

De Molière à Diderot :

comment prendre la censure à son propre jeu ?

Olivier Bloch

Université de Paris Panthéon-Sorbonne

Ainsi posée, une telle problématique peut se distribuer en une série de questions, correspondant aux différentes dimensions de ce que l'on entend par "censure", – la question du "comment ?" renvoyant elle-même aux questions "où ?", "qui ?", et "pourquoi ?"

Au sens propre, qui est en première analyse celui où le terme est pris dans le colloque, et dans le résumé que j'ai fait parvenir à son organisatrice, la question *où ?* renvoie à une structure socio-politique historiquement située, normée par des règles et institutions excluant les formulations ouvertes de leur contestation.

La question *qui ?* désigne des personnes et courants situés dans cette structure même.

La question *pourquoi ?* vise donc ce qui peut tendre à fragiliser cette structure de l'intérieur : on y a affaire, de façon générale, à une situation historique qui est celle d'un régime de surveillance, de contrôle, de répression et d'interdiction de publier des prises de positions et textes subversifs, allant à l'encontre des idéologies officielles, des doctrines et des autorités politico-religieuses en place, tout particulièrement du côté des rejets et prises de parti athées et matérialistes, un tel régime comportant un ou des organismes institués à cette fin.

C'était le cas, pour la défense de l'orthodoxie catholique, des tribunaux de l'Inquisition créés au Moyen-Âge, et, à la Renaissance et aux Temps Modernes, de ceux de l'Inquisition espagnole et de l'Inquisition romaine.

Et c'est le cas aussi, selon d'autres modalités, dans la France catholique et absolutiste des XVII<sup>ème</sup> et XVIII<sup>ème</sup> siècles, d'où les bornes proposées ou supposées par mon titre, en gros de 1650 à 1760, c'est-à-dire la période où l'Ancien Régime est bien en place, – ou encore bien en place..., – sans parler ici des prolongements et autres échos qu'on pourrait en trouver ultérieurement dans d'autres contextes, dans le cas par exemple de l'Allemagne protestante du XIX<sup>ème</sup> siècle...

Avant de revenir à la question *comment ?*, il peut être utile de noter en passant quelques points.

Rappelons d'abord que, au regard de l'étymologie, la « censure » renvoie à un autre type de structure, et à une autre époque, encore qu'à un des lieux qu'on a dits : je veux parler de la ville de Rome, mais de la Rome antique, où les « censeurs » étaient les magistrats chargés de *recenser*, au sens de “dénombrer” que nous donnons aujourd'hui à ce terme, les citoyens romains.

Il s'agissait là d'une fonction, déjà, de *contrôle* des citoyens, à laquelle, au III<sup>ème</sup> siècle avant notre ère, l'illustre Caton le Censeur a par son action propre surajouté celle du *contrôle de leurs mœurs*, qui conduit à l'acception moderne du terme, où l'on a affaire à une *institution* et à ses *agents*, censeur ou censeurs, constitutifs d'un organisme étatique et/ou ecclésiastique à qui incombe le pouvoir d'autoriser ou non l'expression et la diffusion publiques d'idées conformes ou non à ce que l'on peut désigner comme *idéologie* officielle, religieuse ou autre.

C'est ce qui conduira plus tard aux missions analogues assumées par des organismes équivalents, comme c'est le cas aujourd'hui des *media*, à qui revient la fonction de faire respecter le “politiquement correct”, ou moralement correct, de faire état de ceux-là seuls qui s'y tiennent, etc.

C'est, pour nous, l'occasion de noter aussi que, plus largement, ou autrement, par métaphore ou déplacement, la “censure” est une dimension de *tout* discours :

– discours *extérieur*, qui se maintient dans les limites du convenable, tel que de nos jours le prescrit “l'opinion publique”, ou plus exactement les instances répressives qui la configurent, en l'occurrence, comme je l'ai dit, les *media* et ceux qui les dirigent, au nom des normes qu'on vient de dire ;

– discours *intérieur*, – *conscient* lorsqu'on garde délibérément pour soi des pensées qu'on estime avoir des raisons de tenir pour inconvenantes, – *inconscient* tel que le dévoile la psychanalyse.

