#footnote-ref-59)
60. “A côté des êtres monstrueux, êtres qui marquent un écart par rapport à la nature, il convient de placer les phénomènes, les mouvements qui transgressent les lois qui gouvernent la nature telle que nous la percevons.” *Le Monstre dans l’art occidental* (Paris: Klincksieck, 1973), 162. [↑](#footnote-ref-60)
61. Voici le passage: “The metaphor is moreover the symbolic expression of the dominant principle in the Rêve de d’Alembert, metamorphosis. i.e., the central force which is immanent in matter and creates the multiple shapes and forms in an evolution from the elementary to the highest stage of fully developed organisms, from latent sensibilité inerte to the complexity of the human mind.” “The Metaphoric Structure of the Rêve de d’Alembert,” *Diderot Studies* XVII, (1973), 21. [↑](#footnote-ref-61)
62. “The narrator, like Pygmalion, fails to descriminate absolutely between inhuman and human when he attributes a human quality, modesty, to his hero's statue” (“Pygmalion’s Figure,” 82). [↑](#footnote-ref-62)
63. Étienne Maurice Falconet, Pygmalion et Galatée, 1763. Statue photographiée par Alex Bakharev à en.wikipedia. <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Falconet_-_Pygmalion_%26_Galatee_(1763)-black_bg.jpg> [↑](#footnote-ref-63)
64. Condillac, *Le Traité des sensations*. Fayard, 1984. [↑](#footnote-ref-64)
65. *Œuvres philosophiques de Buffon*, 309-12. [↑](#footnote-ref-65)
66. Charles Bonnet, *Essai analytique sur les facultés de l’âme*. Genève: Slatkine Reprints, 1970. [↑](#footnote-ref-66)
67. Condillac écrit, “le principal objet [...] est de faire voir comment toutes nos connaissances et toutes nos facultés viennent des sens” (*Traité des sensations*, 289). [↑](#footnote-ref-67)
68. J.-P. Seguin fait une étude comparative du texte de Diderot et de Condillac, et écrit: “Comparables, superficiellement dépourvus d’écarts décisifs, les deux passages s’inscrivent respectivement dans deux fonctions différentes: ici la fonction à dominante didactique qui doit dérouler la théorie sensualiste, là la vision concrète et destinée à séduire par l’image et l’interpellation.” *Diderot, le discours et les choses* (Paris: Klincksiek, 1978), 375. [↑](#footnote-ref-68)
69. Comme le suggère Spitzer, une des caractéristiques du style de Diderot est “the symbolic rendering of the rhythm of feeling by the rhythm of language.” “The Style of Diderot,” *Linguistics and Literary History* (New York: Russel and Russel, 1962), 139. [↑](#footnote-ref-69)
70. Voici le passage: “I had often been struck, in reading Diderot, by a rhythmic pattern in which I seemed to hear the echo of Diderot’s speaking voice: a self-accentuating rhythm, suggesting that the 'speaker' is swept away by a wave of passion which tends to flood all limits [...] was conditioned by a certain nervous temperament which instead of being tempered by style, was allowed to energize style” (“The Style of Diderot,” 135). [↑](#footnote-ref-70)
71. Vartanian écrit en des termes similaires à propos du développement de l’oeuf dans le *Rêve*, “We gain a fleeting insight into nature's power of shaping and animating the organism by virtue of the motion inherent in matter. At the same time, the paradox of the living machine finds adequate expression in the spectacle of an animal that comes to life, lives and even exhibits great vitality through the mechanical cadences of the author's prose.” “Diderot’s Rhetoric of Paradox, or, The Conscious Automaton Observed,” *Eighteenth-Century Studies* 14 (1980-81), 395. [↑](#footnote-ref-71)
72. Voici le passage: “Ce qui explique le mieux jusqu’ici l’attention du lecteur, c’est que le texte lui suggère sans cesse, par des formes de discours répétées, qu’il y a quelqu’un qui parle: la situation actantielle de discours continuellement évoquée tend à nous transformer, quand nous lisons Diderot, en récepteur privilégié d’une parole qui est assez bien imitée pour que nous finissions par nous en croire le seul bénéficiaire, quelque chose comme l’ami ou le confident.” *Diderot, le discours et les choses*, 249. [↑](#footnote-ref-72)
73. *Lettre sur les sourds et les muets*, 237. [↑](#footnote-ref-73)
74. Toucher pour croire au miracle est l’expérience de Saint Thomas qui ne pouvait croire à la résurrection du Christ. *Évangile selon Jean* 20:27: “Puis il dit à Thomas: Avance ici ton doigt, et regarde mes mains; avance aussi ta main, et mets-là dans mon côté; et ne sois pas incrédule, mais crois.” Le Pygmalion d’Ovide fait le même geste: “il se figure que la chair cède au contact de ses doigts et il craint qu’ils ne laissent une empreinte livide sur les membres qu’ils ont pressés.” [↑](#footnote-ref-74)
75. C’est aussi une statue qui prend pour modèle une statue, c’est-à-dire l’art au lieu de la nature, ce qui selon Huet constitue un caractère monstrueux. Elle écrit à propos de L’Ève future de Villiers de l’Isle Adam: “We are dealing once again with the order of monstrous similitude: monstrous in the perfection of the likeness, monstrous also because the original is not the product of nature but of art—an unatural deformity, despite its beauty.” in “Living Images: Monstrosity and Representation,” *Representations* 4 (University of California Press, Fall 1983), 73-87. [↑](#footnote-ref-75)
76. Marcel Hénaff écrit à propos de Sade: “La complicité du lecteur élimine l’ultime risque d’une contradiction; la conquête est complète. Mais elle ne va pas de soi; la complicité n’est acquise qu’à devenir inesquivable, c’est-à-dire lorsque le parcours des arguments et des situations étant achevé, l’adhésion s’en suive nécessairement.” *Sade, l’invention du corps libertin* (Presses Universitaires de France, 1978), 76. On peut de même parler chez Diderot de “conquête” du lecteur, son adhésion se faisant par l’entremise du “doigt,” à la suite d’un parcours d’arguments sensualistes. [↑](#footnote-ref-76)
77. “Admettons donc que la rhétorique est la faculté de découvrir spéculativement ce qui, dans chaque cas, peut être propre à persuader.” *Rhétorique* I-2, 1355b, p. 76. Apprécions aussi chez Aristote l’importance tenue par l’éveil des émotions chez l’auditeur (comme il existe dans ce passage de Diderot): “La persuasion est produite par la disposition des auditeurs, quand le discours les amène à éprouver une passion; car l’on ne rend pas les jugements de la même façon selon que l’on ressent peine ou plaisir, amitié ou haine.” *Rhétorique* I-2, 1356a, 77. [↑](#footnote-ref-77)
78. “Diderot: le démontrable et l’indémontrable,” *L’Età dei Lumi* (Naples: Jovene, 1985), 268. [↑](#footnote-ref-78)
79. D’Holbach écrit en ce sens, “Dans toutes tes recherches ne prends que l’expérience pour guide; elle seule peut te conduire à la science réelle, elle te découvrira la vérité que toujours l’on te déguise ou dont on cherche à te priver” (*Système de la nature*, 27). [↑](#footnote-ref-79)
80. Voir par exemple à ce sujet M. R. Werner, *Barnum*. New York: Harcourt, Brace and Company, 1923. [↑](#footnote-ref-80)
81. *La Métaphore vive* (Paris: Editions du Seuil, 1975), 242. [↑](#footnote-ref-81)
82. Max Black écrit aussi, “In general, when we speak of a relatively simple metaphor, we are referring to a sentence or another expression in which some words are used metaphorically while the remainder are used nonmetaphorically.” *Models and Metaphors, Studies in Language and Philosophy* (Ithaca, New York: Cornell University Press, 1962), 27. [↑](#footnote-ref-82)
83. *La Métaphore vive*, 250. [↑](#footnote-ref-83)
84. L’analogie est exposée par la suite en ces termes par Diderot: “L’analogie dans les cas les plus composés n’est qu’une règle de trois qui s’exécute dans l’instrument sensible. Si tel phénomène connu en nature est suivi de tel autre phénomène connu en nature, quel sera le quatrième phénomène conséquent à un troisième ou donné par la nature, ou imaginé à l’imitation de la nature?” (*Rêve*, 110). [↑](#footnote-ref-84)
85. “Est-ce que tu n’es pas père? Est-ce que tes enfants ne sont pas de chair?” (*Correspondance* VI, 38). “Quand je vous demandais si vos enfants n’étaient pas de chair, ce n’était pas au philosophe, c’est au statuaire que je m’adressais” (*Correspondance* VI, 96). [↑](#footnote-ref-85)
86. Voir la note 7 de Suzanne L. Pucci, “Metaphor and Metamorphosis in Diderot’s *Le Rêve de d’Alembert*: Pygmalion Materialized,” *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Foreign Language Literatures* 35 (Winter 1981-82), 338. [↑](#footnote-ref-86)
87. Pucci écrit, “The explicit sacrifice of the artist’s creation to an experiment involving nature's force of decomposition and assimilation involves an exchange: a unified and specific sculpted image is exchanged for the ‘poudre impalpable’ of marble which becomes ‘humus (terre vegétale)’ after many centuries” (“Metaphor and Metamorphosis,” 330). [↑](#footnote-ref-87)
88. Comme l’explique Vartanian, la biologie apparut au XVIIIe siècle comme une science qui pourrait éventuellement mener à la création d’êtres nouveaux en laboratoire: “[with] the rise of biology as a science independant of religion, and closely related to that event, the success of atheistic materialism as a philosophical position [...], the thought could emerge that it might be possible to “make” live beings, to create life, at least relatively, by deriving new forms from those already existing.” “Diderot and the Technology of Life,” *Studies in Eighteenth-Century Culture* 15 (1986), 13. [↑](#footnote-ref-88)
89. Par exemple le chèvre-pied (chapitre 4), les bébés-éprouvette (chapitre 3), les monstres produits par l’altération des “brins” (chapitre 2). [↑](#footnote-ref-89)
90. Il écrit par exemple: “Je donnerais, non pas quatre louis pour conserver mon Pygmalion, mais cent et plus s’il les fallait, pour qu’il ne lui arrivât rien, tant que Mr. d’Epersenne à qui il plaît en sera possesseur. Mais si Pygmalion n’avait plus de maître, ou que son possesseur ne s’y intéressât pas, Pygmalion pourrait aller à tous les diables; je ne donnerais pas une obole pour empêcher le voyage. Rien n’est plus vrai, je vous assure” (*Correspondance* VI, 51). La réponse est si douteuse qu’elle nécessite bien le “Rien n’est plus vrai, je vous assure” final, type d’argument auquel on ne peut rien ajouter sans mettre en doute la bonne foi de son auteur. Ce qui évidemment n’intéresse pas Diderot. [↑](#footnote-ref-90)
91. C’est ce que Diderot écrit à propos de M. Venel, homme “de rare mérite” qui cependant “végète” à Montpellier où il est professeur: “Mais qu’est-ce que cela lui fait? Il boit, il mange, il dort; il est profond dans la pratique de la morale de Salomon, la seule qui lui paraisse sensée pour des êtres destinés à n’être un jour qu’une pincée de poussière. Sans l’amour de ses semblables, sans la folie sublime d’en être estimé, sans le respect pour la postérité, sans la belle chimère de vivre après la mort, on ne fait rien.” Je souligne, *Voyage à Bourbonne*, *Œuvres*, Assézat et Tourneux éd. (Paris: Garnier, 1876), 342. [↑](#footnote-ref-91)
92. *Œuvres complètes* 5. Roger Lewinter éd. (Paris: Le Club Français du Livre, 1969-73), 951. [↑](#footnote-ref-92)
93. *Nouvelles observations*, 1750, 271-273, cité dans Roger, *Les Sciences de la vie*, 506. [↑](#footnote-ref-93)
94. Voici le passage en entier: “Quoiqu’il en soit la sensibilité du cerveau et de toutes ses parties est un fait. Si l’on nous demande d’où vient cette propriété, nous dirons qu’elle est le résultat d’un arrangement, d’une combinaison propre à l’animal, en sorte qu’une matière brute et insensible cesse d’être brute pour devenir sensible en s’animalisant, c’est-à-dire en se combinant et s’identifiant avec l’animal. C’est ainsi que le lait, le pain et le vin se changent en la substance de l’homme qui est un être sensible; ces matières brutes deviennent sensibles en se combinant à un tout sensible” (Système de la nature, 134-35). La circulation de la matière se fait ici entre l’aliment comestible (insensible) et l’homme (sensible). Le choix du lait, du pain et du vin n’est pas indifférent, et nous y reviendrons lorsque Bordeu propose de commencer l’expérience du mélange des espèces en “rapproch[ant] les animaux par un régime analogue” (en l’occurrence de nourrir l’homme de lait de chèvre, et la chèvre de pain, *Rêve*, 205). [↑](#footnote-ref-94)
95. *Contemplation*, Partie I-VII, 37, cité dans Roger, *Les Sciences de la vie*, 651. [↑](#footnote-ref-95)
96. Lucrèce décrit ce même processus: “Les fleuves, les frondaisons, les gras pâturages se transforment en corps humains, et notre corps à son tour souvent s’en va accroître les forces des bêtes sauvages et le corps des oiseaux aux ailes puissantes. Ainsi la nature convertit en corps vivants toute espèce de nourriture, elle en forme tous les sens des êtres animés, à peu près comme elle fait jaillir la flamme du bois sec, et convertit en feu toute espèce de corps” (*De la Nature*, 93). [↑](#footnote-ref-96)
97. *Problèmes de linguistique générale* (Paris: NRF, 1966), 259-60. [↑](#footnote-ref-97)
98. “Voyez-moi bien, monsieur Holmes, je n’ai point d’yeux. Qu’avions-nous fait à Dieu, vous et moi, l’un pour avoir cet organe, l’autre pour en être privé?”: L’imperfection de Dieu est pour Diderot ce qui prouve son inexistence. *Lettre sur les aveugles*, 180. [↑](#footnote-ref-98)
