

Université de Montréal

**Les ressorts fictionnels au service du vrai : Théorie et écriture romanesques dans
l'œuvre de Denis Diderot**

Par
Anne Marie Lussier

Département de philosophie
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de Maître ès arts (M.A.)
en Philosophie, option Philosophie au collégial

Août 2019

© Anne Marie Lussier, 2019

Université de Montréal
Département de philosophie, Faculté des arts et des sciences

Ce mémoire intitulé

**Les ressorts fictionnels au service du vrai : Théorie et écriture romanesques dans
l'œuvre de Denis Diderot**

Présenté par

Anne Marie Lussier

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes

Christian Leduc
Président-rapporteur

Daniel Dumouchel
Directeur de recherche

Augustin Dumont
Membre du jury

Résumé

Ce mémoire, qui s'intéresse aux enjeux de l'imbrication du philosophique et du romanesque chez les penseurs des Lumières françaises, cherchera à mettre de l'avant la contribution originale de Denis Diderot à la réflexion philosophique *sur* le roman, de même qu'à l'exploration des ressources littéraires permettant de philosopher *par* le roman. Nous nous proposons, dans un premier temps, d'examiner ce qui relève d'une théorisation explicite de l'écriture des fictions narratives dans l'œuvre du philosophe langrois. Nous nous attacherons à montrer comment l'approfondissement des thèses de son matérialisme, ainsi que les déceptions consécutives à ses projets de réforme du théâtre, sont venus bouleverser les conceptions esthétiques et morales qui formaient le premier horizon normatif à partir duquel Diderot envisageait les modalités idéales de l'écriture et de la réception romanesques. Puis, dans un deuxième temps, nous chercherons à faire voir comment Diderot, à titre d'auteur de fictions narratives, entreprend une exploration aussi originale que féconde des ressorts proprement philosophiques de l'écriture romanesque. Les dernières sections de notre étude seront consacrées à une lecture approfondie de *Jacques le fataliste et son maître*. Nous tâcherons d'abord d'en dégager les principales ressources mises au service de la formation d'un lecteur de romans plus lucide et plus critique. Puis, nous chercherons à mettre en lumière de quelle façon cette propédeutique, si elle réussit, doit ultimement conduire le lecteur à entamer un véritable dialogue avec l'œuvre, tant sur les questions métaphysiques et ontologiques qu'entraîne le « fatalisme » de Jacques, que sur les enjeux moraux qui en découlent.

Mots-clés : Philosophie, littérature, Lumières françaises, Denis Diderot, *Jacques le fataliste et son maître*, roman philosophique, matérialisme, autoréflexivité narrative, XVIII^e siècle.

Abstract

This thesis, which deals with the interweaving of philosophy and literature in the work of French Enlightenment thinkers, seeks to shed light on Denis Diderot's unique contributions to philosophical reflection *on* the novel, as well as to the exploration of the literary resources that make it possible to delve into philosophical issues *through* the novel. Beginning with an examination of Diderot's explicit theories about writing narrative fiction, it argues that the outgrowth of his materialism and the disenchantment following his attempts at theatre reform upended the aesthetic and moral basis for the initial normative framework underpinning his analysis of how fiction is ideally written and received. It goes on to examine how Diderot, as a novelist, undertook an innovative and fruitful exploration of the unsuspected philosophical resources that narrative fiction offers. The final sections are devoted to a close reading of *Jacques the Fatalist and His Master*, beginning with an attempt to identify the main resources it deploys to train more lucid and critical readers of fiction. The thesis then seeks to show how this knowledge base, if successfully transmitted, ultimately leads the reader to engage in a genuine dialogue with the work, both in terms of the metaphysical and ontological issues raised by Jacques' "fatalism" and the moral issues that ensue.