Dans de tels cas s'exerce le jeu de l'*autocensure*, qui fait que l'on ne se permet pas de dire n'importe quoi, n'importe où, à n'importe qui etc. : c'est aussi à ce jeu-là, à ces jeux là que, pour en venir enfin à la thématique qui est la nôtre, en-deçà de l'*auteur* ou avec lui, le *sujet* est toujours déjà confronté.

Ne reste en effet, pour répondre à la question *comment ?*, dans un contexte comme celui dont nous avons tout à l'heure tracé les contours, que la recherche de voies détournées, dont le *retournement* contre l'adversaire réel et virtuel de ses propres armes est, ainsi que l'annonçait mon titre, une procédure privilégiée.

La voie la plus détournée, qui peut du reste conduire à des impasses (je pense entre autres au fameux *Theophrastus Redivivus* manuscrit, daté de 1659 par son auteur), est bien entendu celle de la *clandestinité*, au sens propre du terme.

Elle caractérise tout spécialement le *corpus* des textes de la « littérature philosophique clandestine » dont l'étude fait, depuis maintenant un siècle l'objet de recherches de plus en plus systématiques et affinées.

Au sens restreint, il s'agit pour l'essentiel de ces manuscrits, en général anonymes ou pseudonymes, qui ont circulé dans le courant du XVIII<sup>ème</sup> siècle sous forme de copies intégrales ou fragmentaires, s'accompagnant de diverses altérations dans la lettre ou dans l'esprit, pour aboutir à la fin du même siècle à des éditions elles-mêmes plus ou moins clandestines.

Mais c'est aussi que, d'une part, les conditions de l'interdiction avaient entre temps changé, et que d'autre part, il faut toujours prendre en compte, à côté de la clandestinité de fait d'un texte circulant, la *clandestinité du message* dont peut être porteur un texte proprement publié.

C'est ici qu'interviennent des procédures et processus – parmi lesquels ces procédés d'écriture entre les lignes qu'entendait déchiffrer Leo Strauss dans son livre fameux sur *La persécution et l'art d'écrire* –, auxquels peuvent ou doivent recourir ceux qui d'une façon ou d'une autre entendent franchir les barrières de la censure, y compris en recourant à ses propres armes et à leur maniement.

Il faut bien entendu faire toute sa part aux *compromis* et *compromissions* auxquels ils peuvent se livrer, pour peu qu'ils puissent bénéficier de protections ou de connivences dans la place.

Ce sera le cas, comme on sait, pour les hommes des Lumières, de la part de M. de Malesherbes, directeur de la Librairie.

C'était, on y reviendra, largement le cas pour Molière dans la mesure où il bénéficiait de la faveur du Roi Louis XIV.

Cela a dû être encore, pour un livre et un épisode bien plus minces dont j'ai eu naguère l'occasion de traiter, le cas du médecin de Niort Abraham Gaultier lors de la publication en 1714, avec l'approbation des deux censeurs requis, de sa *Réponse en forme de dissertation à un théologien qui demande ce que veulent dire les Sceptiques* etc., désignée plus commodément sous le nom de « Parité de la vie et de mort ».

Du moins l'ouvrage en question se terminait-il, comme il en va dans nombre d'autres cas, sur un *désaveu* formel, en forme de profession de foi, de toutes les opinions de ces "Sceptiques" que l'auteur avait manifestement pris plaisir à développer et défendre longuement dans tout le reste du livre, – et cela peut nous conduire à cet autre, et vaste ensemble de procédures mises en œuvre par les auteurs subversifs de l'époque qui nous intéressent, à savoir le choix des *modes d'expression*, genres, et formes, qui permettent de passer entre les mailles de la censure.

De prétendues explications en forme de "réponses", à un théologien ou autres tenants de l'autorité, font en effet partie de cette stratégie et de ces tactiques qui consistent à *substituer* aux *exposés* philosophiques dogmatiques, en forme de système, de démonstrations, ou autres prises de position que l'auteur prend à son compte, ce qui lui est interdit par la censure, – à leur substituer, donc, des genres et formes qui lui permettent de se mettre à distance des énoncés même qu'il y introduit.