99. Voir Anderson: “God adds dynamism from without to provoke movement as reaction. God serves as the agent; the world only reacts” (*Diderot’s Dream*, 44). [↑](#footnote-ref-99)
100. “mais crains que coupable du crime de Prométhée, un vautour ne t’attende aussi” (Salon de 63, 410). [↑](#footnote-ref-100)
101. Mayer écrit en ce sens: “La thèse de Diderot [...] définit un animalisme biochimique. Au cours de l’Entretien, le philosophe prouve à son ami d’Alembert qu’on fait de la matière vivante en triturant du marbre dans un mortier d’apothicaire et qu’un profond géomètre résulte de quelques distillations chimiques.” *Diderot, homme de science* (Rennes: Imprimerie Bretonne, 1959), 236. [↑](#footnote-ref-101)
102. “Tout commence par la fable du paysan pieux à qui son dieu de bois ne rend rien en grâce des sacrifices ou offrandes qu’il lui fait, mais qui, au contraire, en reçoit orages, fléaux, mille catastrophes en retour. L’idole lui donne fortune et puissance le jour de colère où il la casse: un trésor gisait dedans.” *L’Hermaphrodite, Sarrasine sculpteur* (Flammarion, 1987), 114. [↑](#footnote-ref-102)
103. Manipule: “je la mets dans un mortier, et à grands coups de pilon,” “je les pétris bien ensemble;” combine: “je mêle cette poudre à de l’humus ou terre végétale,” “j’arrose le mélange.” [↑](#footnote-ref-103)
104. Canguilhem écrit en ce sens, “on s’aperçoit que c’est la démarche matérialiste de Diderot, dans ce qu’elle a philosophiquement de plus conséquent, qui le conduit à abandonner le critère pratique de vérité qu’il s’était donné comme règle, pour intégrer parfois les hypothèses les plus invérifiables.” *La Connaissance de la vie*, 87. [↑](#footnote-ref-104)
105. “The Metaphoric Structure of the *Rêve de d’Alembert*,” 16-17. [↑](#footnote-ref-105)
106. Raymond Hovasse exprime ainsi la différence entre le transformisme et l’évolution: “Du fait que les organismes se succéderaient dans le temps, se transformant les uns dans les autres, on a désigné la théorie sous le nom de transformisme. Quant à ce déroulement grandiose, dans le temps et dans l’espace, qui affecte la vie depuis les organismes rudimentaires jusqu’aux plus compliqués des êtres actuels, animaux et plantes, il constitue ce que l’on nomme l’évolution.” “Problèmes de l’évolution,” *Biologie*, Jean Rostand éd. (Paris: Pléiade, 1965), 1545. [↑](#footnote-ref-106)
107. Benoît de Maillet et Robinet sont souvent cités comme précurseurs du transformisme. De Maillet conçoit une évolution basée sur l’adaptation (par exemple les oiseaux viennent de poissons volants échoués sur une plage), et une origine commune (la mer) à tous les êtres. Robinet par contre classe les espèces en une chaîne qui aboutit à l’homme, mais sans lien génétique entre les êtres: il ne s’agit donc pas d’un évolutionnisme. Voir Jean Mayer, *Introduction aux Éléments de physiologie* (Paris: Marcel Didier, 1964), LXX. [↑](#footnote-ref-107)
108. Voir à ce sujet Aram Vartanian, “Diderot and Maupertuis,” *Revue internationale de philosophie* vol. 38 (1984), 46-66. [↑](#footnote-ref-108)
109. Maupertuis, *Système de la nature*, 164-65. [↑](#footnote-ref-109)
110. Diderot, *Pensées sur l’interprétation de la nature*, 36. [↑](#footnote-ref-110)
111. Comme nous l’avons remarqué au chapitre 1, Diderot avait déjà ôté le pouvoir de création des mains de Dieu dans la *Lettre sur les aveugles*. [↑](#footnote-ref-111)
112. Jean-François Lyotard écrit en ce sens: “La nature est jugée artiste lorsque la paresse ne la pousse pas aux régularités, quand la série de ses ‘tableaux’ ne forme pas des courbes continues calculables qu’on pourra imputer à la divine providence, à la divine proportion, à l’universalité de la structure ou du goût, et qui autoriseront qu’on ‘lise’ ses œuvres.” “La Philosophie et la peinture à l’ère de leur expérimentation,” *Rivista di estetica* 21 (1881), 7. [↑](#footnote-ref-112)
113. Vartanian utilise par exemple des termes tels que “the genelike brins” et “the genetic weaving machine” (“Diderot and the Technology of Life,” 23-24), et Mayer remarque, “Pour Diderot, il y a dans l’embryon un élément primitif, ce faisceau de fils ou de brins qui conditionnent le développement des organes; ces fils formeront le système nerveux du sujet, en qui réside tout le développement corporel de l’individu et tout son psychisme. Personne n’a remarqué cette unification de l’ontogénèse et du psychisme qui constitue proprement un trait de génie” (*Diderot, homme de science*, 255). [↑](#footnote-ref-113)
114. Vartanian écrit à ce sujet, “The thought could therefore emerge that it might be possible to 'make' live beings, not merely in the reproductive or representational sense, but also in a more direct and ambitious manner—that is, to create life, if not absolutely (for that might prove too difficult), at least relatively, by deriving new forms of it from those already existing, as a technology invent new types of objects that cannot be said to have existed before” (“Diderot and the Technology of Life,” 13). [↑](#footnote-ref-114)
115. Voir Caplan à propos de la métaphore du tissage: “Bordeu defines the monster in terms of metaphors of weaving or ‘text,’ such as ‘point,’ ‘thread,’ or ‘strand,’ figures that designate the conceptual space that would later be occupied by embryology and genetics [...]. The interlocutors locate the beginning of an organism in a point, which develops successivelyinto a fil délié (or 'thin thread’: a délié is also an upward thin stroke of calligraphy), and then into a faisceau de fils. Each brin, or strand, of the faisceau will then develop into a particular organ. What Bordeu terms monsters are the permutations of these strands, generated through addition, deletion, mutilation, duplication, or imperfect separation of the strands” (*Framed Narratives*, 64-65). [↑](#footnote-ref-115)
116. Max Black, *Models and Metaphors*, 33. [↑](#footnote-ref-116)
117. Article “Lapon” de Jaucourt, *Encyclopédie*. [↑](#footnote-ref-117)
118. “The rise of the evolutionary theories has modified our view of the world in two ways: we have moved from a static to a dynamic concept of nature, and at the same time we have abandoned the belief that the universe was designed in all its details by an intelligent Creator, accepting instead a developmental process that exhibits no evidence of direct design.” “Evolutionism in the Enlightenment,” *History of Science* XII (1974), 160. [↑](#footnote-ref-118)
119. Rappelons que pour Diderot, “L’indépendance absolue d’un seul fait est incompatible avec l’idée de tout; et sans l’idée de tout, plus de philosophie” (*Pensées sur l’interprétation de la nature*, 35). [↑](#footnote-ref-119)
120. Arthur O. Lovejoy explique, “[...] one of the principal happenings in the eighteenth-century thought was the temporalizing of the Chain of Being. The plenum formarum came to be conceived by some, not as the inventory but as the program of nature, which is being carried out gradually and exceedingly slowly in the cosmic history. While all the possibles demand realization, they are not accorded it all at once. Some have attained it in the past and have apparently lost it; many are embodied in the kind of creatures which now exist; doubtless infinitely many more are destined to receive the gift of actual existence in the ages that are to come. It is only in the universe in its entire temporal span that the principle of plenitude holds good. The Demiurgus is not in a hurry, and his goodness is sufficiently exhibited if, soon or late, every Idea finds its manifestation in the sensible order” (Je souligne). *The Great Chain of Being* (New York: Harper Torchbook, 1960), 244. [↑](#footnote-ref-120)
121. On trouve aussi dans la Lettre sur les aveugles: “je conjecture donc que, dans le commencement où la matière en fermentation faisait éclore l’univers, mes semblables [aveugles] étaient fort communs” (Je souligne, 181). [↑](#footnote-ref-121)
122. On trouve chez Lucrèce en ce sens, “Car ni les animaux ne peuvent être tombés du ciel, ni les espèces terrestres être sorties des profondeurs de la mer: reste donc à admettre que la terre mérite bien le nom de mère qu’elle a reçu, puisque c’est de la terre que proviennent toutes les créatures. Du reste, même encore de nos jours, on voit sortir de terre de nombreux animaux engendrés par les pluies et les chaleurs du soleil: quoi d’étonnant dès lors qu’à cette époque des espèces plus nombreuses et plus grandes aient pu naître de toutes parts, alors qu’elles grandissaient dans la pleine nouveauté de la terre et du ciel?” *De la nature* (Paris: Les Belles Lettres, 1984), (219-20). Mayer explique que tous les partisans de l’épigénèse croient à la génération spontanée, Maupertuis et Diderot pour toutes les molécules, et Buffon pour les molécules organiques (*Diderot, homme de science*, 252). [↑](#footnote-ref-122)
123. Voici le passage: “Imaginez donc si vous voulez, que l’ordre qui vous frappe a toujours subsisté; mais laissez-moi croire qu’il n’en est rien; et que, si nous remontions à la naissance des choses et des temps, et que nous sentissions la matière se mouvoir et le chaos se débrouiller, nous rencontrerions une multitude d’êtres informes, pour quelques êtres bien organisés [...]. Je puis vous soutenir que ceux-ci n’avaient point d’estomac, et ceux-là point d’intestins, que tels à qui un estomac, un palais et des dents semblaient promettre la durée, ont cessé par quelque vice du cœur ou des poumons; que les monstres se sont anéantis successivement; que toute les combinaisons vicieuses de la matière ont disparu, et qu’il n’est resté que celles où le mécanisme n’impliquait aucune contradiction importante et qui pouvaient subsister par elles-mêmes et se perpétuer” (Je souligne, *Lettre sur les aveugles*, 180). [↑](#footnote-ref-123)
124. Voir Mayer, *Diderot, homme de science*, 263. [↑](#footnote-ref-124)
125. Voir à ce sujet Michel Foucault dans “Monstres et fossiles,” en particulier: “La nature n’a une histoire que dans la mesure où elle est susceptible du continu. C’est parce qu’elle prend à tour de rôle tous les caractères possibles (chaque valeur de toutes les variables) qu’elle se présente sous la forme de la succession.” *Les Mots et les choses*, 167. [↑](#footnote-ref-125)
126. Cette idée est déjà exposée à la deuxième question de la Pensée 58: “Si la foi ne nous apprenait que les animaux sont sortis des mains du Créateur tels que nous les voyons; et s’il était permis d’avoir la moindre incertitude sur leur commencement et sur leur fin, le philosophe abandonné à ses conjectures ne pourrait-il pas soupçonner que l’animalité avait de toute éternité ses éléments particuliers, épars et confondus dans la masse de la matière; qu’il est arrivé à ces éléments de se réunir, parce qu’il était possible que cela se fît; que l’embryon formé de ces éléments a passé par une infinité d’organisations, et de développements; qu’il a eu par succession, du mouvement, de la sensation, des idées, de la pensée, de la réflexion, de la conscience, des sentiments, des passions, des signes, des gestes, des sons, des sons articulés, une langue, des lois, des sciences, et des arts; qu’il s’est écoulé des millions d’années entre chacun de ces développements; qu’il a peut-être encore d’autres développements à subir, et d’autres accroissements à prendre, qui nous sont inconnus; qu’il a eu ou qu’il aura un état stationnaire, qu’il s’éloigne, ou qu’il s’éloignera de cet état par un dépérissement éternel, pendant lequel ses facultés sortiront de lui comme elles y étaient entrées; qu’il disparaîtra pour jamais de la nature, ou plutôt qu’il continuera d’y exister, mais sous une forme et avec des facultés tout autres que celles qu’on lui remarque dans cet instant de la durée?” (*Pensées sur l’interprétation de la nature*, 94-95). [↑](#footnote-ref-126)
127. *Diderot, le discours et les choses*, 259. [↑](#footnote-ref-127)
128. Spitzer, “The Style of Diderot,” 140. [↑](#footnote-ref-128)
129. C’est aussi l’effet de “refrain” dont parle Spitzer. “The Style of Diderot,” 149. [↑](#footnote-ref-129)
130. *L’Amitié* (Gallimard, 1971), 140-41. [↑](#footnote-ref-130)
131. Comme l’indique Mayer, Buffon croit à l’influence du milieu sur l’espèce: “[Buffon] décrit en particulier avec force détails les effets de la domestication sur diverses espèces d’animaux. Il mentionne également le rôle du climat: ‘l’air et la terre influent beaucoup sur la forme des hommes, des animaux, des plantes’” (*Diderot, homme de science*, 259-60). [↑](#footnote-ref-131)
132. Diderot développera cette idée dans les *Éléments de physiologie*: “L’organisation de chacun détermine ses fonctions, ses besoins, et quelquefois les besoins influent sur l’organisation [...]. L’influence des besoins sur l’organisation peut aller jusqu’à produire des organes, ou du moins jusqu’à les transformer” (*Éléments de physiologie*, 322). [↑](#footnote-ref-132)
133. *Diderot, homme de science*, 262. [↑](#footnote-ref-133)