Keywords : Philosophy, Literature, French Enlightenment, Denis Diderot, *Jacques the Fatalist and His Master*, philosophical novel, materialism, narrative self-reflexivity, 18th century.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	VI
INTRODUCTION	1
CHAPITRE 1. LA SITUATION DU ROMAN EN FRANCE AU XVIII^E SIÈCLE	5
1.1 L'HERITAGE DU XVII ^E SIÈCLE	5
1.2 LE ROMAN DANS L' <i>ENCYCLOPÉDIE</i>	6
1.3 LES DÉTOURS DE L'ÉCRITURE ROMANESQUE	8
1.4 LA NAISSANCE DES « FICCTIONS ROMANESQUES À AMBITION PHILOSOPHIQUE »	9
1.5 ET DIDEROT?.....	10
CHAPITRE 2. DIDEROT LECTEUR DE ROMANS : LES EXIGENCES DU PHILOSOPHE	13
2.1 UN BON ROMAN INSPIRE L'AMOUR DE LA VERTU	13
2.1.1 <i>Brève idylle avec les romans de Prévost</i>	13
2.1.2 « <i>Ô Richardson, [...] tu seras ma lecture dans tous les temps !</i> »	14
2.2 UN BON ROMAN EST UN ROMAN VRAISEMBLABLE.....	17
CHAPITRE 3. RENOUVEAU ESTHÉTIQUE ET PHILOSOPHIQUE	23
3.1 LES FACULTÉS EN JEU DANS LA CRÉATION ET LA RÉCEPTION DE L'ŒUVRE D'ART	24
3.2 ADÉQUATION DE LA VÉRITÉ ET DE LA FICTION AU SEIN DE LA POÉSIE NARRATIVE	34
CHAPITRE 4. DIDEROT AUTEUR DE ROMANS : LES POSSIBLES PHILOSOPHIQUES DU ROMANCIER	39
4.1 LIRE AUTREMENT : LES JEUX DE L'ILLUSION AU SERVICE DE LA FORMATION DU LECTEUR	41
4.1.1 <i>Mystification</i>	42
4.1.2 <i>Jacques le fataliste, l'anti-mystification</i>	47
4.2 DIRE LE VRAI AUTREMENT : PHILOSOPHER AU MOYEN DU ROMAN	56
4.2.1 <i>Grand jeu, petits jeux et matérialisme</i>	56
4.2.2 <i>Expériences morales</i>	64
CONCLUSION	74
<i>Irréductibles et intraduisibles : les ressources poétiques au service du vrai</i>	74
BIBLIOGRAPHIE	76

REMERCIEMENTS

Je tiens à exprimer mes sincères remerciements à tous ceux qui ont su, de près ou de loin, m'encourager et me guider tout au long de la rédaction de ce mémoire.

Merci, tout d'abord, à mon directeur, Daniel Dumouchel pour son aide, ses précieux conseils, et pour les discussions enrichissantes qui auront permis à ce travail d'explorer des territoires inconnus.

Merci, aussi, à toutes les merveilleuses personnes du cercle de lecture auquel j'ai la chance de participer. Nos incursions hebdomadaires au cœur des plus grandes œuvres littéraires, des *Mille et une nuits* à *Don Quichotte*, auront contribué à enrichir considérablement les réflexions qui ont mené à ce mémoire.

Un immense merci, il va sans dire, à mes amis, pour leur soutien, leur présence et leur grande compréhension.

Et merci, enfin, et surtout, à mes parents et à ma sœur. Les mots semblent ici bien insuffisants pour témoigner de toute ma reconnaissance. Qu'il suffise de dire que votre amour, votre aide et toute la confiance que vous m'avez témoignée ont été plus qu'essentiels à la réussite de ce travail.

« Un sage était autrefois un philosophe, un poète, un musicien. Ces talents ont dégénéré en se séparant ; la sphère de la philosophie s'est resserrée ; les idées ont manqué à la poésie ; la force et l'énergie aux chants ; et la sagesse privée de ces organes ne s'est plus fait entendre aux peuples avec le même charme¹. »

INTRODUCTION

Jacques, vous êtes une espèce de philosophe, convenez-en. Je sais bien que c'est une race d'hommes odieuse aux grands, devant lesquels ils ne fléchissent pas le genou ; aux magistrats, protecteurs par état des préjugés qu'ils poursuivent ; aux prêtres qui les voient rarement au pied de leurs autels ; aux poètes, gens sans principes et qui regardent sottement la philosophie comme la cognée des beaux-arts, [...] ; aux peuples, de tout temps les esclaves des tyrans qui les oppriment, des fripons qui les trompent, et des bouffons qui les amusent. Ainsi je connais, comme vous voyez, tout le péril de votre profession et toute l'importance de l'aveu que je vous demande ; mais je n'abuserai pas de votre secret².

Cette tirade, lorsqu'on la replace dans son contexte, est d'abord et avant tout le discours narquois d'un maître qui se moque hardiment de son valet. Mais dans cet éloquent passage de *Jacques le fataliste et son maître* se détache aussi, en creux, une figure essentielle. Cette figure, c'est une version de la figure du philosophe telle qu'elle se présente de façon récurrente dans toute l'œuvre de Denis Diderot. C'est celle de Socrate qui est prêt à boire la cigüe ; celle d'Ariste, dans *La promenade du sceptique*, qui ne peut se résoudre à se taire malgré les risques auxquels il s'expose³ ; c'est, encore, celle de l'« instituteur du genre humain⁴ » qu'appelle Diderot dans *l'Essai sur les règnes de Claude et de Néron*. Figure insoumise, figure qui dérange, mais, surtout, figure qui sacrifiera tout à la vérité. Or, si la diffusion de la vérité s'avère essentielle quelles qu'en soient les conséquences, cette exigence s'articule, chez Diderot, à une autre qui lui est antérieure et qui se présente comme exigence de recherche : « On doit exiger de moi que je cherche la vérité, mais non que je la trouve⁵ », écrit Diderot dans les *Pensées philosophiques*, en 1745. Si cette phrase toute simple revient si souvent dans les commentaires et études des

