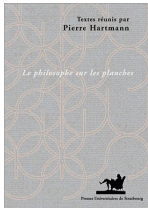


Ces dramatiques philosophes : caractères, clés & conditions

Eloïse Lièvre



[Le Philosophe sur les planches. L'image du philosophe dans le théâtre des Lumières \(1680-1815\)](#), textes réunis par Pierre Hartmann, Strasbourg : Presses universitaires de Strasbourg, coll. « Travaux du CELUS », 2003, 362 p., EAN 9782868202406.

Pour citer cet article

Eloïse Lièvre, « Ces dramatiques philosophes : caractères, clés & conditions », Acta fabula, vol. 5, n° 3, , Automne 2004, URL : <https://www.fabula.org/revue/document609.php>, article mis en ligne le 30 Septembre 2004, consulté le 06 Mai 2024, DOI : 10.58282/acta.609

Ces dramatiques philosophes : caractères, clés & conditions

Eloïse Lièvre

Le CELUS, Centre d'Études des Lumières de l'Université de Strasbourg, s'est donné pour programme de recherche pluri-annuel l'étude de la figure du philosophe dans la culture des Lumières. Pierre Hartmann, instigateur de ces travaux, les présente comme relevant de l'histoire littéraire, « discipline prédatrice » dont les « contours imprécis » donnent lieu à de très diverses conceptions. Parmi elle, celle qui consiste en « l'étude raisonnée des figures exemplaires qui viennent successivement et parfois concurremment occuper une place centrale dans l'imaginaire culturel où se reconnaît une civilisation » (p. 5). En fait, ce recueil de vingt-six articles issu d'un colloque tenu en mars 2002 et consacré à l'image du philosophe que le théâtre des Lumières reflète, trahit, construit ou déconstruit, excède le champ d'étude des figures.

Cet élargissement se fait d'abord du côté de l'histoire des mentalités et de la description de la *vie littéraire* (alliances, inimitiés, cabales, édition, etc.). Il tient ensuite dans la nécessaire mise en rapport de la représentation dramatique du philosophe avec les incarnations réelles de ce dernier, mais aussi avec les définitions et le contenu des énoncés que ces incarnations produisent. Mais l'ensemble des travaux montre surtout, la perspective diachronique et l'organisation chronologique des articles le soulignent, l'importance que revêt l'étude de la figure du philosophe pour celle de l'évolution des genres dramatiques, et en particulier pour celle du passage de la comédie au drame, au xviii^e siècle. En effet, se proposer de saisir les traits de la figure du philosophe au théâtre, c'est s'interroger sur la construction d'un *caractère*, pour s'apercevoir qu'au cours du siècle la notion même de *caractère* se dissout, d'une part, dans la satire personnelle dont *Le Cercle* et *Les Philosophes* de Palissot définissent le genre, d'autre part, dans le renouvellement profond que constitue l'appel de Diderot à un théâtre mimétique de la société et fondé sur la représentation des conditions. Après coup, la figure du philosophe sur les planches apparaît donc comme un modèle de la transformation des genres dramatiques au siècle des Lumières.

Du destin commun d'un type & d'un genre

Le premier article du recueil, consacré par François-Xavier Cuche aux « pédants philosophes de Molière », bien qu'au seuil de la période retenue, s'avère indispensable puisque la tradition moliéresque, servant le plus souvent, avec plus ou moins de bonne foi, autant de point de référence que de repoussoir, est présente et active tout au long du xviii^e siècle. Le philosophe de Molière, qui passe progressivement du statut d'ornement (*Le Mariage forcé*) à celui de figure centrale (*Les Femmes savantes*) et voit exploitées de plus en plus systématiquement ses possibilités comiques, assure la transition entre le pédant du passé (être asocial, misanthrope, inconscient des réalités matérielles, retranché dans une érudition stérile) et la définition à venir des Lumières. Pour décrire le personnage du philosophe dans les pièces de Molière, ainsi que les ridicules que la comédie prend pour cible, François-Xavier Cuche confronte ce caractère à la définition du philosophe par Furetière. « Éclatée », cette définition part dans plusieurs directions tout en dessinant l'image d'un homme aspirant à l'unité :

Molière au contraire refuse ce principe d'unité. L'éclatement de la définition devient dans son œuvre la création d'un personnage de division. (p. 17)