134. Dieckmann écrit à propos de Bordeu: “[Diderot’s] ideas elicited by the Diderot of the first dialogue are examined by Bordeu, who represents the new biological sciences, in which conjecture and analogy are recognized and where a new criterium of certitude is accepted. Bordeu's judgment is that the ideas can either be confirmed by recent discoveries, i.e., by a science in evolution, or are hypotheses to be tried out and verified. Rational consistency is no longer a promise but a postulate and is combined with experiment” (“The Metaphoric structure of the Rêve de d’Alembert,” 23). Nous avons dans notre passage sur le manchot une tentative de vérification. [↑](#footnote-ref-134)
135. *Les Sciences de la vie*, 657. [↑](#footnote-ref-135)
136. Comme d’ailleurs l’explique Bordeu dans l’article “Crise” de l’*Encyclopédie*, le “j’ai vu” ne suffit pas à en faire une “observation bien faite”: “l’observateur ou celui qui pourrait fournir des observations bien faites, ne serait point à ce compte celui qui se contenterait de dire, j’ai vu, j’ai fait, j’ai observé; formules avilies aujourd’hui par le grand nombre d’aveugles de naissance qui les emploient. Il faudrait que l’observateur put prouver ce qu’il avance par des pièces justificatives, et qu’il démontrât qu’il a vu et fit voir en tel temps” (Je souligne, 488). [↑](#footnote-ref-136)
137. Voici le passage en entier: “Réaumur se prend à regretter que l’homme ne possède pas, lui aussi, un don si utile: ‘n’avons-nous point lieu de nous plaindre de la nature qui a traité plus favorablement que nous, des animaux qui nous paraissent si vils?’ La Providence pense-t-elle plus aux insectes qu’à l’homme? Le chrétien Réaumur repousse cette idée, qui pourrait tenter un déiste, et conclut au contraire que la nature nous fournit ici une belle occasion d’admirer sa prévoyance. Car les pinces des écrevisses sont très fragiles et se cassent souvent dans leur vie courante, tandis que ‘nous n’avons rien de pareil à craindre’” (*Les Sciences de la vie*, 392-93). [↑](#footnote-ref-137)
138. L’opération inverse est exposée dans les *Éléments de physiologie*: “La nature se plie à l’habitude. Peut-être la longue suppression d’un bras amènerait-elle une race manchote” (*Éléments de physiologie*, 507). [↑](#footnote-ref-138)
139. *Diderot, homme de science*, 245. [↑](#footnote-ref-139)
140. Voici le passage: “Peut-être même y a-t-il des Plantes Animales, c’est-à-dire, qui en végétant, ou se battent comme les Polypes, ou font d’autres fonctions propres aux Animaux?” (*L’Homme machine*, 114). [↑](#footnote-ref-140)
141. Dieckmann écrit à ce sujet, “There remained many gaps in our knowledge, and many links between the established facts were still missing. A philosophical, scientific système de la nature was as yet impossible. Only a work in which facts could be combined with anticipation and postulate, a work comprising both reality and probability, fact and fiction, i.e., a literary work, offered an adequate means of presentation” (“The Metaphoric Structure of the Rêve de d’Alembert,” 20). [↑](#footnote-ref-141)
142. Selon le principe qu’“il faut souvent donner à la sagesse l’air de la folie afin de lui procurer ses entrées.” *Lettres à Sophie Volland*, Août 1769. *Correspondance*, 127. [↑](#footnote-ref-142)
143. L’article “Monstre” de l’*Encyclopédie* explique que “presque tous les auteurs de jurisprudence médicinale qui ont parlé des monstres n’accordent l’humanité qu’à ceux qui ont une tête qui présente une forme humaine.” La tête fait l’homme. [↑](#footnote-ref-143)
144. Nous verrons au chapitre suivant un autre monstre-pénis: “Il ne resterait [...] à un débauché, que le seul instrument de ses passions” (*Les Bijoux indiscrets*, 108). [↑](#footnote-ref-144)
145. Dieckmann montre un phénomène similaire d’enchaînement au niveau de l’ensemble du *Rêve*: “As far as the form of the *Rêve de d’Alembert* is concerned, the images and conjectures of the first part set into motion the dream of the second part (i.e., the anticipation of a possible world in time and space), which in turn sets into motion a dialogue (between Bordeu, Mlle de l’Espinasse and later d’Alembert himself) in which vision, intuition and imagination are integreted into a rationally consistent explanation of the world, an explanation both achieved in the present and postulated for the future” (“The Metaphoric Structure of the *Rêve de d’Alembert*,” 23). [↑](#footnote-ref-145)
146. Que prouvent des monstres aussi fantaisistes que le monstre-tête et le monstre pénis? Rappelons ici ce que Diderot écrit justement du *Rêve* à Sophie Volland: “Cela est de la plus haute extravagance et tout à la fois de la philosophie la plus profonde” (*Correspondance*, 126). “Extravagance” et “philosophie la plus profonde” ne sont donc pas incompatibles, au contraire selon Philippe Lacoue-Labarthe qui écrit à propos de cette formule qu’il appelle un paradoxe, “Le paradoxe n’est donc pas seulement l’opinion contraire, ou surprenante (inaccoutumée ou choquante). Il implique un passage par l’extrême, une sorte de 'maximisation' comme on dit aujourd’hui en logique. C’est en réalité un mouvement hyperbolique par lequel s’établit—probablement sans jamais s’établir—l’équivalence des contraires,—et de contraires eux-mêmes poussés jusqu’à l’extrême, infini en droit, de la contrariété. C’est pourquoi la formule du paradoxe est toujours celle du double superlatif: plus c’est fou, plus c’est sage; le plus fou est le plus sage. Le paradoxe se définit par l’échange hyperbolique des contraires.” Italique de Lacoue-Labarthe, je souligne. *L’Imitation des modernes* (Paris: Galilée, 1986), 20. [↑](#footnote-ref-146)
147. Platon explique dans *La République* qu’un objet—par exemple un lit—existe sous trois formes: le “lit essentiel” ou “le premier type,” ou encore “la vérité” qui n’existe pas dans la nature; la deuxième forme est le lit fait par le menuisier, la troisième le lit fait par le peintre. Le peintre, comme tout artiste, est de ce fait au troisième rang par rapport à la “vérité.” Cet éloignement a une connotation négative, due au fait que l’artiste n’a pas forcément connaissance de l’objet qu’il reproduit. *La République*, Livre X, traduction d’Emile Chambry (Société des Belles Lettres, 1967), 424-25. [↑](#footnote-ref-147)
148. Dieckmann écrit, “The striking discoveries and the rapid progress in the field of dynamics, magnetism and electricity, the new orientation of scientific thought in physiology, chemistry, botany, zoology and the fruitful results of its application pointed to the existence of a coherent natural system. A new explanation of the genesis of the world in terms of immanent forces and laws seemed possible” (“The Metaphoric Structure of the *Rêve de d’Alembert*,” 20). [↑](#footnote-ref-148)
149. Contrairement au XVIIIe siècle où comme l’écrit Bernard le Bovier de Fontenelle, “il ne faut donner que la moitié de son esprit aux choses de cette espèce que l’on croit, et en réserver une autre moitié libre, où le contraire puisse être admis, s’il en est besoin.” *Entretiens sur la pluralité des mondes*. Alexandre Calame éd. Paris: Librairie Marcel Didier, 1966), 76-77. [↑](#footnote-ref-149)
150. Voir Starobinski au sujet du texte hybride: “Le lexique scientifique, chassant celui du 'conte', expose la réalité cachée, assure à la deixis son contenu substantiel (les voilà ayant ici fonction de geste): ainsi assistons-nous à la subversion organique de ce qui s’était d’abord offert sous l’aspect fugitif du statut social, et des attributs de l’existence personnelle.” “Le Philosophe, le géomètre, l’hybride,” 19. [↑](#footnote-ref-150)
151. L’article “Polype” de l’*Encyclopédie* donne le récit détaillé de ces expériences. [↑](#footnote-ref-151)
152. Le XVIIIe siècle lui donne des adjectifs superlatifs. Rousseau écrit par exemple, mettant les polypes au niveau des neuf “grandes” découvertes du siècle: “Répondez-moi donc, philosophes illustres, [...] quels insectes se reproduisent d’une manière extraordinaire?” *Discours sur les sciences et les arts*, Jean Varloot éd. (Gallimard, 1987), 60. On trouve aussi à l’article “Polype”: “Ce n’a été qu’en 1740 que Mr. Trembley, de la société royale de Londres, a découvert cette reproduction merveilleuse qui se fait dans toutes les parties d’un polype.” [↑](#footnote-ref-152)
153. <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Polype._Wellcome_M0010804.jpg> Abraham Trembley, “La multiplication du polype par repousse.” *Mémoires pour servir à l’histoire d’un genre de polypes d’eau douce, à bras en forme de cornes*, vol 1. (Leide: Jean and Herman Verbeek, 1764), 405. Voici la légende de la planche: (1) Polype dont deux jeunes polypes émergent. (2) Polype portant un jeune polype prêt à se séparer. (3 et 4) Jeunes polypes se séparant de leur mère. (5 et 6) Point d’attache du jeune polype au polype parent. (7) Nourriture passant du parent aux jeunes polypes. (8) Polype de deux semaines portant 19 jeunes polypes, dont certains sont d’une troisième génération. [↑](#footnote-ref-153)
154. <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Abraham_Trembley,_Polyp_Movement.jpg> Trembley, “Modes de déplacement du polype.” *Mémoires pour servir à l’histoire d’un genre de polypes d’eau douce*, 152. Légende: (1-4) Diverses positions prises par un polype faisant un pas ordinaire. (5-9) Polype faisant un pas extraordinaire par culbute. (10) Autre pas extraordinaire par petits sauts. (11) Polypes suspendus à la surface de l’eau et ancrés aux bords du vase par un bras. [↑](#footnote-ref-154)
155. *Mémoires pour servir à l’histoire d’un genre de polypes d’eau douce*, 544-45. [↑](#footnote-ref-155)
156. <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Abraham_Trembley,_Polyp_Regeneration.jpg> Trembley, “Régénération d’un polype coupé en morceaux.” *Mémoires pour servir à l’histoire d’un genre de polypes d’eau douce*, 563. Légende : (1-10) Polypes coupés dans le sens de la largeur, et (1-6) dans le sens de la longueur. (7-10) Façon dont ils se régénèrent. (13-22) Polype retourné au moyen d’une soie de sanglier, et la façon dont il retourne à une forme normale. [↑](#footnote-ref-156)
157. *Mémoires pour servir à l’histoire des insectes* V (Paris: Imprimerie royale, 1734-42), lv. Cité dans Roger, *Les Sciences de la vie*, 395. On trouve aussi à l’article “Polype”: “Si l’on hache un de ces insectes par morceaux, chacun de ces morceaux se gonfle d’abord et forme une cavité dans son intérieur et une bouche à l’une de ses extrémités: en peu de jours c’est un polype en état de manger de petites parcelles de vers.” [↑](#footnote-ref-157)
158. Voir Aram Vartanian, “Trembley’s Polyp, La Mettrie, and Eighteenth-century French Materialism,” *Journal of the History of Ideas* (June 1950), 265-66. [↑](#footnote-ref-158)
159. Voir La Mettrie: “Telle est l’Uniformité de la Nature qu’on commence à sentir, et l’Analogie du règne Animal et Végétal, de l’Homme à la Plante. Peut-être même y a-t-il des Plantes Animales, c’est-à-dire, qui en végétant, ou se battent comme les Polypes, ou font d’autres fonctions propres aux Animaux?” (Je souligne, *L’Homme machine*, 114). Remarquons cependant que Voltaire refuse le règne animal au polype: “Nous pensons que pour être réputé animal il faut être doué de la sensation. Que l’on commence donc par nous faire voir que ces polypes d’eau douce ont du sentiment, afin que nous leur donnions parmi nous droit de bourgeoisie.” *Dictionnaire philosophique, Œuvres complètes* vol 4, Moland éd. (Paris: Garnier Frères, 1879), 240. [↑](#footnote-ref-159)
160. Voir Aram Vartanian: “It was Julien Offray de La Mettrie (1709-51), one of the lesser materialists of the century, who had earlier understood and utilized with originality and consistency the speculative implications of Trembley’s discovery. This integration of the polyp into the stream of materialist ideas was to effect a major change in the direction of La Mettrie’s thought, culminating in the appearance of *L’Homme machine* in 1748, a work clearly divergent from his previous writings in its new approach to materialism.” “Trembley’s Polyp,” 261. [↑](#footnote-ref-160)
161. La Mettrie, *L’Homme machine*, 100. [↑](#footnote-ref-161)
162. “Trembley’s Polyp,” 264. Roger écrit aussi, “Mais la question même ne peut se poser que par la manière toute cartésienne, si l’on peut dire, dont Réaumur conçoit l’âme animale, âme spirituelle logée dans une mécanique vivante 'comme un pilote dans son navire', selon la vieille formule; âme qui dirige un corps auquel elle reste étrangère. Car le mécanisme biologique ne permet pas une autre conception de l’âme des bêtes. Et précisément, ce que mettait en lumière la régénération du polype, c’était l’activité autonome de la matière vivante, son pouvoir de s’adapter à des circonstances inattendues, de diriger elle-même son propre développement” (Je souligne, *Les Sciences de la vie*, 396). En plus de “l’activité autonome de la matière vivante,” on trouve ici deux autres qualités essentielles du polype, à savoir l’adaptation à un milieu différent (ce qui implique une idée de transformisme) et “de diriger elle-même son propre développement” (ce qui implique un pouvoir endémique), qualités sur lesquelles nous reviendrons dans ce chapitre. [↑](#footnote-ref-162)
163. Voir Roger: “Puis on s’est aperçu que d’autres espèces possédaient le même pouvoir: Bonnet, Lyonnet, le P. Mazzoleni, Oratorien de Rome, l’ont découvert chez d’autres vers aquatiques; Guettard, Bernard de Jussieu et un médecin de La Rochelle, Gérard de Villars, l’ont observé chez les étoiles de mer; Bonnet et Réaumur lui-même l’ont trouvé chez certains vers de terre” (*Les Sciences de la vie*, 395). [↑](#footnote-ref-163)