Il s'agit là, de façon générale, des formes *littéraires* caractéristiques des modes d'expression favorisés auxquels recourent une bonne partie des œuvres de la fin du "Grand Siècle" et du Siècle des Lumières, comme il en va bien souvent dans le cas des textes du *corpus* clandestin évoqué plus haut.

Ici viennent converger toutes sortes de chemins dans lesquels s'estompent la figure de l'auteur et les couleurs de ses choix : pour éviter de prendre personnellement parti, il recourt à l'*érudition*, qui lui permet de ne faire que

rapporter les opinions d'autrui, il se fait *traducteur* (pensons à la naissance du projet de l'*Encyclopédie*), *adaptateur* (pensons à Molière dramaturge, et aux sources et modèles derrière lesquels il entend s'abriter), compositeur de "*Lettres*" fictives, de "*Dialogues*", où l'on a pour le moins de la peine à saisir ce qui, dans les propos de tel ou tel des interlocuteurs, représente la pensée effective de l'auteur – et c'est là bien sûr que le *théâtre*, dans son texte, et avec sa mise en scène, prend toute sa place.

Ces structures et ces voies à la fois *autorisent* – si l'on ose dire ici ! – et requièrent, par des procédures de déplacements et de métaphores, les jeux du *dédoublément* permis et/ou obligé dans et par l'institution censoriale au sens étroit, et ses équivalents qu'on a dits plus haut.

Ainsi Molière fait-il plus ou moins écho à ce qu'il pouvait trouver chez Cyrano de Bergerac : *Lettres* comme les deux "lettres" de Cyrano *Pour* et *Contre les Sorciers*, comédie du *Pédant Joué* dont les *Fourberies de Scapin* reprennent l'armature, tragédie de *La Mort d'Agrippine* où les vigoureuses déclarations d'athéisme professées par Sejanus étaient offertes pour matière à scandale, romans de *L'Autre Monde* où les divagations des uns et des autres donnent à tous et à chacun matière à penser.

De manière analogue, Molière insère par le biais du dialogue dramatique, tout particulièrement dans la confrontation, à la scène I de l'acte III du *Festin de Pierre-Dom Juan*, entre l'athée radical sobrement déclaré qu'est le maître, et le défenseur grotesque des apologétiques traditionnelles et nouvelles qu'est le valet, des prises de position décisives, aux solides arrière-plans doctrinaux, qui n'ont effectivement pas échappé aux censeurs contemporains, jusques et y compris dans les différentes versions qu'en fournissent en 1682 les exemplaires de l'édition des *Œuvres complètes* et qui ne peuvent aujourd'hui, pour rester charitable, égarer que des interprètes myopes.

Pour dessiller sinon leurs yeux, du moins ceux de leurs lecteurs, il peut dans le cas de Molière être utile de partir de la fin, chronologiquement parlant ou peu s'en faut.

Je veux parler de la comédie *Les Amants Magnifiques*, publiée comme telle seulement dans l'édition de 1682 dont je viens de parler : cette comédie, inédite jusqu'alors, n'avait connu que quelques représentations devant la Cour en février-mars 1670 pour le Carnaval à Saint-Germain-en-Laye (elle y

avait été créée le 4 février), sous le titre plus parlant, si l'on peut dire, de « *Le Divertissement Royal*, mêlé de Comédie, de Musique et d'Entrée de Ballet ».

La brève "comédie" en question s'y trouvait en effet *noyée* dans un grand spectacle pompeux : musique (de Lully), machines, ballets, etc. – spectacle commandé pour l'offrir à sa Cour par Louis XIV, qui devait personnellement y danser : il s'agissait donc d'un spectacle à la gloire et pour la gloire de l'autorité, proprement *insignifiant* en lui-même, dont les conditions de sa représentation, et sa non-publication, lui faisaient échapper à tout risque d'interdiction...