Défendant un totalitarisme des savoirs, encyclopédisme et monopole, le philosophe est autant un agent de division sociale qu'un être lui-même divisé, dont la contradiction entre l'être et le paraître est un élément de la dénonciation moliéresque de l'hypocrisie. Ce que vise d'abord Molière dans le philosophe, c'est le refus du langage commun, le principe de division linguistique entre doctes et vulgaires dans laquelle il voit l'essence même de la démarche philosophique. Derrière la critique de ce caractère, il faut reconnaître une cible particulière, la philosophie cartésienne et son dualisme, qui, en séparant l'esprit et le corps établissent une certaine égalité intellectuelle des sexes qui s'oppose à la statique sociale du théâtre moliéresque : une femme savante est aussi scandaleuse qu'un bourgeois gentilhomme. Face à cette domination symbolique du langage, Molière met en scène « la vengeance comique du corps » (p. 23). Paradoxalement, le philosophe est une figure éminemment théâtrale parce qu'il refuse le principe même du théâtre, la réunion du langage et du corps. Enfin, Molière dénonce l'abstraction philosophique contre le pragmatisme : la vanité de l'érudition conduit à l'inaptitude et l'inaptitude à la folie, aliénation qui substitue à l'humain la mécanique farcesque du décalage. C'est aussi en tant que créateur d'illusions que le personnage du philosophe offre autant de possibilités théâtrales. La folie, associée à la misanthropie et à l'hypocrisie, s'avère un élément récurrent de la figure comique du philosophe. Elle apparaît par exemple dans les deux pièces que

présente Sandrine Berregard, *Les Illustres fous* de Beys (1653) et *Timon* de Brécourt (1699), en remarquant qu'il s'agit plus de parodie de philosophes que de philosophes.

D'autres traits du portrait dramatique du philosophe sont soulignés par Charlotte Simonin dans le *Caton des Saturnales* (1752) et le *Cléomène* de *La fille d'Aristide* (1758), deux pièces de Madame de Graffigny : outre la misanthropie et l'hypocrisie, le philosophe est doté d'une kyrielle de qualités telles que la malpropreté, l'incivilité, l'ivrognerie, la brutalité, le mépris des esclaves, des femmes et de l'amour, l'avarice, l'orgueil, l'égoïsme, l'irresponsabilité et l'abus de pouvoir qui fait de lui un animal nuisible. Madame de Graffigny, au cœur du xviii^e siècle reste fidèle à la caricature moliéresque et ne saisit pas la nouvelle actualité du philosophe des Lumières.

Marivaux entretient avec la philosophie un rapport ambigu : écrivain de « fables philosophiques », il ne se départ pas pour autant de la tradition qui ridiculise les philosophes. C'est peut-être dans cette ambiguïté qu'il faut trouver l'amorce d'évolution que Pierre Hartmann met en lumière. Marivaux passe ainsi d'abord de la représentation traditionnelle du pédant (opposition structurelle entre philosophie et vie, entre philosophie et amour, traits de l'hypocrisie et de l'intérêt, de la pauvreté) dans la pièce à caractère « réaliste » *La Seconde Surprise de l'amour*, à celle du philosophe fou de l'utopie allégorique de *L'île de la raison*. La dernière occurrence de la figure du philosophe dans le théâtre de Marivaux reprend les traits d'une image classique de l'être solitaire opposé à l'amour mais avec un changement : dans *Le Triomphe de l'amour*, le philosophe avoue sa vanité et son amour et accède à la véritable philosophie composée de « la lucidité du moraliste » et de « l'humilité du chrétien » (p. 52) ; il est « moins déconsidéré que remis à sa place dans une hiérarchie où il lui faut céder le premier rang » (p. 53). A l'issue de cette analyse, Pierre Hartmann est en mesure de donner trois explications au décalage entre les représentations caricaturales du philosophe et l'esprit philosophique des pièces de Marivaux. La première est esthétique et tient à la « force d'inertie » du théâtre, forme littéraire la plus théorisée et la plus codifiée. La deuxième est d'ordre idéologique : Marivaux ne voulant pas faire de celui à qui il manque les « lumières du sentiment » le symbole des vertus, il transfère celles-ci sur d'autres figures (le paysan, l'indigent, etc.). La dernière relève de sa poétique théâtrale : l'absence d'une figure positive du philosophe tient à la présence du dramaturge-philosophe qui fait la dimension méta-dramatique de ses pièces.