164. Diderot explique à Sophie Volland à propos du *Rêve* en général: “Cela est de la plus haute extravagance et tout à la fois de la philosophie la plus profonde. Il y a quelqu’adresse à avoir mis mes idées dans la bouche d’un homme qui rêve. Il faut souvent donner à la sagesse l’air de la folie afin de lui procurer ses entrées. J’aime mieux qu’on dise: Mais cela n’est pas si insensé qu’on croirait bien, que de dire: Écoutez-moi, voici des choses très sages” (*Correspondance*, Août 1769, 126-127). [↑](#footnote-ref-164)
165. “Nous avons distingué deux sortes de philosophie, l’expérimentale et la rationnelle. L’une a les yeux bandés, marche toujours en tâtonnant, saisit tout ce qui lui tombe sous les mains et rencontre à la fin des choses précieuses [...]. L’expérience multiplie ses mouvements à l’infini; elle est sans cesse en action; elle met à chercher des phénomènes, tout le temps que la raison emploie à chercher des analogies. La philosophie expérimentale ne sait ni ce qui lui viendra ni ce qui ne lui viendra pas de son travail; mais elle travaille sans relâche. Au contraire la philosophie rationnelle pèse les possibilités, prononce et s’arrête tout court. Elle dit hardiment, on ne peut décomposer la lumière; la philosophie expérimentale l’écoute, et se tait pendant des siècles entiers; puis tout à coup elle montre le prisme, et dit, la lumière se décompose” (Je souligne, *Pensées sur l’interprétation de la nature*, 43-44). [↑](#footnote-ref-165)
166. On trouve de même chez Voltaire Micromégas rendant visite aux Saturniens. *Micromégas*, dans *Romans et contes de Voltaire* (Paris: Garnier-Flammarion, 1966), 133. [↑](#footnote-ref-166)
167. Dagognet appelle aussi ce mode de procréation “l’hérésie narcissique de l’autofécondation,” et conclue, “En règle générale, de tels exploits (on remplace un exemplaire usé de l’être qui vieillit par des copies neuves et multiples de lui-même!) stérilisent trop la vie: sous couleur de ne pas la perdre, on contredit son renouvellement. La nature, on le sait, écarte l’autogamie, la seule reprographie: n’allons pas la contourner sur ce point et la lui imposer!” *La Maîtrise du vivant* (Hachette, 1988), 146. [↑](#footnote-ref-167)
168. Voici le texte de Bordeu: “On a appris à regarder le corps vivant comme un assemblage de divers organes, viscères et autres, qui jouissent chacun d’un sentiment et d’un mouvement particuliers, d’une disposition décidée pour tel et tel mouvement; d’où résultent l’accord et l’harmonie de toutes les actions particulières qui concourent à la vie générale, et qui toutes dépendent plus ou moins évidemment du sentiment et du mouvement dévolus à la fibre animale de chaque individu.” *Œuvres complètes* (Paris: Caille et Ravier, 1818), 800-01. [↑](#footnote-ref-168)
169. La chaleur favorise aussi la génération des polypes: “Les polypes sont très féconds lorsqu’il fait chaud et que les aliments sont abondants” (article “Polype”). [↑](#footnote-ref-169)
170. A quoi les êtres monstrueux produits dans les cornets ressembleraient-ils? Nous avons déjà indiqué en introduction quelques exemples de monstres-organes chez Diderot, et nous y reviendrons au chapitre 6. [↑](#footnote-ref-170)
171. Voir Roger: “Une fois libérés de l’animal, [...] les germes se développeront, au sens que les partisans de la préexistence donnait à ce mot, c’est-à-dire qu’ils grandiront en assimilant par intus-susception d’autres molécules organiques” (*Les Sciences de la vie*, 550). [↑](#footnote-ref-171)
172. Dagognet, *La Maîtrise du vivant*, 147. On retrouvera cette idée avec le chèvre-pied conçu dans le but de créer un “excellent domestique” et on remarquera que Dagognet expose lui aussi dans cette catégorie la possibilité de la création “d’hybrides-esclaves.” Le futurisme de Diderot n’est guère dépassé que dans le projet concernant l’exportation et l’implantation d’embryons dans les ventres de femmes du tiers monde. [↑](#footnote-ref-172)
173. *Éloge de Térence* dans *Œuvres esthétiques*, Paul Vernière éd. (Paris: Classiques Garnier, 1988), 65. [↑](#footnote-ref-173)
174. *Phèdre*, 171. Voir aussi Aristote, *Poétique*, 1459 a. [↑](#footnote-ref-174)
175. Cette lecture est centrée sur la repousse naturelle du polype. Sa régénérescence à partir d’un morceau de lui-même dote le texte d’un principe autonome vital dans chacune de ses parties, qui peuvent faire l’objet de développements ultérieurs. Daniel examine en ce sens la scission des voix comme étant un phénomène polype dans chapitre XVI des *Bijoux indiscrets*, “Ainsi la voix de Mangogul, toujours la même pour les pontifes, se scinde d’abord en deux, puis une de ces moitiés est de nouveau scindée en deux [...]. L’image de cette forme, peut-être même de l’idéal esthétique de Diderot, pourrait bien être le polype.” “Autour du *Rêve de d’Alembert*,” 18. On pourrait dire de même que la voix de Diderot dans le *Rêve* se scinde en deux comme un polype pendant le premier dialogue entre Diderot et d’Alembert, puis encore en deux pendant la nuit entre d’Alembert et Mademoiselle de l’Espinasse, et encore en deux dans le dernier entretien entre Mademoiselle de l’Espinasse et Bordeu. [↑](#footnote-ref-175)
176. La question du génie est aussi problématisée dans ce passage (“Où les femmes prennent-elles cela? sans étude, par la seule force de l’instinct, par la seule lumière naturelle: cela tient du prodige. Et puis qu’on vienne nous dire que l’expérience, l’étude, la réflexion, l’éducation y font quelque chose, et autres pareilles sottises”) en des termes approchants ceux utilisés dans les *Pensées sur l’interprétation de la nature*: “Nous avons trois moyens principaux; l’observation de la nature, le réflexion et l’expérience” (*Pensées sur l’interprétation de la nature*, 39). Nous nous limiterons cependant dans cette étude à l’examen de la question du mouvement de la matière. [↑](#footnote-ref-176)
177. “Tant que les choses ne sont que dans notre entendement, ce sont nos opinions; ce sont des notions qui peuvent être vraies ou fausses, accordées ou contredites. Elles ne prennent de la consistance qu’en se liant aux êtres extérieurs. Cette liaison se fait ou par une chaîne ininterrompue d’expériences, ou par une chaîne ininterrompue de raisonnements qui tient d’un bout à l’observation, et de l’autre à l’expérience; ou par une chaîne d’expériences dispersées d’espace en espace entre des raisonnements, comme des poids sur la longueur d’un fil suspendu par ses deux extrémités” (*Pensées sur l’interprétation de la nature*, 33). Mademoiselle Hus est ici le point de départ de l’observation. [↑](#footnote-ref-177)
178. Élisabeth de Fontenay parle en ces termes de la mutation chez Diderot: “La révolution mathématique de Galilée et de Descartes [...] a subordonné la matière à l’étendue géométrique et le temps à l’espace, on a établi des frontières, et au nom de la mesure, on a établi des interdits. Et pourtant, l’essor de l’histoire naturelle et la critique des mathématiques dont Diderot, dès ses premières œuvres, se fait le champion, brouillent de nouveau les limites et rendent à la matière son ancien pouvoir de métamorphose: acte unique d’une nature toujours encore à l’ouvrage et produisant une infinité de mutations.” *Diderot ou le matérialisme enchanté* (Paris: Grasset, 1981), 219-22. [↑](#footnote-ref-178)
179. On trouve à l’article “Polype”: “Les polypes sont très féconds lorsqu’il fait chaud et que les aliments sont abondants. Un seul polype en produit environ vingt en un mois, et chacun de ces vingt commence à en produire d’autres quatre ou cinq jours après son apparition sur le corps de sa mère. Mr. Trembley en a vu une qui portait sa troisième génération; du petit qu’elle produisait sortait un autre petit, et de celui-ci sortait un troisième.” [↑](#footnote-ref-179)
180. C’est ce que souligne d’Alembert (rêvant): “Tout bien considéré pourtant, j’aime mieux notre façon de repeupler” (*Rêve*, 126). [↑](#footnote-ref-180)
181. Rappelons que Diderot propose déjà de “laisse[r] putréfier un an, deux ans, un siècle” la statue de Pygmalion pulvérisée (*Rêve*, 94). On a aussi vu dans le *Salon de 63*, que le groupe de Falconet avait été enterré plusieurs siècles (voir chapitre 1), et enfin nous retrouvons ici l’idée de temporalisation développée à propos du transformisme au chapitre 2. [↑](#footnote-ref-181)
182. Voir Roger, *Les Sciences de la vie*, en particulier la seconde partie, chapitre 2 et 3. [↑](#footnote-ref-182)
183. *Œuvres philosophiques de Buffon*, 358. [↑](#footnote-ref-183)
184. “Lorsque le corps a pris la plus grande partie de son accroissement, il commence à ne plus avoir besoin d’une aussi grande quantité de molécules organiques pour se développer, le superflu de ces mêmes molécules organiques est donc renvoyé de chacune des parties du corps, dans les réservoirs destinés à les recevoir, ces réservoirs sont les testicules et les vésicules séminales” (*Œuvres philosophiques de Buffon*, 251). [↑](#footnote-ref-184)
185. “L’un règle l’autre d’une façon que l’on pourrait comparer à celle des vases communiquant: les eunuques et animaux mutilés grossissent parce que la surabondance de la nourriture ne peut être évacuée, les jeunes gens “qui s’épuisent” (sexuellement s’entend) maigrissent, les gens âgés qui ont moins besoin de nourriture ont une liqueur séminale plus abondante” (*Œuvres philosophiques de Buffon*, 254). [↑](#footnote-ref-185)
186. Notons l’importance jouée en général par la nourriture chez Diderot: voir le passage sur l’estomac dans les *Éléments de physiologie*, l’article de Diderot “Bouillie,” de l’*Encyclopédie* et la critique sur ce sujet: Servanne Woodward, “Sur L’Échange épistolaire et gastr(onom)ique des lettres à Sophie Volland,” *Diderot Studies* 25, (1992), 135-46; Béatrice Fink, “Des mets et des mots de Suzanne.” Undank and Josephs éd. *Diderot: Digression and Dispersion: a Bicentennial Tribute.* Lexington, KY: French Forum, 1984; Aram Vartanian (sur le Neveu) “Diderot, or, the Dualist in spite of Himself,” Undank, Jack et Josephs, Herbert éd. *Diderot: Digression and Dispersion*, 262; Bachelard, “Le Mythe de la digestion,” *La Formation de l’esprit scientifique* (Paris, Vrin, 1965), chapitre 9. [↑](#footnote-ref-186)
187. *De La Génération des animaux* II-7, 87. [↑](#footnote-ref-187)
188. “Histoire des animaux,” in *Œuvres complètes de Buffon* Tome III (Paris : Éverat, 1839), 685. [↑](#footnote-ref-188)
189. Notons que Diderot fait, en utilisant la chèvre, un contre-exemple de celui que donne Lucrèce cherchant à démontrer l’impossibilité du mélange de certaines espèces, due à leur incompatibilité, et écrit: “Êtres (hommes, chevaux, poissons, chiens) qui [...] ne peuvent enfin se plaire aux même aliments: c’est ainsi qu’on peut voir les chèvres à longue barbe s’engraisser avec la ciguë, qui pour l’homme est un poison violent.” *De La Nature* (Paris: Les Belles Lettres, 1984), 223. [↑](#footnote-ref-189)
190. On trouve chez Diderot: “vivant, j’agis et je réagis en masse... mort, j’agis et je réagis en molécules... Je ne meurs donc point?... Non, sans doute, je ne meurs point en ce sens, ni moi, ni quoi que ce soit... Naître, vivre et passer, c’est changer de forme” (*Rêve*, 139), et on avait chez Buffon: “et après la dissolution du corps, après sa destruction, sa réduction en cendres, ces molécules organiques, sur lesquelles la mort ne peut rien, survivent, circulent dans l’Univers, passent dans d’autres êtres, et y portent la nourriture et la vie” (*Œuvres philosophiques de Buffon*, 358). [↑](#footnote-ref-190)
191. Mayer explique, “il n’y a ni monstres ni êtres normaux: il n’existe que des degrés plus ou moins intenses d’une qualité qui se développe ou s’amoindrit par l’évolution” (*Diderot, homme de science*, 267). Valery dit (fort joliment) en ce sens, “Anormaux sont les êtres qui ont un peu moins d’avenir que les normaux.” Cité dans *La Connaissance de la vie*, 160. [↑](#footnote-ref-191)
192. *Framed Narratives*, 65-66. [↑](#footnote-ref-192)
193. *La Connaissance de la vie*, 159. [↑](#footnote-ref-193)
194. *Les Sciences de la vie*, 572-73. [↑](#footnote-ref-194)
195. Cette idée n’est pas étrangère à Diderot: “Mongogul apprit, à sa propre satisfaction et à l’honneur de son système, que c’était un abrégé historique des amours d’un vieux pacha à trois queues avec une petite jument, qui avait été saillie par une multitude innombrable de baudets, avant lui” (*Les Bijoux indiscrets*, 114). [↑](#footnote-ref-195)
196. *Œuvres philosophiques de Buffon*, 406. [↑](#footnote-ref-196)
197. Contrairement à l’âne et au cheval qu’Aristote explique être “prédisposé(s) à être stérile(s)” (*De la Génération des animaux*, II-8, 93). Le chèvre-pied est en ce sens bien plus intéressant que le centaure. [↑](#footnote-ref-197)
198. Voir Aristote: “Quant au mulet, il pourrait lui arriver d’engendrer, d’abord parce que le mâle est par nature plus chaud que la femelle, et aussi parce que le mâle n’apporte dans l’accouplement rien de corporel. Le produit qui vient à terme est un bidet, c’est-à-dire un avorton de mulet: et en effet du cheval et de l’âne naissent des bidets quand l’embryon a souffert dans l’utérus” (*De la Génération des animaux*, II-8, 94). [↑](#footnote-ref-198)