¹ Denis DIDEROT, *Entretiens sur le fils naturel*, dans *Œuvres* (éd. L. Versini), tome IV, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1994-1997, p. 1182. Les références à cette édition en cinq volumes des œuvres de Diderot seront désormais présentées comme suit : *Titre de l'œuvre*, tome en chiffres romains, page.

² *Jacques le fataliste*, II, 765.

³ Voir : *La promenade du sceptique*, I, 75-77.

⁴ *Essai sur les règnes de Claude et de Néron*, I, 1160. « À quoi donc sert la philosophie si elle se tait ? Ou parlez, ou renoncez au titre d'instituteur du genre humain. Vous serez persécutés ; c'est votre destinée : on vous fera boire la cigüe ; Socrate l'a bue avant vous. [...] Quittez votre robe magistrale, ou sachez renoncer au repos : votre état est un état de guerre. » (*Ibid.*, I, 1159-1160)

⁵ *Pensées philosophiques*, I, 28.

textes de Diderot, c'est que, quel que soit l'angle par lequel on l'aborde, on y voit quelque chose de constitutif de la philosophie de Diderot : primauté de *l'authenticité de l'intention sur le succès ou l'insuccès*⁶ de la recherche, *refus de la parole définitive*⁷, etc. La pratique philosophique reçoit par là à la fois son code de prudence et son principe méthodologique fondamental. Mais, ce qu'il importe encore de dire ici, c'est que la quête de vérité, chez Diderot, se déploie bien autrement que par les procédés classiques de la philosophie. Toutes les ressources possibles doivent être mises à profit, et celles de la poésie et des fictions ne sont pas les moindres. Qu'on se rappelle, à titre d'exemple, cette idée exprimée par Diderot dans le *Salon de 1767* en vertu de laquelle la philosophie et la poésie seraient les deux bouts d'une même lunette permettant de voir diversement en nature⁸. Or, non seulement le recours à poésie et à la fiction permet-il de multiplier les points de vue sur un même objet⁹, mais croyons-nous, il permet également d'investir certains aspects du monde d'une façon que nul autre mode discursif ne peut prétendre reproduire. « Loin de mettre la fiction au service de la théorie, suggère Pierre Hartmann, Diderot en fait le mode idoine de son déploiement. La fiction ne lui est pas ce qu'elle est généralement chez les épigones, l'ornement littéraire et le moteur rhétorique d'une thèse préconçue, mais le vecteur adéquat de l'investigation philosophique et le moyen le mieux approprié à l'exploration du réel¹⁰. »

Chez Diderot, l'horizon de réflexion au sein duquel peuvent se penser les enjeux de l'imbrication du philosophique et du poétique se révèle aussi vaste que riche. Dans le cadre de la présente étude, ce sont plus spécifiquement les questions relatives aux potentialités du genre romanesque qui retiendront notre attention, et notre objectif principal consistera à mettre de l'avant la contribution originale du philosophe à la réflexion philosophique *sur* le roman, de même qu'à l'exploration des ressources littéraires permettant de philosopher *par* le roman. Nous nous proposerons, dans le premier chapitre, de jeter un coup d'œil aux conditions particulières dans lesquelles, au XVIII^e siècle, le genre romanesque, en quête de légitimation, connaît un essor et une diversification sans précédent. Nous tâcherons d'identifier les principaux enjeux

⁶ Roger KEMPF, *Diderot et le roman*, 1964, p. 206.

⁷ Valérie ANDRÉ, « Diderot. Contes politiques et politiques du conte », 2006, [En ligne].

⁸ *Salon de 1767*, IV, 704-705

⁹ Voir : Colas DUFLO, *Diderot philosophe*, 2003, p. 34-35.