L'évolution de la figure du philosophe est véritablement sensible dans le théâtre de Destouches, dans lequel le phénomène du transfert, qu'observe aussi Charlotte Simonin dans *La Fille d'Aristide* de Madame de Graffigny, fait place à celui du repoussoir et du faire-valoir. Michèle Bokobza-Kahan décrit ainsi le philosophe de

Destouches, qui préfigure celui de Dumarsais, comme l'héritier de l'honnête homme, aimable, modéré, tolérant, respectueux et doux, vivant simplement dans un retraits qui n'est plus misanthrope, et dont les repoussoirs sont le pédant (Damis dans *Les Philosophes amoureux* de 1729) et le mondain (Clitandre dans *Les Philosophes amoureux*). La philosophie y est définie comme une distance critique au monde mais aussi un effort de conciliation entre l'étude et la société. Ainsi, le mariage d'Ariste dans *Le Philosophe marié* (1727), « ne sert que de prétexte au développement du personnage du philosophe qui à travers une série d'expériences acquiert la connaissance de soi » (p. 86) qui caractérise le nouvel esprit philosophique. L'article de Michèle Bokozba-Kahan est central dans la mesure où il explicite une des conclusions de l'ensemble du recueil : « L'évolution du personnage du philosophe vers un modèle plus sociable en prise sur la réalité de son temps correspond tant aux critères esthétiques d'un théâtre en mutation qu'au contexte socio-culturel des Lumières, qui confère au philosophe un rôle critique de premier plan. » (p. 89).

Le fil de l'évolution conjointe de la figure du philosophe et du genre dramatique nous conduit à effectuer un saut chronologique au-dessus de la querelle du tournant du siècle pour aborder l'article passionnant de Jean Goldzink sur « le philosophe dans le drame bourgeois ». En tant que *caractère*, c'est-à-dire « ensemble dynamisé de discours et décisions suspendus à une passion rectrice » (p. 267), le philosophe a une passion, mais que son nom n'explicite pas et qui est profondément paradoxale puisqu'elle consiste en une hostilité raisonnable aux passions. Dès lors, le philosophe apparaît pour la tragédie, dont le but est de remuer les passions, comme un personnage interdit. Cet obstacle n'existe pas pour la comédie qui se moque du décalage entre l'aspiration philosophique et la réalité de la faiblesse humaine. C'est le drame bourgeois tel que le théorise Diderot qui réconcilie le philosophe et la scène, non que Diderot fasse du philosophe un personnage clé du nouveau genre mais que « la théorie du drame, en postulant que la scène doit offrir une image presque mimétique du monde, afin que le spectateur s'y reconnaisse et s'y implique assez pour faire retour sur lui-même au lieu de s'aliéner dans le tragique ou le comique traditionnels, offre un cadre propice à la valorisation de la figure dramatique du philosophe. » (p. 268-269). J. Goldzink s'interroge ensuite sur les modalités de cette valorisation et observe d'abord pour cela trois figures d'« adversaires », correspondant aux repoussoirs du théâtre de Destouches, susceptibles de mettre en valeur la nouvelle figure positive. Le premier, le libertin, est présent, mais se constitue difficilement en figure spécifiquement anti-philosophique. En ce qui concerne le deuxième, l'infâme, le drame hérite de l'interdit qui pesait sur la comédie de représenter les gens d'Église, laissant la tragédie plus libre à cet égard. Enfin, on trouve de faux philosophes chez Voltaire ou Beaumarchais, mais qui incarnent moins le mensonge des Lumières que la