199. *La Maîtrise du vivant*, 148-49. [↑](#footnote-ref-199)
200. *La Maîtrise du vivant*, 145. [↑](#footnote-ref-200)
201. Voir à ce sujet Dieckmann que nous avons cité au début du chapitre 2. [↑](#footnote-ref-201)
202. C’est en ce sens que mon projet diffère de celui de Starobinski, qui suggère de considérer le chèvre-pied comme un emblème de l’écriture chez Diderot, sans cependant en développer les conséquences poétiques: “Le mélange des styles, à ce point, a quelque chose d’un accouplement entre espèces différentes. Est-ce un hasard si, à la fin du troisième dialogue, survient l’image du chèvre-pied, produit du croisement de l’homme et de la chèvre? Elle signale et renforce emblématiquement un principe d’hybridation partout à l’œuvre chez Diderot, et que contresigne, au niveau du style, l’interpénétration des tons et des registres opposés, leur ‘coalition’ féconde: car tout se passe, dans l’univers productif de Diderot, comme si tous les éléments pouvaient non seulement s’attirer et se mêler, mais encore donner naissance à des êtres nouveaux” (Je souligne, Starobinski, “Le Philosophe, le géomètre, l’hybride,” 21). L’élaboration de la métaphore entre le biologique et le poétique amène des remarques suggestives (“l’interpénétration des tons et des registres opposés,” leur “coalition féconde” et la naissance d’“êtres nouveaux”) que Starobinski ne développe pas. Rappelons que le chèvre-pied n’intervient dans l’essai de Starobinski que dans ce passage. [↑](#footnote-ref-202)
203. Ces deux catégories ont été séparées et réduites en français en “copulation” (“accouplement du mâle avec la femelle,” ou union sexuelle) et “copule” (réduit à sa fonction linguistique de “verbe d’un jugement en tant qu’il exprime une relation entre le sujet et le prédicat”). [↑](#footnote-ref-203)
204. On trouve les monstres comme êtres limitrophes entre les règnes dans les Pensées sur l’interprétation de la nature: “Quand on voit les métamorphoses successives de l’enveloppe du prototype, quel qu’il ait été, approcher un règne d’un autre règne par des degrés insensibles, et peupler les confins des deux règnes (s’il est permis de se servir du terme de confins où il n’y a aucune division réelle); et peupler, dis-je, les confins des deux règnes, d’êtres incertains, ambigus, dépouillés en grande partie des formes, des qualités, et des fonctions de l’un, et revêtus des formes, des qualités, des fonctions de l’autre...” (Je souligne, *Pensées sur l’interprétation de la nature*, 37). [↑](#footnote-ref-204)
205. Diderot, “Sur ma manière de travailler,” *Mémoires pour Catherine II* (Paris: Garnier, 1966), 247-49. [↑](#footnote-ref-205)
206. “modèle idéal de la beauté, ligne vraie au-dessus de laquelle ils peuvent s’élancer en se jouant, pour produire le chimérique, le sphinx, le centaure, l’hippogriffe, le faune, et toutes les natures mêlées; au-dessous de laquelle ils peuvent descendre pour produire les différents portraits de la vie, la charge, le monstre, le grotesque, selon la dose de mensonge qu’exige leur composition et l’effet qu’ils ont à produire, en sorte que c’est presque une question vide de sens que de chercher jusqu’où il faut se tenir approché ou éloigné du modèle idéal de la beauté, de la ligne vraie” (*Salon de 1767*, 39). [↑](#footnote-ref-206)
207. “Tous les possibles ne doivent point avoir lieu en bonne peinture [non plus qu’en bonne littérature]; car il y a tel concours d’événements dont on ne peut nier la possibilité, mais dont la combinaison est telle qu’on voit que peut-être ils n’ont jamais eu lieu, et ne l’auront peut-être jamais” (*Essais sur la peinture*, 691). [↑](#footnote-ref-207)
208. *Acts of Fiction : Resistance and Resolution from Sade to Baudelaire* (University Park: The Pennsylvania State University Press, 1996), 50. [↑](#footnote-ref-208)
209. Voici le passage: “La nature mortelle cherche, dans la mesure où elle le peut, à se donner perpétuité, immortalité [...]. Ceux qui sont féconds selon le corps se tournent plutôt vers les femmes, et leur façon d’en être amoureux c’est, en engendrant des enfants, de se procurer à eux-mêmes, pensent-ils, pour toute la suite des temps, le bonheur d’avoir un nom dont le souvenir ne périsse pas [...]. Car en fait, il en existe, dit-elle, dont la fécondité réside dans l’âme [...] de ces hommes, féconds selon l’âme, sont précisément tous les poètes qui sont à cet égard générateurs, et, parmi les praticiens des arts, tous ceux dont on dit qu’ils sont inventeurs.” Je souligne, *Le Banquet ou de l’amour*, in *Œuvres complètes* 1 (Gallimard, 1950), 742-44. [↑](#footnote-ref-209)
210. Fontanier donne la définition suivante de la catachrèse: “La catachrèse, en général, consiste en ce qu’un signe déjà affecté à une première idée, le soit aussi à une idée nouvelle qui elle-même n’en avait point ou n’en a plus d’autre en propre dans la langue. Elle est, par conséquent, tout Trope d’un usage forcé et nécessaire, tout Trope d’où résulte un sens purement extensif; ce sens propre de seconde origine, intermédiaire entre le sens propre primitif et le sens figuré, mais qui par sa nature se rapproche plus du premier que du second, bien qu’il ait pu être lui-même figuré dans le principe.” Je souligne, *Les Figures du discours*, 213-214. [↑](#footnote-ref-210)
211. Italiques de Derrida, “La mythologie blanche” dans *Marges de la philosophie* (Paris: Minuit, 1972), 307. [↑](#footnote-ref-211)
212. Patricia Lawlor écrit à propos de la métaphore comme “événement sémantique” dans *Les Chants de Maldoror*: “La ‘combinaison particulière’ ainsi obtenue, par le croisement de plusieurs champs sémantiques, est donc une sorte de monstre qui n’appartient à aucun groupe en particulier mais à plusieurs, simultanément. Elle est donc ‘une nouvelle sorte de sens propre,’ un monstre linguistique qui est unique et irréductible” (Je souligne). *Le Fonctionnement de la métaphore dans* Les Chants de Maldoror (University of Mississippi: Romance Monographs, Inc, 1984), 61. [↑](#footnote-ref-212)
213. *La Connaissance de la vie*, 175. [↑](#footnote-ref-213)
214. “On fait du marbre avec de la chair, et de la chair avec du marbre” (*Rêve*, 90-91), “Les organes produisent les besoins, et réciproquement les besoins reproduisent les organes” (*Rêve*, 136). [↑](#footnote-ref-214)
215. Caplan écrit par exemple, “This literally inconceivable possibility slips through the grasp of Bordeu’s philosophy, goes beyond the limits of rational interpretation” (*Framed Narratives*, 68), et Mayer de même, “Cette formule qui mériterait la célébrité appartient en propre à Diderot” (*Diderot, homme de science*, 265). [↑](#footnote-ref-215)
216. Voici le passage: “[...] tout nouvellement il vient de mourir à la Charité de Paris, à l’âge de vingt-cinq ans, des suites d’une fluxion de poitrine, un charpentier né à Troyes, appelé Jean-Baptiste Macé, qui avait les viscères intérieurs de la poitrine et de l’abdomen dans une situation renversée” (*Rêve*, 151). [↑](#footnote-ref-216)
217. *Making Sex, Body and Gender from the Greeks to Freud*. Harvard University Press, 1990. Voir en particulier le Chapitre 2: “Destiny is Anatomy.” [↑](#footnote-ref-217)
218. *Making Sex*, 28. [↑](#footnote-ref-218)
219. Une certaine critique a aussi lié ce chiasme à l’hermaphrodisme, ainsi Élisabeth de Fontenay dans “Diderot gynéconome,” *Digraphe* (1976), 40, et Huet à sa suite dans *Monstrous Imagination*, 87-88. Il y a cependant un problème de “saut” dans ces lectures qui n’expliquent pas comment on passe à l’hermaphrodisme, comme si on “sentait” un hermaphrodisme sous-jacent qu’on ne pouvait pourtant pas pointer. On remarquera par exemple le flou intuitif de Fontenay: “Envahi en quelque sorte par ce que les Anciens appelaient la terreur panique, Diderot va dériver vers l’idée limite selon laquelle l’accouplement de l’homme et de la femme doit se penser comme mélange des sexes, que ce mélange exige que l’homme et la femme soient plus ou moins hermaphrodites et que tout enfant soit un hybride!” (“Diderot gynéconome,” 40). [↑](#footnote-ref-219)
220. Voir à ce sujet Mayer, *Diderot, homme de science*, 265-66. [↑](#footnote-ref-220)
221. *Les Sciences de la vie*, 554. [↑](#footnote-ref-221)
222. Thomas Laqueur écrit: “Furthermore, it was known by the middle of the nineteenth century that the penis and the clitoris, the labia and the scrotum, the ovary and the testes, begin from one and the same embryonic structure” (*Making Sex*, 169). [↑](#footnote-ref-222)
223. Élisabeth Badinter propose, “Pendant les premières semaines, les embryons XX et XY sont anatomiquement identiques, dotés à la fois des canaux femelles et mâles. Ils sont sexuellement bipotentiels. Chez le fœtus mâle, la différenciation commence vers le quarantième jour, alors qu’elle ne débute chez le foetus femelle qu’après le deuxième mois, comme si la programmation féminine de bas devait être contrecarrée à un stade précoce chez les hommes.” *XY, De l’identité masculine* (Edition Odile Jacob, 1992), 65. [↑](#footnote-ref-223)
224. On trouve chez Aristote: “il suffit de l’ablation de l’organe générateur pour que la forme presque totale de l’animal se modifie au point qu’il ressemble à une femelle ou peu s’en faut” (*De la Génération des animaux*, I-2). L’idée est similaire à celle que développe Diderot, sauf que Diderot en la faisant fonctionner dans l’autre sens donne un caractère réversible à la différence sexuelle. [↑](#footnote-ref-224)
225. On trouve aussi dans les *Éléments de Physiologie*: “Il paraît que la barbe doit sa naissance à la matière séminale. Les eunuques de jeunesse n’ont point de barbe; les femmes mal réglées ont le menton et le corps velu. La matière, qui ne se perd pas par l’écoulement périodique, leur donne cette apparence de virilité. Les femmes qui passent pour hermaphrodites sont barbues” (*Éléments de Physiologie*, 391). [↑](#footnote-ref-225)
226. *De la Génération des animaux*, IV-3, 146. [↑](#footnote-ref-226)
227. *De la Génération des animaux*, II-3, 62. [↑](#footnote-ref-227)
228. “Le Tout Premier Écart,” *Les fins de l’homme à partir du travail de Jacques Derrida*, Colloque de Cérisy 23 juillet-2 août 1980 (Paris: éditions Galilée, 1981), 129. [↑](#footnote-ref-228)
229. Aristote écrit en effet, “Le tout premier écart est dans la naissance d’une femelle au lieu d’un mâle. Mais elle est nécessitée par la nature, car il faut sauvegarder le genre des animaux où mâles et femelles sont distincts” (*De la Génération des animaux*, IV-3, 146). [↑](#footnote-ref-229)
230. Voir Maupertuis: “les écarts répétés font les différentes espèces.” *Système de la nature*, 164. Nous avons vu au chapitre 2 la façon dont cette assertion est reprise par Diderot dans les *Pensées sur l’interprétation de la nature*, 37. [↑](#footnote-ref-230)
231. Voir à ce sujet Fontenay, “Diderot Gynéconome,” 37-38. [↑](#footnote-ref-231)
232. Mon opinion diffère ici de celle de Huet qui fait de Diderot un misogyne privant la femme du droit au plaisir pendant la conception. Je m’explique par la suite. [↑](#footnote-ref-232)
233. *Gender Trouble* (Routledge, Chapman and Hall, 1990), 9. [↑](#footnote-ref-233)
234. Butler explique que Simone de Beauvoir en reprenant le concept sartrien du Sujet et de l’Autre renforce la constitution de la femme comme d’un négatif de l’homme: “This dialectic of Same and Other [is] a false binary, the illusion of a symetrical difference which consolidates the metaphysical economy of phallogocentrism, the economy of the same. In [Irigaray's] view, the Other as well as the Same are marked as masculine; the Other is but the negative elaboration of the masculine subject with the result that the female sex is unreprensatable—that is, it is the sex which, within this signifying economy, is not one,” *Gender Trouble*, 103. [↑](#footnote-ref-234)
235. *Lettres à Sophie Volland*, 41-42. Diderot écrit aussi par la suite à Sophie, à propos d’amis qu’il cherche à envoyer à Grandval pour combler la solitude du baron d’Holbach: “Nous aurions bien des femmes, mais nous n’en voulons point, parce qu’il est trop rare que ce soient des hommes” (*Lettres à Sophie Volland*, 326). [↑](#footnote-ref-235)
236. “Is there ‘a’ gender which persons are said to have, or is it an essential attribute that a person is said to be, as implied in the question ‘What gender are you?’? When feminist theorists claim that gender is the cultural interpretation of sex or that gender is culturally constructed, what is the manner or mechanism of this construction?” (*Gender Trouble*, 7). Dans ce schéma, le sexe est l’aspect biologique et le genre l’aspect culturel. [↑](#footnote-ref-236)
237. Rappelons que l’inversion est chez Freud une autre façon d’exprimer l’homosexualité. Peut-être le “ma Sophie est homme et femme, quand il lui plaît” indique-t-il une homosexualité que Sophie aurait partagée avec sa sœur justement baptisée “Uranie” par Diderot: Jean Varloot précise que “dans l’ancienne langue uraniste signifiait inverti” (*Préface de Lettres à Sophie Volland*, 18). Voir aussi à ce sujet tous les passages que Varloot cite dans son argument de l’homosexualité de Sophie. [↑](#footnote-ref-237)
238. Voir Varloot, *Préface de Lettres à Sophie Volland*, 18-19. [↑](#footnote-ref-238)