¹⁰ Pierre HARTMANN, *Diderot. La figuration du philosophe*, 2003, p.23.

esthétiques et moraux qui se retrouvent alors au cœur des débats, ainsi que de faire voir la volonté des romanciers comme des philosophes d'en explorer les potentialités. Puis, dans le deuxième chapitre, nous chercherons à examiner ce qui relève d'une théorisation explicite de l'écriture des fictions narratives chez Diderot, notamment par l'examen des idées exposées dans des œuvres telles que le *Discours de la poésie dramatique* et l'*Éloge de Richardson*. Nous y verrons par ailleurs s'amorcer la remise en question d'une première esthétique romanesque fondée sur le pathos et la sensibilité. Au troisième chapitre, nous nous attacherons à montrer en quoi l'approfondissement des thèses de son matérialisme ainsi que les déceptions consécutives à ses projets de réforme du théâtre auront largement contribué à ébranler les conceptions esthétiques et morales qui formaient le premier horizon normatif à partir duquel Diderot envisageait les modalités idéales de l'écriture et de la réception romanesques. C'est vers des œuvres telles que le *Salon de 1767*, le *Rêve de d'Alembert* et le *Paradoxe sur le comédien* que se porteront alors nos regards. Enfin, au quatrième chapitre, nous chercherons à faire voir comment Diderot, à titre d'auteur de fictions narratives, entreprend une exploration aussi originale que féconde des ressorts proprement philosophiques de l'écriture romanesque. Nous nous pencherons alors brièvement sur *La Religieuse* et ainsi que sur les divers contes composés par Diderot au début des années 1770¹¹, avant de nous consacrer, dans les dernières sections de notre étude, à une lecture approfondie de *Jacques le fataliste et son maître*. Nous tâcherons d'abord d'en dégager les principales ressources mises au service de la formation d'un lecteur de romans plus lucide et plus critique. Puis, nous chercherons à mettre en lumière de quelle façon cette propédeutique, si elle réussit, doit ultimement conduire le lecteur à entamer un véritable dialogue avec l'œuvre, tant sur les questions métaphysiques et ontologiques qu'entraîne le « fatalisme » de Jacques, que sur les enjeux moraux qui en découlent.

¹¹ En ce qu'ils relèvent aussi d'une écriture narrative et fictionnelle en prose, et qu'ils ne semblent se distinguer des romans que de par leur longueur* (plutôt que de par leur nature ou leur visée), nous nous permettrons d'intégrer les contes de Diderot aux œuvres susceptibles d'enrichir notre réflexion sur le roman.

* Conformément à cet article de l'Encyclopédie, où d'Alembert distingue trois types de fictions littéraires : « Conte, Fable, Roman, syn. (Gramm.) désignent des récits qui ne sont pas vrais : avec cette différence que fable est un récit dont le but est moral, & dont la fausseté est souvent sensible, comme lorsqu'on fait parler les animaux ou les arbres ; que conte est une histoire fausse & courte qui n'a rien d'impossible, ou une fable sans but moral ; & roman un long conte. » (Jean le Rond d'ALEMBERT, « Conte, Fable, Roman », *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, etc.*, éd. Diderot et d'Alembert, University of Chicago : ARTFL Encyclopédie Project, éd. R. Morrissey et G. Roe, Automne 2017, <http://encyclopedie.uchicago.edu/>. Les références aux articles de l'encyclopédie seront désormais présentées comme suit : Nom de l'auteur, « Titre de l'article », *Encyclopédie*, ARTFL.)

Jacques le fataliste et son maître

Si nous n'accordons que très peu d'attention à *Jacques le fataliste et son maître* avant le quatrième et dernier chapitre de ce travail, nous avons cru bon d'en glisser ici quelques mots. Car les questions qui ont présidé à notre recherche sont, dans une large mesure, le reflet des interrogations qui ont surgi au cours la lecture de cette œuvre, ce qui en fait, en quelque sorte, le point de fuite de toute notre réflexion. De ce roman *qui n'en est pas un*, de cette rhapsodie, de ce dialogue philosophique mêlé de fiction, ou, dans les mots de Goethe, de ce « festin énorme et très délicat, préparé et servi avec beaucoup d'intelligence¹² », Laurent Versini suggère de dater le début de l'écriture vers 1762, et au plus tard en 1765. Chose certaine, en 1771, la rédaction en était bien avancée, mais toujours incomplète, ainsi qu'en témoigne une lettre de Meister père datée du 12 septembre de cette année-là, : « Diderot a fait un conte charmant, *Jacques le fataliste*, il en a lu [...] pendant deux heures¹³. » Quant aux copies de l'œuvre dont nous disposons, celles-ci permettent de poser l'hypothèse que Diderot aurait retravaillé le roman au moins jusqu'en 1780. Longue genèse donc, qui nous intéresse principalement en ce qu'elle s'étend sur une période au cours de laquelle la pensée de Diderot se transforme à certains égards, mais, surtout, s'approfondit et se complexifie considérablement.