méchanceté, comme si les Lumières avaient été incapables de représenter sur scène leur propre perversion. Dès lors la question reste entière : « Comment porter le philosophe sur scène quand on ne le veut ni ridicule ni dangereux ? » (p. 272) La représentation en acte des vertus du philosophe doit-elle par exemple s'accompagner de l'exposé de ces idées ? J. Goldzink montre à travers deux comédies « personnelles », le *Socrate* de Voltaire et *Montesquieu à Marseille* de Mercier, que les vertus ne chassent pas le discours idéologique mais que celui-ci peut être critiqué (par le personnage de Gasco dans *Montesquieu*), actualisé, voire tiré vers l'autoportrait du dramaturge (*Socrate*). Cependant, le drame le plus réussi, selon Diderot, est significativement *Le Philosophe sans le savoir*. Le drame invente donc un personnage de philosophe sans système, dont la philosophie est une conduite qui confronte la dramaturgie à la réécriture de l'honnêteté moliéresque. La réussite de Sedaine tient dans la conciliation de la maîtrise et de la sensibilité et dans la promotion dramatique associée au déplacement des valeurs : comme chez Molière encore, la figure raisonnable migre des marges de l'action en son centre. Mais surtout, en incarnant le philosophe dans une figure de noble converti au commerce par amour et dans une figure de père de famille, Sedaine fait passer le philosophe du statut de caractère à celui de condition. Dans *La Brouette du Vinaigrier*, Mercier opère de la même façon la réunion de la philosophie, du commerce et de la paternité. Ainsi, la figure du philosophe sans le savoir répond mieux aux aspirations des Lumières que l'apologie directe parce qu'elle repose sur une humanisation de la philosophie et résout le problème de la définition du philosophe comme être froid perdu dans la métaphysique. Qu'est-il dans cette évolution de Diderot lui-même ? Son Dorval possède certains traits classiques du philosophe, mélancolie et solitude, et sa passion particulière, « enthousiasme poétique échauffé par l'idée de la vertu » (p. 281). Diderot parvient, tout en inscrivant le personnage dans la dramaturgie nouvelle des conditions, à rester fidèle à une dramaturgie des passions, grâce à l'articulation des entretiens, qui permettent d'évacuer l'activité philosophique de la scène même, et du drame. Mais *Le Fils naturel* contient aussi la confrontation de deux figures opposées de la philosophie, l'une masculine et malheureuse, l'autre, féminine et sereine dans le personnage de Constance. Diderot donne la victoire à la seconde, rejoignant ainsi les réalisations de Sedaine et de Mercier qui redéfinissent la philosophie : elle « ne désigne pas une activité spécifique de l'esprit, [...] mais une posture morale dont le maître mot, contagieux et sensible, serait sans doute *vertu*. » (p. 283).

Autres transferts : la femme & l'animal

Cette dualité de la figure philosophique, qui accorde une place de choix à la femme, peut apparaître comme le prolongement du phénomène du transfert déjà évoqué. Ce dernier apparaît même comme un trait caractéristique de la construction dramatique du philosophe à l'époque des Lumières. Ainsi, Geneviève Goubier-Robert montre que Dorat, « poète de fantaisie et de femme », après avoir dessiné des figures de philosophes assez convenues et idéalisées dans *Zoramis, roi de Crète* et *Adélaïde de Hongrie*, puis influencée par la fréquentation des salons dans *Le Célibataire* et *Le Malheureux imaginaire*, après avoir combattu en pratiquant l'écriture à clés, fait des femmes dans *Roséide*, annonçant en cela les grandes figures féminines du drame bourgeois, les porte-parole de la « malice philosophique ». Elles sont les gardiennes du mariage et de la famille, incarnation du désintéressement, du sacrifice au devoir, de la fidélité, du respect de l'ordre, et d'une sensibilité positive et énergique.

C'est encore à la femme qu'est dévolu le rôle de représentation de la philosophie dans les pièces érotiques mettant en scène des courtisanes présentées par Mathilde Cortey. Le couple de la courtisane et du philosophe illustre les interrogations et les ambiguïtés des Lumières quant au rôle moderne du philosophe. Deux cas de figure se présentent. Dans le premier, courtisane et philosophe sont alliés, par exemple dans *Les Courtisanes ou l'École des mœurs* de Palissot (1775), pour dénoncer la compromission du philosophe dans le libertinage et le pouvoir : « Elle dénonce ce contre quoi les Encyclopédistes eux-mêmes et Diderot en particulier ne cesseront de mettre en garde : le risque pour un intellectuel qui choisit le monde et la société, de perdre son âme ou de la prostituer. » (p. 167). Le second cas de figure, représenté par *La Courtisane d'Athènes ou la Philosophie des grâces* de Mérard Saint Just (1762) fait de la courtisane l'incarnation de la philosophie, transgressant l'idéal vertueux et bourgeois de l'*Encyclopédie*. Ce modèle philosophique fondé sur un renversement des valeurs revendique la liberté et le refus de toute règle. En fait, la courtisane ainsi utilisée ne constitue pas une attaque contre le philosophe mais permet de soulever librement les questions les plus subversives qui l'occupent.