239. “Je pense que si Diderot a aimé Sophie aussi intensément, c’est qu’elle était son reflet, en quelque sorte son image inversée.” “Esquisse d’un portrait de Sophie Volland,” *Diderot Studies* XVI (1973), 70. [↑](#footnote-ref-239)
240. Varloot souligne le parallélisme de ces deux couples. Parmi de nombreux exemples: “On en a usé avec nous [Diderot et Grimm] comme avec un amant et une maîtresse,” “Madame votre mère prétend que votre sœur aime les femmes,” “m’oubliez-vous dans les bras de votre sœur? Madame, ménagez un peu sa santé, et songez que le plaisir a aussi sa fatigue,” “Je ne permets votre bouche qu’à votre sœur,” et plus tard, s’adressant aux deux sœurs “ne sachant laquelle des deux j’aime le plus, autant l’ami de l’aînée que de la cadette” (*Préface de Lettres à Sophie Volland*, 18-19). [↑](#footnote-ref-240)
241. “Tout animal est plus ou moins homme; tout minéral est plus ou moins plante; toute plante est plus ou moins animal. Il n’y a rien de précis en nature... Le ruban du Père Castel... Oui, Père Castel, c’est votre ruban et ce n’est que cela. Toute chose est plus ou moins une chose quelconque, plus ou moins terre, plus ou moins eau, plus ou moins air, plus ou moins feu; plus ou moins d’un règne ou d’un autre... Donc rien n’est de l’essence d’un être particulier...” (*Rêve*, 138). Remarquons que si la différence n’est que “plus ou moins,” il y a cependant une différence. [↑](#footnote-ref-241)
242. “Alors d’homme il devint femme et le resta pendant sept automnes” (*Les Métamorphoses*, livre III, 80). [↑](#footnote-ref-242)
243. “While underlining the irreductible difference created by the existence of the womb—a difference aknowledged in many of Diderot’s texts—Fontenay stops short of reinterpreting the Dream accordingly. I propose an interpretation of the Dream that takes into account precisely what is so carefully negated by Bordeu, yet generates its own discursive and philosophical practice: the terrifying monstrosity of a difference that systematically exeeds Diderot’s concept of natural variations” (*Monstruous Imagination*, 86). [↑](#footnote-ref-243)
244. Huet écrit: “The womb’s aversion duplicates that of the mother at conception” (*Monstrous Imagination*, 84). [↑](#footnote-ref-244)
245. *Monstrous Imagination*, 82. [↑](#footnote-ref-245)
246. “Without orgasm, another widely circulated text announced, “the fair sex [would] neither desire nuptial embraces, nor have pleasure in them, nor conceive by them. [...] Near the end of the Enlightenment [...] medical science and those who relied on it had ceased to regard the female orgasm as relevant to generation” (*Making Sex*, 3). [↑](#footnote-ref-246)
247. Diderot écrit à propos du cœur: “c’est un animal, dont on peut regarder le système vasculaire comme les pattes”, et de l’estomac: “Dans la faim l’estomac se tourmente comme un animal. Il se contracte, il se plisse, il ne pense qu’à lui. Ses plis se frôlent; des nerfs nus agissent contre des nerfs nus, et la douleur apparaît” (*Éléments de physiologie*, 373 et 401). [↑](#footnote-ref-247)
248. “Car les organes ont des craintes, des aversions, des appétits, des désirs, des refus” (*Éléments de physiologie*, 439). Voir le chapitre 3 à propos de la vision organiciste du corps selon Bordeu. [↑](#footnote-ref-248)
249. “Il y a autant de monstres qu’il y a d’organes dans l’homme et de fonctions: des monstres d’yeux, d’oreilles, de nez qui vivent tandis que les autres ne vivent pas” (*Éléments de physiologie*, 444-45). [↑](#footnote-ref-249)
250. Carpenter relie le libertinage et la rhétorique en montrant qu’au XVIIIe siècle ils font tous deux parti d’une déviance (on remarquera que cette déviance comprend l’inversion): “[...] just as the figure “turns” (“trope,” from trepein, “to turn”) a word away from its proper usage, so debauchery finds its way around another form of logos, the law. This detour, or diversion, from what is “proper,” so characteristic of the trope, finds its analogue in a host of libertine practices constituting a departure of the straight and narrow. Thus the di-versions (divertere, “to turn from”) manifest themselves in the forms of per-version, in-version (homosexuality), and—why not?—subversion” (*Acts of Fiction, Resistance and Resolution from Sade to Baudelaire*, 50). [↑](#footnote-ref-250)
251. “Sur l’Emploi du chiasme dans Le Neveu de Rameau,” *Revue de métaphysique et de morale* (Apr.-June 1984), 182-96. [↑](#footnote-ref-251)
252. Voir “Le thème de la réversibilité” dans *Le style de Diderot, légende et structure* (Genève: Droz, 1986), 283-344. [↑](#footnote-ref-252)
253. *Diderot and a Poetics of Science* (New York: Peter Lang Publishing, Inc., 1986), chapitre 5. [↑](#footnote-ref-253)
254. Rappelons le passage: “L’analogie dans les cas les plus composés n’est qu’une règle de trois qui s’exécute dans l’instrument sensible. [...] C’est une quatrième corde harmonique et proportionnelle à trois autres dont l’animal attend la résonance qui se fait toujours en lui-même, mais qui ne se fait pas toujours en nature. Peu importe au poète, il n’en est pas moins vrai. C’est autre chose pour le philosophe; il faut qu’il interroge ensuite la nature qui lui donnant souvent un phénomène tout à fait différent de celui qu’il avait présumé, alors il s’aperçoit que l’analogie l’a séduit” (*Rêve*, 110-11). [↑](#footnote-ref-254)
255. “Sur les femmes,” *Œuvres*, André Billy éd. (Paris: Pléiade, 1951), 958. [↑](#footnote-ref-255)
256. Diderot reconnaît du génie aux femmes, et est en cela bien plus généreux que ses contemporains. La Mettrie par exemple écrit, “Dans le beau sexe, l’âme suit encore la délicatesse du tempérament: de là cette tendresse, cette affection, ces sentiments vifs, plutôt fondés sur la passion, que sur la raison; ces préjugés, ces superstitions, dont la forte empreinte peut à peine s’effacer etc. L’Homme, au contraire, dont le cerveau et les nerfs participent de la fermeté de tous les solides, a l’esprit, ainsi que les traits du visage, plus nerveux: L’éducation, dont manquent les femmes, ajoute encore de nouveaux degrés de force à son âme” (*L’Homme machine*, 71-72). [↑](#footnote-ref-256)
257. Roland Barthes écrit en ce sens à propos de Michelet: “Les héros micheletistes sont donc par définition des êtres androgynes, couvant la puissance intellectuelle sous une sorte d’intuition surnaturelle, empruntée à la femme [...]. Sans femme, point de génie masculin, mais sans un peu de l’étincelle mâle, point d’héroïne. La définition du génie, c’est d’être homme et femme, état que l’on peut appeler la simplicité, c’est-à-dire le combinat de la science et de l’ignorance qui vient après la science, la seconde ignorance dont parle Pascal.” Je souligne. *Michelet* (Seuil, 1954), 137. [↑](#footnote-ref-257)
258. Caplan parle à ce propos d’une “lutte” entre un discours féminin (anarchique) et un discours masculin (rationnel), comme étant un principe sous-jacent et peut-être même fondateur de la poétique de Diderot: “On a more general level, Diderot’s writings exhibit a continuing struggle between the anarchic or 'feminine' demands of individual experience [...] and the centralizing authority of rational abstraction, between 'nature' and 'civilization.' This shuttling movement, this “montrosity” may in fact be the figure of textuality in Diderot at whatever level one considers. This figure of misfits or monsters describes the shuttling movement in Diderot between the unrepresentable regions of individual experience and the typical discourse or body” (Je souligne, *Framed Narratives*, 74). [↑](#footnote-ref-258)
259. “La Mythologie blanche,” 254. [↑](#footnote-ref-259)
260. “Je ne mourrai pas tout entier, une grande partie de moi-même échappera à Libitina.” *Horace*. *Ode III*, vers 6 et 7. Libitina est la déesse des funérailles. [↑](#footnote-ref-260)
261. Le 15 février: “Lorsque, sur la garantie de tout un siècle éclairé qui m’environne, je puis m’écrier aussi Non omnis moriar; que je laisse après moi la meilleure partie de moi-même, que les seuls instants de ma vie dont je fasse quelque cas sont éternisés, il me semble que la mort en a moins d’amertume” (*Correspondance VI*, 60), et plus loin dans la même lettre: “les femmes en général, ainsi que bien des hommes, ne laissent rien à la postérité. Quand elles ne sont plus, c’est omnino” (*Correspondance VI*, 61), et enfin en septembre 1766: “Depuis que Voltaire a rempli un de ses hémistiches du nom de Pigalle, si cet artiste se dit à lui-même: Que la main du temps sévisse à présent sur mes ouvrages, tant qu’elle voudra; qu’il n’en reste pas une pièce qui atteste à l’avenir mon habileté; non omnis moriar; je suis immortalisé. Je vivrai dans la mémoire des hommes aussi longtemps que la ligne du poète classique, et le temps ne peut rien sur cette ligne; Pigalle raisonnera bien” (*Correspondance* VI, 300-01). [↑](#footnote-ref-261)
262. Diderot réitère le geste de Judas embrassant le Christ pour le désigner au sacrifice. [↑](#footnote-ref-262)
263. Ne minimalisons pas le rôle du sacrifice dans ce passage, déjà suggéré au premier paragraphe: “Ne vaudrait-il pas mieux sacrifier tout d’un coup... Mais laissons cela” (*Salon de 63*, 409). [↑](#footnote-ref-263)
264. Cité dans Hénaff, *Sade, l’invention du corps libertin*, 84. [↑](#footnote-ref-264)
265. Le crime de Falconet est de ne pas avoir fait appel aux dieux, comme l’avait fait Pygmalion dans le mythe d’Ovide: “O dieux, si vous pouvez tout accorder, donnez-moi pour épouse, je vous en supplie, (il n’ose pas dire: la vierge d’ivoire) une femme semblable à la vierge d’ivoire.” *Les Métamorphoses* (Paris: Les Belles Lettres, 1989), II-10, l. 274-77. Comme le remarque Dornbush, Pygmalion ne demande pas dans sa prière l’animation de sa statue, mais une épouse semblable à sa statue. Pygmalion voile sa demande par un détour rhétorique (“une femme semblable à”), parce qu’il sait que Vénus peut punir—n'a-t-elle pas changée les Propétides en pierre, parce qu’elles avaient osé “nier la divinité de Vénus”? [↑](#footnote-ref-265)
266. “Le moi (Pygmalion),” *Allégories de la lecture* (Paris: Galilée, 1989), 226. [↑](#footnote-ref-266)
267. Voici le passage en entier: “L’immortalité se prend encore pour cette espèce de vie que nous acquérons dans la mémoire des hommes; ce sentiment qui nous porte quelquefois aux plus grandes actions est la marque la plus forte du prix que nous attachons à l’estime de nos semblables. Nous entendons en nous-mêmes l’éloge qu’ils ferons un jour de nous, et nous nous immolons. Nous sacrifions notre vie, nous cessons d’exister réellement, pour vivre en leur souvenir.” [↑](#footnote-ref-267)
268. On trouve ici une idée approchante à celle que Platon développe dans *Le Banquet*: “La nature mortelle cherche, dans la mesure où elle le peut, à se donner perpétuité, immortalité [...]. Ceux qui sont féconds selon le corps se tournent plutôt vers les femmes, et leur façon d’en être amoureux c’est, en engendrant des enfants, de se procurer à eux-mêmes, pensent-ils, pour toute la suite des temps, le bonheur d’avoir un nom dont le souvenir ne périsse pas [...]. Car en fait, il en existe, dit-elle, dont la fécondité réside dans l’âme [...] de ces hommes, féconds selon l’âme, sont précisément tous les poètes qui sont à cet égard générateurs, et, parmi les praticiens des arts, tous ceux dont on dit qu’ils sont inventeurs.” *Le Banquet ou de l’amour*, *Œuvres complètes* 1 (Gallimard, 1950), 742-44. [↑](#footnote-ref-268)
269. “Metaphor and Metamorphosis, ” 333. [↑](#footnote-ref-269)
270. Diderot parle d’ailleurs de “votre Pygmalion” à Falconet dans sa correspondance: “A propos pourriez-vous me dire [...] si tandis que moi qui ne regretterais ni un louis, ni deux, ni trois, ni quatre (voilà mes moyens) pour rendre votre Pygmalion et plusieurs de vos ouvrages à jamais invulnérables par la main du temps, vous ne donneriez pas, vous qui en êtes le père et qui devez avoir des entrailles, un écu pour assurer la même prérogative à ces précieux enfants-là?” (Je souligne, *Correspondance* VI, 38). La réduction du groupe en “votre Pygmalion” met l’accent sur Pygmalion (créateur de Galatée) en tant que création de Falconet (“votre Pygmalion”). “Votre Pygmalion,” c’est le créateur devenu création d’un autre, et la mise en abime du rapport de l’artiste à sa création. [↑](#footnote-ref-270)
271. “Toutefois, loin d’examiner l’ouvrage, Pygmalion en revient à l’admiration et dans cette oscillation de la connaissance à la passion de la connaissance, le moi s’étend et s’approprie son œuvre: il devient son œuvre ou plutôt en jouant sur l’ambivalence de tout narcissisme, son œuvre devient lui-même et la relation désirante à l’objet, l’investissement pulsionnel dans un être autre, extérieur, par traversée des différences, s’inverse dans la relation amoureuse à soi [...]. Expansion du sujet qui est aussi bien sa circonscription dans son produit, mais un produit qui, à son tour, par l’identification fusionnelle du moi et de sa statue s’étend au-delà de la nature même et fait de son auteur, un Dieu” (Je souligne). “Le Moi et les pouvoirs de l’image: Glose sur Pygmalion, scène lyrique (1772) de J.-J. Rousseau,” *MLN* 107 (1992), 665-66. [↑](#footnote-ref-271)