Mais dans sa brièveté même, à l'occasion de l'intrigue très banale, voulue par le roi, qui en forme le canevas (Iphicrate et Timoclès, les deux "amants magnifiques" qui se disputent la main d'Ériphile, fille de la princesse Aristionne, seront en fin de compte évincés tous les deux au bénéfice du valeureux général Sostrate, amoureux d'Ériphile, et aimé d'elle, qui a eu le bonheur et le mérite de sauver la Princesse d'un Sanglier furieux...), – la comédie jette une lumière rétrospective sur la censure subie par Molière, marquée au premier chef par les interdictions et avatars du *Tartuffe* et du *Festin de Pierre-Dom Juan*, et sur la façon dont il y avait réagi : la pièce est écrite et représentée quelques mois seulement après l'autorisation enfin donnée à la représentation de *Tartuffe*, moyennant les accommodements que l'on sait, dont tout le contexte et le paratexte indiquent ce qu'il faut en penser, entre autres concernant la Préface qu'en a rédigée Molière pour sa publication.

L'éclairage projeté sur la censure endurée par Molière et sa manière d'y réagir est fourni dès la présentation des personnages, où le "plaisant" ou "bouffon de cour" Clitidas, autrement dit le *fou du roi*, représentant de Molière qui en jouait bien entendu le rôle, bénéficie comme tel d'une relative, très relative *liberté de parole*, dans certaines *limites*, celles justement que lui permet ou concède la censure, ici mise en scène et sur scène, avec ses *acteurs* et ses *objets*.

L'acteur numéro un n'est autre que *l'autorité en personne*, l'autorité politique, en la personne de la Princesse Aristionne, qui est ici *l'analogue* de Louis XIV, l'un et l'autre étant détenteurs du *pouvoir temporel* de faire respecter l'autorité du *pouvoir spirituel*.

Ce dernier pouvoir est en l'occurrence *l'astrologie*, et l'imposture qu'elle constitue, représentées par l'astrologue Anaxarque, qui, pour faire bref, sont

présentés ici comme des *analogues* de la médecine, imposture dénoncée constamment par Molière, – et par là, comme on est bien obligé d’y consentir en fin de compte, de la *religion*, de l’*Église* (catholique) et de son *pouvoir*, qui font l’objet des quolibets mêmes (“le Ciel”) dont faisait usage le personnage de Dom Juan (« Sganarelle, le Ciel ! »...)

Cette armature, et ces structures, qui valent *dénonciation*, sont ici accompagnées d’une mise en scène et sur scène de l’*autocensure* que constitue, dès la scène II de l’acte I, l’étonnant *aparté* de Clitidas en réponse aux menaces de l’astrologue relayées par la princesse Aristione :

CLITIDAS, *se parlant à lui-même* : Paix, impertinent que vous êtes. Ne savez-vous pas bien que l’Astrologie est une affaire d’État, et qu’il ne faut point toucher à cette corde-là ? Je vous l’ai dit plusieurs fois, vous vous émancipez trop, et vous prenez de certaines libertés qui vous joueront un mauvais tour ; je vous en avertis. Vous verrez qu’un de ces jours on vous donnera du pied au cul, et qu’on vous chassera comme un faquin, taisez-vous, si vous êtes sage.

Cette autocensure, aux relents libertins (on y entend aisément résonner l’écho du fameux précepte *Intus ut libet, foris ut moris est...*), qui est évidemment celle à laquelle se résigne et s’était résigné Molière lui-même, s’accompagne ici des *replis tactiques*, ou du *partage des rôles* et des *angles d’attaque* : Clitidas s’était apparemment réservé – ou il s’en contentait –, la mise en cause du rôle et de la personne de l’astrologue, de sa couverture par le pouvoir, et de la contradiction inhérente à ses prétentions. Après quoi Clitidas, sous couleur de soumission, restait à l’arrière-plan, et laissait à la sagesse du noble Sostrate, représentant de la classe aristocratique-militaire, la dénonciation de ce que nous pourrions nommer aujourd’hui, l’*idéologie* astrologique, qui prenait ici la place de l’idéologie religieuse, et de son irrationalisme.

Tout cela est, me semble-t-il, de nature à jeter une lumière rétrospective sur la/les censures antérieures, confirmer leur portée, éclairer les tactiques qui étaient mises en œuvre pour y parer, et assurer le fait même que, dans le cas du *Tartuffe* comme dans celui du *Festin de Pierre-Dom Juan*, les censeurs avaient, de leur point de vue, visé juste, et que Molière savait ce qu’il faisait.