Enfin, Isabelle Martin met au jour un transfert original de la figure du philosophe, celui de l'animal philosophe sur la scène de l'Ambigu-Comique. C'est donc l'animal allégorique qui est chargé d'endosser le masque du philosophe dans *L'Assemblée des animaux* de Pierre Jean-Baptiste Nougaret (1772) et de soulever les questions qui tiennent à sa condition et à ses rapports avec les hommes :

L'animal peut-il être un modèle pour l'homme civilisé ? L'animal serait-il capable de défendre sa condition si on lui donnait la parole ? La parole ne corrompt-elle pas et la vraie philosophie ne doit-elle pas s'exprimer par d'autres voies, celle du comportement par exemple ? » (p. 193)

L'animal choisi pour incarner le véritable philosophe est donc l'ours, taciturne et muet, qui pense mais ne tombe pas dans le piège humain du langage.

Figures particulières & lectures à clés

L'autre aspect de la représentation dramatique du philosophe sur les scènes des Lumières est sa dimension biographique, circonstancielle et polémique. En effet, tout au long du siècle, et en particulier dans sa deuxième moitié, autour de la querelle des *Philosophes* d'une part et de la Révolution d'autre part, les philosophes incarnés au théâtre ne relèvent plus du type mais de la figure particulière, plus ou moins cryptée, qu'on peut répartir en trois groupes, les philosophes antiques, les Encyclopédistes et plus largement, les philosophes des Lumières, et en deux époques, la période contemporaine de l'*Encyclopédie*, ouvertement polémique et critique, et la période révolutionnaire, rétrospective et panégyrique.

Ambiguïté de l'antique

Ioana Galleron-Marasescu s'intéresse à la représentation de Démocrite dans une pièce d'Autreau, *Démocrite prétendu fou* (1730) et une pièce de Regnard, *Démocrite*. Alors que Regnard reste très proche de la tradition faisant de Démocrite le repoussoir risible de l'icône philosophique, celui d'Autreau annonce par certains traits le philosophe défini par Dumarsais dans l'*Encyclopédie* et participe ainsi à la « construction de la légende positive du Sage-Honnête homme. » (p. 70). Comme celui de Regnard, il est amoureux, mais a la sagesse de le reconnaître, il prône une philosophie concrète fondée sur l'expérience, éloignée des vaines spéculations métaphysiques, il est enfin, quoique misanthrope, contrairement à celui de Dumarsais, et porte-parole de la critique de la ville et de la cour, champion de l'éthique. Si Autreau choisit la figure de Démocrite pour incarner le vrai philosophe au théâtre, c'est pour ses vertus dramatiques : Démocrite réhabilité, c'est Thalie triomphante. Autreau défend le rire comme instrument de connaissance, à travers les caractères et les types du théâtre comique, et c'est en cela qu'il reste en deçà des ambitions de la définition de Dumarsais, qui rompt avec la catégorisation des êtres humains selon leurs vices.

La représentation d'Aristote sur la scène comique, qu'analyse Patrick Werly, est héritée par les Lumières du Moyen Age. Les deux pièces mettant en scène le philosophe, *Aristote amoureux ou le Philosophe bridé*, opéra-comique de Pierre-Yon Barré et Auguste de Piis (1780) et *Aristote* de Bertrand de la Tour (1724-1729) procèdent ainsi d'un fabliau médiéval, le *Lai d'Aristote*, d'Henri d'Andeli (xiii^e siècle), découvert en 1746 et publié dix ans plus tard, mais dont l'argument avait vraisemblablement circulé oralement avant sa découverte. Dans la première, Aristote est peint comme un pédant opposé à l'amour, porteur des traits du philosophe dramatique du début du siècle (aveugle, célibataire, misanthrope, censeur) qui permet la critique de la morale chrétienne argumentée à partir de celle d'Aristote. La seconde occurrence relève d'un esprit de satire à l'égard de la philosophie, considérée par l'auteur comme la servante de la théologie. Quoi qu'il en soit, ces deux apparitions ne suffisent pas à faire exister Aristote comme personnage théâtral : bien que les Lumières ne se détournent pas de lui, il est trop marqué et a une vie trop peu dramatique pour réussir à la scène.