272. A plusieurs reprises dans la correspondance avec Falconet, mais aussi dans l’adresse aux Pensées sur l’interprétation de la nature (“Jeune homme, prends et lis”), et de façon générale dans l’ensemble de son œuvre. [↑](#footnote-ref-272)
273. Voici le passage: “Mais y a-t-il en effet des hommes en qui le sentiment de l’immortalité soit totalement éteint, et qui ne tiennent aucun compte de ce qu’on pourra dire d’eux quand ils ne seront plus? je n’en crois rien. Nous sommes fortement attachés à la considération des hommes avec lesquels nous vivons; malgré nous, notre vanité excite du néant ceux qui ne sont pas encore, et nous entendons plus ou moins fortement le jugement qu’ils porteront de nous, et nous le redoutons plus ou moins” (Je souligne). [↑](#footnote-ref-273)
274. C’est la différence entre ceux qui sont “féconds selon le corps” et ceux qui sont “féconds selon l’âme” comme on le trouve exposé dans le discours de Diotime (Platon, *Le Banquet*, 744). On pourrait de même parler chez Diderot d’un désir “d’engendrer dans l’âme.” [↑](#footnote-ref-274)
275. *Le Banquet*, 745. [↑](#footnote-ref-275)
276. Il est vrai que Sophie est une exception: “Les femmes en général, ainsi que bien des hommes, ne laissent rien à la postérité” (*Correspondance* VI, 61): “en général” montre cependant qu’il peut justement y avoir des exceptions. [↑](#footnote-ref-276)
277. C’est ce même groupe dans le *Rêve* qui est pulvérisé et laissé à putréfier dans la terre pour “un an, deux ans, un siècle, le temps ne me fait rien” (*Rêve*, 94). [↑](#footnote-ref-277)
278. Diderot explique, “Vous en avez la preuve dans la différence du jugement que nous portons des vivants et de celui des morts. S’agit-il des vivants, nous glissons sur les beautés, nous appuyons sur les défauts. S’agit-il des morts; c’est le contraire: nous nous épuisons sur les beautés et nous glissons sur les défauts. On se sert des morts pour contrister et déprimer les vivants” (*Correspondance* VI, 74). [↑](#footnote-ref-278)
279. Le passage en entier reflète (et explique) le changement de position de Diderot face au groupe: “C’est ce sentiment qu’excite en nous la présence d’un objet, quel qu’il soit, intellectuel ou physique, auquel nous attachons quelque perfection. Si l’objet est vraiment beau, l’admiration dure; si la beauté n’était qu’apparente, l’admiration s’évanouit par la réflexion; si l’objet est tel, que plus nous l’examinons, plus nous y découvrons de perfections, l’admiration augmente. [...] Saint-Evremond dit que l’admiration est la marque d’un petit esprit: cette pensée est fausse; il eut fallu dire, pour la rendre juste, que l’admiration d’une chose commune est la marque de peu d’esprit; mais il y a des occasions où l’étendue de l’admiration est, pour ainsi dire, la mesure de la beauté de l’âme et de la grandeur d’esprit. Plus un être créé et pensant voit loin dans la nature, plus il a de discernement, et plus il admire” (Je souligne). On retrouve ici le trajet de la réflexion de Diderot face au groupe de Falconet: 1. La beauté du groupe “excite” l’admiration, 2. mais son imperfection (cou trop fort ou tête trop petite) le destitue, 3. un autre groupe lui est substitué, qui, lui, peut soutenir l’admiration. [↑](#footnote-ref-279)
280. Immanuel Kant, *Critique of Judgment*, Werner Pluhar ed. (Hackett Publishing Company, 1987), 121. [↑](#footnote-ref-280)
281. Diderot écrit à propos de la peinture, “Le peintre n’a qu’un instant, et il ne lui est pas plus permis d’embrasser deux instants que deux actions.” Cité dans Pierre Retat, “Le ‘moment’ dans la critique et l’écriture des Salons,” *Diderot: les Beaux-Arts et la musique*, Henri Coulet éd. (Aix-en-Provence: Univ. de Provence, 1986), 1. [↑](#footnote-ref-281)
282. Un autre aspect de ce passage est souligné par Servanne Woodward qui explique comment la composition européenne privilégie la diagonale qui part du coin en bas à gauche d’un rectangle imaginaire, et écrit, “Falconet reverted to the other diagonal in his ‘Galatée’ group, possibly in order to depict the process of absorption which immortalizes the artist into stone, rather than bringing stone to perishable life. This probably attracted Diderot to this sculpture, even though he duly reoriented the grouping back into a more conservative line (and lineage).” *Diderot and Rousseau’s Contributions to Aesthetics* (New York: Peter Lang, 1991), 65. Mais plutôt que de vouloir rétablir une composition conservatrice, ne doit-on pas supposer au contraire que Diderot a voulu privilégier le mouvement d’animation du minéral? [↑](#footnote-ref-282)
283. Ou comme le dit bien mieux Michel Serres à propos du Sarrasine de Balzac: “Derrière le ciseau de Sarrasine se cache le stylet, tout aussi précis, de Balzac.” *L’Hermaphrodite, Sarrasine sculpteur*, 130. [↑](#footnote-ref-283)
284. Il peut même précéder la critique: “je dis que Pygmalion se lèverait lentement,” est une justification adressée au neveu à venir qui l’examinera comme lui-même a examiné Falconet. L’écriture peut contenir son propre discours critique, se reprendre, se réécrire. [↑](#footnote-ref-284)
285. Il s’agit de “son” cabinet, il s’adresse intimement à nous “dont je veux vous parler,” il “reconnait” le petit amour (incorporation autobiographique de sa vie amoureuse), et se propose d’embrasser Falconet à son moment de gloire. [↑](#footnote-ref-285)
286. “La statue de Louis XV de l’école militaire par Lemoyne,” *Œuvres Complètes* 8, Roger Lewinter éd. (Le Club Français du livre, 1971), 188. [↑](#footnote-ref-286)
287. Maurice Blanchot écrit en ce sens: “La statue qu’on déterre et qu’on présente à l’admiration, n’en attend rien, n’en reçoit rien, paraît plutôt arrachée à son lieu. Mais le livre qu’on exhume, le manuscrit qui sort de la jarre pour entrer dans le plein jour de la lecture, ne naît-il pas, par une chance impressionnante, à nouveau?” *L’Espace littéraire* (Gallimard, 1955), 253-54. [↑](#footnote-ref-287)
288. *The Cornucopian Text. Problems of Writing in the French Renaissance* (Oxford: Clarendon Press, 1979), 45-46. [↑](#footnote-ref-288)
289. On trouve aussi la métaphore de l’ingestion chez Du Bellay: “Imitant les meilleurs auteurs grecs, se transformant en eux, les dévorant, et après les avoir bien digérés les convertissant en sang et nourriture, se proposant chacun selon son naturel et l’argument qu’il voulait élire le meilleur auteur dont ils observaient diligemment toutes les plus rares et exquises vertus, et icelles comme greffes, ainsi que je l’ai dit devant, entaient et appliquaient à leur langue.” *Défense et illustration de la langue française* (Paris: Librairie Larousse, 1972), I-7, 60. [↑](#footnote-ref-289)
290. Voici le passage: “Comme une goutte de mercure se fond dans une autre goutte de mercure, une molécule sensible et vivante se fond dans une molécule sensible et vivante... D’abord il y avait deux gouttes, après le contact il n’y en a plus qu’une... Avant l’assimilation il y avait deux molécules, après l’assimilation il n’y en a plus qu’une... La sensibilité devient commune à la masse commune...” (*Rêve*, 118). [↑](#footnote-ref-290)
291. “C’est ainsi qu’un essaim d’abeilles, lorsqu’elles se sont assemblées et unies autour de la branche de quelqu’arbre, n’offre plus à nos yeux qu’un corps qui n’a aucune ressemblance avec les individus qui l’ont formé [...]. Mais chaque élément, en déposant sa forme et s’accumulant au corps qu’il va former, déposerait-il aussi sa perception? perdrait-il, affaiblirait-il le petit degré de sentiment qu’il avait; ou l’augmenterait-il par son union avec les autres, pour le profit du tout?” Je souligne, *Système de la nature*, 170-71. [↑](#footnote-ref-291)
292. Théophile de Bordeu. “Recherches anatomiques sur la position des glandes, et sur leur action,” *Œuvres complètes 1752-67* (Paris: Caille et Ravier, 1818), 187. [↑](#footnote-ref-292)
293. Bordeu écrit: “Théorème premier. Le corps vivant est un assemblage de plusieurs organes qui vivent chacun à leur manière, qui sentent plus ou moins, et qui se meuvent, agissent ou se reposent dans des temps marqués; car, suivant Hippocrate, toutes les parties des animaux sont animées.” “Recherches sur les maladies chroniques,” *Œuvres complètes 1752-67* (Paris: Caille et Ravier, 1818), 829. [↑](#footnote-ref-293)
294. Voici le passage: “Si l’une de ces abeilles s’avise de pincer d’une façon quelconque l’abeille à laquelle elle s’est accrochée, que croyez-vous qu’il en arrive? [...] [Le philosophe] vous dira que celle-ci pincera la suivante; qu’il s’excitera dans toute la grappe autant de sensations qu’il y a de petits animaux; que le tout s’agitera, se remuera, changera de situation et de forme...” (*Rêve*, 121). [↑](#footnote-ref-294)
295. *Models and Metaphors*, 46. [↑](#footnote-ref-295)
296. Derrida écrit en ce sens: “Imaginons ce que pourrait être un tel relevé, à la fois historique et systématique, des métaphores philosophiques. Il se réglerait d’abord sur un concept rigoureux de la métaphore, soigneusement distinguée, à l’intérieur d’une tropologie générale, de tous les tours avec lesquels on la confond trop souvent. Supposons provisoirement cette définition acquise. Il faudrait alors reconnaître l’importation dans le discours dit philosophique de métaphores allogènes, ou plutôt de significations qui deviennent métaphoriques à être transportées hors de leur habitat propre. Je souligne, “La mythologie blanche,” *Marges de la philosophie* (Paris: Minuit, 1972), 262. Diderot en ce sens change le focus de la métaphore en changeant le sens de l’importation. [↑](#footnote-ref-296)
297. “Mythologie blanche—La métaphysique a effacé en elle-même la scène fabuleuse qui l’a produite et qui reste néanmoins active, remuante, inscrite à l’encre blanche, dessin invisible et recouvert dans le palimpseste.” “La mythologie blanche,” 254. [↑](#footnote-ref-297)
298. Michael Davis écrit en ce sens, “As imitation, poetry demands the suspension of our own sens of reality. We must enter into the world represented. But if we really enter into this world it ceases to be a representation and becomes reality. Poetry thus requires our simultaneous belief and disbelief in the world it represents.” *Aristotle's Poetics. The Poetry of Philosophy* (Lanham, Maryland: Rowman and Littlefield Publishers, 1992), 21. [↑](#footnote-ref-298)
299. “Even given the eventual proof from nature which will ultimately and repeatedly reorganize the philosopher's conclusions, the gap signaled by the text between the moment of illusion and the moment of external proof indicates the potential if mistaken collapse or merging of natural philosophy into poetry” (“Metaphor and Metamorphosis,” 326-27). [↑](#footnote-ref-299)
300. Paul de Man indique en ce sens la figuralité de tout langage, “Le trope n’est pas une forme de langage dérivée, marginale ou aberrante mais le paradigme linguistique par excellence. La figuration n’est pas un mode linguistique parmi d’autres; elle caractérise le langage en tant que tel.” *Allégories de la lecture*, 138. [↑](#footnote-ref-300)
301. “Diderot, or, the Dualist in Spite of Himself,” Undank, Jack et Josephs, Herbert éd. *Diderot: Digression and Dispersion: a Bicentennial Tribute* (Lexington, KY: French Forum, 1984), 257. [↑](#footnote-ref-301)
302. Les monstres-organes des sens dans la Lettre sur les sourds et les muets (208 et 286), le monstre-pénis, le monstre-tête, et les monstres des cornets dans le *Rêve* (137), et les monstres-organes des *Éléments de physiologie* (444-45). [↑](#footnote-ref-302)
303. “M. Trembley a fait croître jusqu’à huit têtes sur un seul polype. Si on coupe ces têtes, il s’enforme de nouvelles sur le polype, et les têtes coupées deviennent chacune un polype entier” (article “Polype”). [↑](#footnote-ref-303)
304. Mais aussi les autres textes de Diderot. Voir Mayer dans son “Introduction to Diderot’s *Éléments de Physiologie*, et ce que Vartanian en a écrit dans “The Enigma of Diderot’s *Éléments de physiologie*,” *Diderot Studies* X (1968), 285-301. Voir aussi Arthur Wilson, *Diderot* (New York: Oxford University Press, 1972), pour une histoire de la vie et de l’œuvre de Diderot. [↑](#footnote-ref-304)
305. Voir par exemple la “Notice préliminaire” au *Rêve*: “Cependant Mlle de l’Espinasse se fâcha et fit faire par d’Alembert des reproches amers à Diderot, qui se décida à brûler son travail.” *Œuvres*, Assézat et Tourneux éd. (Paris: Garnier, 1875), 104. [↑](#footnote-ref-305)
306. *Œuvres* vol 9, Assézat et Tourneux éd., 251. C’est cette fois Diderot qui est sacrifié, et sa statue qui est brisée. Remarquons que le problème de la brisure tient ici essentiellement dans le désordre qu’elle provoque. Voir à propos de cette lettre Herbert Dieckmann, *Inventaire du fonds Vandeul et inédits de Diderot* (Genève: Librairie Droz, 1951), 13. [↑](#footnote-ref-306)
307. Ou de son vivant comme le suggère la “Notice préliminaire”: “Diderot avait peut-être appris à temps que l’œuvre qu’il croyait détruite ne l’était point et que, s’il en avait sacrifié le texte, d’autres en avaient conservé la copie” (“Notice préliminaire,” 104). [↑](#footnote-ref-307)
308. “le sort et les pérégrinations du fonds Vandeul sont plutôt du domaine du roman d’aventure que de l’héritage littéraire” (*Inventaire du fonds Vandeul et inédits de Diderot*, VII). [↑](#footnote-ref-308)