Je profite de cette conclusion partielle pour répondre dès maintenant à la principale des questions posées par Jean-Pierre Cavaillé<sup>1</sup> lors de la discussion qui a suivi mon intervention, et qui portait sur le postulat, contestable, de Leo Strauss supposant la bêtise du ou des censeurs, et/ou de leur parti. Dans le cas de Clitidas, je suppose effectivement, avec Molière, l'intelligence *à la fois* d'une partie au moins du public – ici celui de la Cour..., y compris assurément des libertins de quelque teinture qu'ils soient – et, dans ce public ou à l'extérieur, celui des censeurs ou de leurs partisans, qui se trouvent donc plus ou moins complices du message présent "entre les lignes". Mais c'est dans leur cas qu'ils le sont malgré eux, parce que pris au piège de cet "à bon entendeur salut !" que constitue l'*aparté*, cet escamotage en forme de pied-de-nez ou, comme l'a dit Cristina Marinho, ce jeu du "montrer-cacher", imparable en somme, comme l'indiquait Jean-Pierre Cavaillé, s'il est vrai qu'ici comme à l'égard des parades et dénégations de Molière et de ses amis lors de la querelle du *Tartuffe* et de celle du *Festin de Pierre*, c'est au censeur qu'incombe le devoir de la preuve.

Au reste, comme l'avait précédemment suggéré de son côté Olivier Bara, il y aurait assurément lieu de mettre en perspective les effets d'interaction et de dialogue entre l'écriture et la censure, de surenchère entre les procédés des auteurs pour lui échapper, et l'adaptation des censeurs à leurs stratégies, et l'évolution du rapport entre les uns et les autres.

C'est de telles évolutions que pourrait témoigner le cas, dans la même lignée, de Diderot et de nombre de ses œuvres, typiques de cette substitution aux exposés et polémiques proprement philosophiques de formes littéraires, dialoguées et/ou théâtrales, qui permettent aux auteurs de se distancier des messages qu'ils y insèrent.

Je renonce à développer longuement ici ce qu'il en est de Diderot, de ses procédés et de ces œuvres, pour me contenter d'attirer l'attention sur quelques traits de celles qui sont par le fait – mais non certes par hasard – restées de son vivant inédites et clandestines.

---

<sup>1</sup> Que ce soit l'occasion de renvoyer tout spécialement au dossier « Écriture et persécution » qu'il avait rassemblé dans le numéro de janvier-mars 2005 de la *Revue philosophique*.

Je pense au premier chef à *Jacques le Fataliste* : quelle que soit la confusion qu'y commet Diderot sur le « Que diable allait-il faire dans cette galère ? » (attribué ici à *L'Avare...*), les premières pages se situent bel et bien dans le sillage de Molière, comme il en va en général du recours à la relation maître-valet qui organise tout le récit, et la construction de celui-ci sous forme de perpétuelles digressions et échappatoires est comme la métaphore des procédés dont use l'auteur pour échapper à ses censeurs.

Je pense au dialogue du *Neveu de Rameau*, où le *dédoublement* caractéristique du "Moi" et du "Lui" autorise les prises de distances et le jeu de l'échange et des échanges dans les propos et les personnes : bien malin celui (le censeur éventuel ?) qui croirait pouvoir décider sans ambiguïté à chaque instant ce qu'en pense l'auteur !

Je pense aussi bien entendu à la série des textes du *Rêve de d'Alembert*, où songes et délires du rêveur, étonnements, interprétations, et commentaires des spectateurs et auditeurs, permettent de jouer un jeu semblable de distanciation et d'échanges.

Loin de vouloir tirer de ces brèves remarques des conclusions à proprement parler, je rappellerai que dans les faits, de telles caractéristiques, et de telles filiations, ont débouché, par l'intermédiaire au moins de la traduction par Goethe du *Neveu de Rameau*, sur l'inspiration qu'elle a fourni au Hegel de la *Phénoménologie de l'Esprit*.

Je serais tenté d'avancer aussi (j'y réfléchis en ce moment) qu'elles pourraient avoir trouvé encore un écho lointain chez le jeune Marx, au moment où il donnait dans la *Gazette Rhénane* une première formulation de ce que l'on nommera par la suite le matérialisme historique — mais c'est une autre histoire, que je ne saurais développer ici...