Socrate est bien plus représenté et représentatif, comme le montre Dominique Lanni pour la seconde moitié du siècle. Beaucoup de comédies le tournent en ridicule mais sa mort inspire aussi beaucoup de tragédiens. Voltaire en 1759 et Billardon de Sauvigny en 1763 célèbrent en Socrate le philosophe persécuté pour son impiété et son audace. Mais les tragédies consacrées à la mort du philosophe sont motivées par des préoccupations moins philosophiques qu'esthétiques, comme celles de Linguet et de Mercier, quand elles ne relèvent pas de la stratégie de carrière, comme pour Pastoret de Calian et Collot d'Herbois. L'événement, permet à Bernardin de Saint-Pierre, dans un dialogue philosophique s'apparentant à une tragédie, de démontrer la perfection de la nature.

La querelle des *Philosophes*

L'autre archipel dramatique de représentation de figures particulières, clairement identifiées, quoique plus ou moins déguisées, de philosophes, est celui des pièces gravitant autour de la comédie de Palissot, *Les Philosophes* (1760). La querelle du même nom commence en fait en 1755, avec une première attaque du même Palissot, *Le Cercle*, comédie satirique à double cible, l'une publique, Rousseau, l'autre secrète, Voltaire, qui mit son auteur au ban de la plupart des sociétés savantes, et dont Jean-Christophe Vayssette retrace pas à pas l'histoire et les motivations.

Olivier Ferret étudie ensuite le sillage dramatique, parmi la vingtaine de textes polémiques à laquelle la récidive de Palissot en 1760, *Les Philosophes*, a donné naissance. Ce sillage dramatique est composé de quatre comédies : *Les Philosophes*

manqués, critique dramatisée du libraire Cailleau ; du même, *Les Originaux ou les Fourbes punis*, « parodie scène par scène des prétendus *Philosophes* », dit le sous-titre ; *Le Petit Philosophe*, comédie en un acte et en vers libres de Poincette, représentée aux Italiens en juillet 1760 ; *Les Philosophes de bois*, comédie en un acte et en vers représentée par les comédiens artificiels de Passy au même moment. Olivier Ferret montre comment, dans ces quatre comédies, les ressources du théâtre sont mobilisées pour construire une satire des Encyclopédistes et se demande quelles sont les conséquences de l'intrusion de la satire sur le genre de la comédie. Globalement, ces comédies « construisent une représentation polémique des philosophes défenseurs arrogants des libertés qui confinent au libertinage de mœurs et d'esprit » (p. 119), et se rattachent chacune à une forme traditionnelle. Elles procèdent à la dramatisation, au risque de plagiat, du discours anti-philosophique véhiculé par les brochures. Les *Philosophes* sont « une feuille de Fréron mise en action ». Les défenseurs de Palissot voient dans les *Philosophes* une comédie de caractères tandis que ses détracteurs lui reprochent précisément la conception de ces caractères car

si Palissot s'efforce de véhiculer une représentation globalisante *des philosophes*, il n'en met pas moins en œuvre des procédés de désignation qui permettent au spectateur d'identifier, derrière les personnages, des personnes connues et reconnaissables. (p. 122)

Ces comédies appartiennent donc au sous-genre de la comédie personnelle, dans lequel on peut compter aussi d'autres pièces d'André-Charles Cailleau présentées par Martine de Rougement, *Les Originaux*, parodie avec anagrammes, *Tancrede*, dont l'action se passe à la Comédie-Française et qui personnifie les tragédies de Voltaire, *Osaureus ou le Nouvel Abailard*, qui peint Rousseau comme un parasite cynique, etc. ; celles de Dorat fustigeant les clan de Julie de Lespinasse (voir l'article de Geneviève Goubier-Robert) ; ou encore les adaptations dramatiques du *Philosophe soi-disant*, le conte de Marmontel paru dans le *mercure de France* en 1759. Cette dimension personnelle pose un véritable problème esthétique : elle repousse ces pièces aux frontières du genre, puisque l'enjeu moral de la comédie voudrait qu'elle reste dans les limites de l'honnêteté, c'est-à-dire de la généralité. Le dernier trait caractéristique de ces comédies est le rôle qu'elles attribuent au public, véritable enjeu du dispositif théâtral dans les *Philosophes*, car Palissot cherche à rendre les Encyclopédistes odieux au lieu de simplement les tourner en ridicule. Pour Olivier Ferret, cette transposition de la diffamation dans le moule de la comédie moliéresque est un des témoins des transformations imposées par le siècle des Lumières au genre comique.