309. *Inventaire du fonds Vandeul et inédits de Diderot*, XXX-XXXI. [↑](#footnote-ref-309)
310. “Our interlocutors, like the bee swarm image in the conversation between Diderot and d’Alembert, have not lost their identities, but they have managed to construct a larger identity that includes them all—all four of them.” *Diderot’s Dream*, 66. [↑](#footnote-ref-310)
311. “Vous vous trompez. Sceptique je me serai couché, sceptique je me lèverai” (*Rêve*, 111). [↑](#footnote-ref-311)
312. L’organisation de l’*Encyclopédie* donne aussi une idée de ce modèle organiste. Les articles spécialisés sont les parties indépendantes d’un grand tout relié par les “renvois.” Voir l’article “Encyclopédie” de Diderot à ce sujet: “Les renvois de choses éclaircissent l’objet, indiquent ses liaisons prochaines avec ceux qui le touchent immédiatement, et ses liaisons éloignées avec d’autres qu’on en croirait isolés; rappellent les notions communes et les principes analogues; fortifient les conséquences; entrelacent la branche au tronc, et donnent au tout cette unité si favorable à l’établissement de la vérité et à la persuasion” article “Encyclopédie,” 221). Ces renvois fonctionnent comme les pattes d’abeilles dans la grappe, ils permettent la soudure des parties en un grand tout. Ces parties peuvent cependant survivre séparément découpées du grand tout, et garderont chacune en mémoire le principe matérialiste de l’ensemble. Le savant est en ce sens une figure de l’éditeur de l’*Encyclopédie* gérant les parties d’un tout et inséminant chaque partie de sa sensibilité. [↑](#footnote-ref-312)
313. Les jumelles Hélène et Judith (*Rêve*, 125), manchot (*Rêve*, 136), Jean-Baptiste Macé (*Rêve*, 151), les jumelles de Rabastèn (*Rêve*, 161), le trépané de la Peyronie (*Rêve*, 162), M. de Schullenberg de Winterthour (*Rêve*, 167), la femme en guerre civile (*Rêve*, 169). [↑](#footnote-ref-313)
314. Pygmalion (*Rêve*, 93), Hermaphrodite (*Rêve*, 146), Cyclope (*Rêve*, 149), Castor et Pollux (*Rêve*, 161), Amphitrite (*Rêve*, 158), faune (*Rêve*, 203). [↑](#footnote-ref-314)
315. Pygmalion pulvérisé (*Rêve*, 94), organes dans cornets (*Rêve*, 127), manipulation des brins (*Rêve*, 149-50), mutilation et restitution de l’écheveau de Newton (*Rêve*, 188-89), chèvre-pied (*Rêve*, 205). [↑](#footnote-ref-315)
316. Polypes humains de Jupiter ou Saturne (*Rêve*, 125), animal gros comme le monde (*Rêve*, 131), monstre-tête et monstre-pénis (*Rêve*, 136-37). Les monstres expérimentaux font aussi parti de cette section. [↑](#footnote-ref-316)
317. En fait, tous les monstres du *Rêve* sont des monstres textuels, mais certains ne sont que des effets de texte: La grappe d’abeilles, “animal à cinq ou six cents têtes” (*Rêve*, 121), le “bipède déformé” (*Rêve*, 130), le manchot dont les bras repoussent (*Rêve*, 136), l’homme et la femme monstres l’un de l’autre (*Rêve*, 152). [↑](#footnote-ref-317)
318. Le manchot (*Rêve*, 136), les poulets à poils (*Rêve*, 203). [↑](#footnote-ref-318)
319. Le bipède déformé (*Rêve*, 130), Mademoiselle de l’Espinasse devient immense (*Rêve*, 157), d’Alembert dédoublé (*Rêve*, 165), orang-outang monstre de l’homme (*Rêve*, 206). On s’aperçoit ici que tout peut être considéré comme étant monstrueux (au niveau moral au moins), comme le remarque Bordeu à qui Mademoiselle de l’Espinasse dit qu’il est monstrueux: “Ce n’est pas moi, c’est ou la nature ou la société” (*Rêve*, 201). Remarquons aussi que la classification, si elle fonctionne en ce qui concerne les monstres physiologiques, mythiques et expérimentaux, n’arrive pas à encompasser tous les monstres de façon satisfaisante. Il y en a toujours un qu’on n’avait pas vu et qui remet la classification en question. [↑](#footnote-ref-319)
320. *Salon de 67*, 46-49. [↑](#footnote-ref-320)
321. Louis-Michel van Loo, Portrait de Denis Diderot, 1767. <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Van_Loo_-_Denis_Diderot_(1767).jpg> [↑](#footnote-ref-321)
322. Remarquons que le “Mon” de “Mon joli philosophe” est la première fois où réapparait la première personne depuis la première phrase du portrait, et que Diderot utilise une fois de plus le thème de l’amitié pour évaluer les qualités artistiques de van Loo. [↑](#footnote-ref-322)
323. Pour reprendre l’expression de Caplan que nous avons citée au chapitre 5: “On a more general level, Diderot’s writings exhibit a continuing struggle between the anarchic or ‘feminine’ demands of individual experience [...] and the centralizing authority of rational abstraction, between ‘nature’ and ‘civilization’” (Je souligne, *Framed Narratives*, 74). [↑](#footnote-ref-323)
324. Julie C. Hayes montre l’importance tenue par l’efféminisation du portrait: “This sudden effeminization of Diderot proves to be the main reason for the rejection of the portrait, which, through its change of gender, has become an ‘indéfinie projection d’altérité.’” “Diderot’s Elusive Self: The Portrait by van Loo in the Salon de 1767.” *Kentucky Romance Quarterly* 31 (1984), 252. [↑](#footnote-ref-324)
325. Hayes montre l’échec en ces termes: “Such antique masculinity is worlds apart from the dainty, grimacing coquette suggested by van Loo's portrait, but it remains wishful, unsubstantiated and indeed utterly undermined by the observation which follows” (“Diderot’s Elusive Self,” 253). [↑](#footnote-ref-325)
326. Jean-Baptiste Greuze, Portrait de Denis Diderot, 1766. <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Greuze_Portrait_of_Diderot.jpg> [↑](#footnote-ref-326)
327. Pour Rousseau l’échec est inhérent à la peinture impuissante à exprimer les sentiments du cœur: “C’est dans ton cœur, ma Julie, qu’est le fard de ton visage, et celui-ci ne s’imite pas.” *Julie ou la nouvelle Héloïse* (Paris: Garnier-Flammarion, 1967), II-25. [↑](#footnote-ref-327)
328. Fig. 7. Jean-Baptiste Garand, Gravure de Denis Diderot, ca 1760.

     <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/88/Denis_Diderot_by_Jean-Baptiste_Garand.jpg> [↑](#footnote-ref-328)
329. “Du reste de belles mains, bien modelées, excepté la gauche qui n’est pas dessinée.” L’emploi d’articles au lieu d’adjectifs possessifs fait que les mains semblent détachées de Monsieur Diderot et n’appartenir à personne. Marc Buffat remarque de même à propos d’une lettre à Sophie Volland: “Souvent Diderot utilise, pour parler de son corps, non des adjectifs ou des pronoms possessifs, mais des démonstratifs ou des articles. Le corps devient par là un objet, c’est-à-dire un corps anonyme, qui n’appartient à aucun sujet.” “Diderot par lui-même dans les 'Lettres à Sophie Volland’,” *Recherches sur Diderot et sur l’*Encyclopédie 15 (Octobre, 1993), 27. [↑](#footnote-ref-329)
330. Mizorza explique, “il ne resterait à une joueuse que deux bouts de mains qui agiteraient sans cesse des cartes” (*Les Bijoux indiscrets*, 109). [↑](#footnote-ref-330)
331. L’homme-main produit par la découpe d’un homme selon ses sens, devient la “secte des mains” qui est “méprisé[e] pour [son] matérialisme” par les sectes des autres sens (*Lettre sur les sourds et muets*, 286). [↑](#footnote-ref-331)
332. “On peut même préciser davantage à quoi se réduit l’homme de l’image encyclopédique, quelle est, en quelque sorte, l’essence même de son humanité: ce sont ses mains. Dans beaucoup de planches (qui ne sont pas les moins belles), des mains, coupées de tout corps, voltigent autour de l’ouvrage (car leur légèreté est extrême); ces mains sont sans doute le symbole d’un monde artisanal [...]” “Image, raison, déraison,” *L’Univers de l’*Encyclopédie (Paris: Les Libraires associés, 1964), 12. [↑](#footnote-ref-332)
333. Voir “Diderot’s Elusive Self: The Portrait by van Loo in the Salon de 1767,” 255-56. [↑](#footnote-ref-333)
334. Daniel Brewer remarque à ce sujet: “His image now belongs to Grimm, who is the sympathetic friend, but also the clever literary entrepreneur, waiting patiently for the moment he can frame Diderot with an inscription that will immortalize, eternalize and monumentalize Diderot, capturing him once and for all.” “Portraying Diderot,” Undank, Jack and Josephs, Herbert éd. *Diderot: Digression and Dispersion: a Bicentennial Tribute* (Lexington, KY: French Forum, 1984), 51. [↑](#footnote-ref-334)
335. “Mais que diront mes petits-enfants, lorsqu’ils viendront à comparer mes tristes ouvrages avec ce riant, mignon, efféminé, vieux coquet-là? Mes enfants, je vous préviens que ce n’est pas moi. J’avais en une journée cent physionomies diverses, selon la chose dont j’étais affecté. J’étais serein, triste, rêveur, tendre, passionné, enthousiaste.” [↑](#footnote-ref-335)
336. “Un monstre à deux têtes emmanchées sur un même cou nous apprendrait peut-être quelque nouvelle [...]. Il faut donc attendre que la nature qui combine tout, et qui amène avec les siècles les phénomènes les plus extraordinaires, nous donne un dicéphale qui se contemple lui-même, et dont une des têtes fasse des observations sur l’autre” (*Lettre sur les sourds et muets*, 288). [↑](#footnote-ref-336)
337. Fig. 8. Marie-Anne Collot, Buste de Denis Diderot, plaster model: 1766, marble bust: 1772

     <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:French_architects_and_sculptors_of_the_XVIIIth_century_(1900)_(14578214857).jpg> [↑](#footnote-ref-337)
338. “[...] La femme n’a pas d’essence propre et se définit négativement par une privation de puissance. Engendrée par l’homme, elle n’en réalise pas complétement la Forme: elle n’est véritablement humaine ni en puissance ni en acte et pourtant elle n’est pas non plus d’une autre espèce. La Forme humaine s’accomplit et se perpétue dans et par le mâle seulement, et pourtant l’écart est aussi menaçant que nécessaire.” *Les Fins de l’homme à partir du travail de Jacques Derrida, Colloque de Cérisy 23 juillet-2 août 1980* (Paris: éditions Galilée, 1981), 129. [↑](#footnote-ref-338)
339. “A Monsieur Naigeon,” *Œuvres*, Assézat et Tourneux éd., 11. [↑](#footnote-ref-339)
340. “Diderot et la parole des autres,” *Critique* 296 (1972), 11. [↑](#footnote-ref-340)
341. “Ce n’est pas assez de révéler; il faut encore que la révélation soit entière et claire. [...] La nature n’a-t-elle pas assez de son voile sans le doubler encore de celui du mystère? n’est-ce pas assez des difficultés de l’art?” (*Pensées sur l’interprétation de la nature*, 68-69). [↑](#footnote-ref-341)
342. “[Nous] devenons soudain spectateurs de l’intimité des corps, déshabillés par-delà leur épiderme: la scène se transporte sur un étrange ‘théâtre anatomique’” (“Diderot et la parole des autres,” 15). [↑](#footnote-ref-342)
343. “L’ouverture des cadavres serait très avantageuse aux progrès de la médecine. Tel, dit M. de la Mettrie, a pris une hydropisie enkystée dans la duplication du péritone, pour une [hydropisie] ordinaire, qui eût toujours commis cette erreur, si la dissection ne l’eût éclairé. Mais pour trouver les causes des maladies par l’ouverture des cadavres, il ne faudrait pas se contenter d’un examen superficiel; il faudrait fouiller les viscères, et remarquer attentivement les accidents produits dans chacun, et dans toute l’économie animale; car un corps diffère plus encore au-dedans d’un corps vivant, qu’il n’en diffère à l’extérieur” (*Éléments de physiologie*, 513). [↑](#footnote-ref-343)
344. Diderot semble par moment se complaire dans le fait que sa générosité puisse aller jusqu’à la bêtise. Il écrit en ce sens: “Personne n’a jamais su comme lui combien j’étais bête; il doit, il m’emprunte de l’argent pour payer ses dettes, et s’en sert pour imprimer une satire contre moi. Avant que de faire imprimer sa satire, il me la lit. Je lui montre qu’elle est mauvaise et il se sert de mes conseils pour la rendre meilleure. Quand il croit avoir tiré de moi tout le parti qu’un coquin peut tirer d’un sot, il vient me voir, il me dit qu’il est un coquin, me laisse clairement entendre que je suis un sot, me tire sa révérence et s’en va.” “Lui et Moi,” *Œuvres*, André Billy éd. (Paris: Pléiade, 1951), 713. [↑](#footnote-ref-344)
345. *Mémoires pour servir à l’histoire de la vie et des ouvrages de M. Diderot*, *Œuvres complètes* 1.Jean Varloot éd. (Paris: Hermann, 1975), 35. [↑](#footnote-ref-345)
346. *Les Bijoux indiscrets*, 109. [↑](#footnote-ref-346)
347. Voici le passage en entier: “Par exemple, lorsque je me présente devant vous, tenant votre Pygmalion entre mes mains, et vous contraignant ou d’avouer le sentiment de la postérité et le respect de l’avenir, ou de briser vous-même cette figure d’un coup de marteau, on sent tout votre embarras; vous êtes louche, entortillé; ce que vous répondez est bon; je le crois; mais j’ai le malheur de n’y rien entendre” (Je souligne, *Correspondance* VI, 256). [↑](#footnote-ref-347)
348. *Correspondance* VI, 297. [↑](#footnote-ref-348)
349. On trouve ainsi dans *Jacques le Fataliste*: “Le premier serment que se firent deux êtres de chair, ce fut au pied d’un rocher qui tombait en poussière; ils attestèrent de leur constance un ciel qui n’est pas un instant le même” (*Jacques le Fataliste*, 604). [↑](#footnote-ref-349)
350. Aram Vartanian par exemple montre la coexistence de métaphores organiques et de métaphores mécaniques dans le *Rêve*. Voir “Diderot and the Technology of Life,” 11-31. [↑](#footnote-ref-350)