Les célébrations des Lumières

Pierre Frantz choisit la synthèse en proposant une typologie des pièces de la période révolutionnaire dont le philosophe, de Socrate à Voltaire en passant par Rousseau, Helvétius, Descartes, Fénelon ou Fontenelle, est le personnage éponyme ou l'un des protagonistes, et qu'il faut selon lui replacer dans « le vaste panorama dramatique où elles voisinent avec toutes celles qui mentionnent un homme de lettres au sens large, un artiste ou un héros. » (p. 306). Ces pièces s'insèrent dans un contexte de célébration déterminé (anniversaire du décès, transfert des cendres au Panthéon, etc.) et participent à un vaste ensemble festif national, tout en relevant d'une conception didactique du théâtre. Ces œuvres commémoratives peuvent se classer en trois groupes : les représentations de la fête sur scène, comme *La Fête de Jean-Jacques Rousseau* de Durausoir ; le dialogue des morts, comme *L'Ombre de Voltaire aux Champs-Élysées* de Moline, ou *Le Journaliste des ombres ou Momus aux Champs-Élysées* de Aude ; la représentation du trait historique ou patriotique « qui associe la célébration à un didactisme moral fondé sur le caractère exemplaire de l'anecdote. » (p. 310) et dont le modèle est le *Montesquieu à Marseille* de Mercier. Tous les philosophes ainsi mis en scène finissent par se ressembler : bienfaiteurs de l'humanité sans distinction de pensée philosophique, ils incarnent une figure paternelle de substitution parfaitement consensuelle.

C'est précisément un de ces bienfaiteurs, Montesquieu, dont Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval étudie la série théâtrale composée de quatre pièces : *Le Bon fils ou la vertu récompensée* de Villemain d'Abancourt (1777), *Robert Sciarts* de la marquise de Montesson (1777), *Le Bienfait anonyme* de Joseph Pilhes (1785) et *Montesquieu à Marseille* de Mercier (1784). La même anecdote y est traitée selon les règles de quatre sous-genres dramatiques (théâtre d'éducation, théâtre de société, comédie sensible et drame bourgeois), ce qui permet à Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval de saisir « l'incidence des catégories génériques sur les avatars du philosophe » (p. 295). Si le philosophe, « être puissamment social, [...] sorte de saint laïc » est célébré au théâtre, c'est d'abord parce qu'il peut se glorifier d'une belle action, et non en vertu de son œuvre qui n'apparaît qu'en arrière-plan, notamment grâce aux inflexions sérieuses de la comédie et aux inflexions réalistes du drame bourgeois.

L'article de Pascale Pellerin donne en quelque sorte chronologiquement suite à celui de Pierre Frantz en présentant le traitement des philosophes des Lumières entre la Révolution et l'Empire, époque de suspicion du philosophe, à travers cinq pièces, trois sur Helvétius, une sur Voltaire, une sur Diderot. Cette dernière fait d'ailleurs cavalier seul dans un corpus respectueux de la dramaturgie classique et de l'ordre de l'Ancien Régime, corpus qui montre le philosophe comme un représentant de la

haute bourgeoisie, à la fois riche et vertueux, taisant le contenu philosophique de leurs écrits.

En guise de conclusion, il revient à Jean-Pierre Perchellet de rendre compte de la position de la critique face au personnage dramatique du philosophe : Fréron, La Harpe et Geoffroy, se revendiquant de l'esprit du classicisme et au nom de la bienséance interne, dénoncent la mobilisation politique de l'art ; le groupe de Coppet, fort des théories esthétiques de Kant et d'un certain esprit du libéralisme, défendent l'indépendance de l'artiste et l'universalité de l'artiste. Finalement, les conclusions sont proches, auxquelles les uns aboutissent par référence au passé, les autres, tournés vers l'avenir : le dramaturge n'a à se mêler ni de philosophie ni de politique.

Le dernier atout de ce volume si complet est d'ouvrir la réflexion sur les « horizons étrangers » que constituent *Le Philosophe anglais* de Goldoni (Ginette Henri, Paola Roman), *Le Philosophe vénitien* de Pietro Chiari (Lucie Comparini), le théâtre de l'Aufklärung (Wolfgang Lukas), la comédie russe (Alexandre Stroev) et *La Mort d'Empédocle* de Friedrich Hölderlin. Nous les laissons à la découverte.

PLAN

- Du destin commun d'un type & d'un genre
- Autres transferts : la femme & l'animal
- Figures particulières & lectures à clés
 - Ambiguïté de l'antique
 - La querelle des Philosophes
 - Les célébrations des Lumières

AUTEUR

Eloïse Lièvre

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : lievre@noos.gr