¹² Gerhardt STENGER, *Diderot*, 2013, p. 440.

¹³ Nous nous référons aux indications fournies par Laurent Versini dans son Introduction à *Jacques le fataliste*. (II, p.710-711.)

CHAPITRE 1. LA SITUATION DU ROMAN EN FRANCE AU XVIII^E SIÈCLE

1.1 L'héritage du XVII^e siècle

Le dix-huitième siècle est l'héritier d'une réflexion théorique déjà bien entamée, au siècle précédent, sur le genre romanesque. Dans le dictionnaire de l'Académie Française de 1694, le genre particulier de fictions auxquelles le substantif « roman » renvoie est défini comme suit : « Ouvrage en prose, contenant des aventures fabuleuses, d'amour, ou de guerre ». Cette définition se conforme d'assez près à celle donnée quelques années plus tôt, en 1670, par Pierre-Daniel Huet dans son *Traité de l'origine des romans*. Considéré comme un des premiers théoriciens du genre, mais également comme l'un de ses défenseurs, Huet parle alors des fictions romanesques en ces termes :

la fin principale des romans, ou du moins celle qui doit l'être, et que doivent se proposer ceux qui les composent, est l'instruction des lecteurs, à qui il faut toujours faire voir la vertu couronnée et le vice châtié. Mais comme l'esprit de l'homme est naturellement ennemi des enseignements, et que son amour-propre le révolte contre les instructions, il le faut tromper par l'appas du plaisir, et adoucir la sévérité des préceptes, par l'agrément des exemples et corriger ses défauts en les condamnant dans un autre. Ainsi le divertissement du lecteur, que le romancier habile semble se proposer pour but, n'est qu'une subordonnée à la principale qui est l'instruction de l'esprit, et la correction des mœurs ¹⁴...

Si Huet attribue au genre romanesque une vocation éminemment morale, cela semble témoigner bien davantage d'un horizon normatif que d'un état de fait, et les productions romanesques répondant à ces critères apparaissent relativement peu nombreuses. En témoignent par ailleurs les accusations récurrentes de certains de ses contemporains, qui déplorent à la fois la légèreté et l'in vraisemblance du genre, mais aussi le goût marqué du plus grand nombre, et même des meilleurs esprits, pour de telles productions. Parmi les critiques du genre, et sans doute l'un des plus acerbes, Nicolas Boileau ne manque pas de noter la frivolité et la « morale fort vicieuse » des romans. Ainsi, dans le discours servant de préface à son *Dialogue des Héros de roman*, rédigé aux environs de 1664-1665, il écrit :

je lus [ces romans], ainsi que les lisait tout le monde, avec beaucoup d'admiration ; et je les regardai comme des chefs-d'œuvre de notre langue. Mais enfin mes années étant accrues, et la Raison m'ayant ouvert les yeux, je reconnus la puerilité de ces Ouvrages. Si bien que l'esprit satirique commençant à dominer en moy, je ne me donnay point de repos, que je n'eusse fait contre ces Romans un Dialogue à la manière de Lucien, où j'attaquois non seulement leur peu de solidité, mais leur afféterie prétieuse de langage, leurs conversations vagues et frivoles, les portraits avantageux faits à chaque bout de champ de

¹⁴ Pierre-Daniel HUET, *Traité de l'origine des romans*, 1799, p. 4.

personnes de tres mediocre beauté, et quelquefois mesme laides par excés, et tout ce long verbiage d'Amour qui n'a point de fin¹⁵.

Si, dans leur intention immédiate, les propos de Boileau et de Huet semblent diamétralement opposés, on note néanmoins chez les deux auteurs un fondement réflexif commun. Il semble ainsi assez juste de supposer que la critique littéraire du Grand Siècle, qu'elle ait cherché à pourfendre le genre dans son entièreté ou à le louer au nom de ses quelques productions jugées dignes d'éloges, se soit entendue sur les principales exigences d'ordre esthétique et moral incombant aux romans : on ne saurait souffrir des fictions chargées d'invraisemblances ni des récits susceptibles de corrompre les mœurs. Par-delà cet accord, donc, c'est davantage autour de la potentialité du roman à répondre à ces attentes que le débat s'articule au XVII^e siècle. Or, ce doute se cristallisera rapidement pour devenir, au XVIII^e siècle, une attaque généralisée contre le genre ; attaque qui tient alors davantage du lieu commun que d'une réflexion originale.

1.2 Le roman dans l'*Encyclopédie*

Les articles traitant du roman dans l'*Encyclopédie* semblent en effet le plus souvent reproduire, dans les grandes lignes, les propos tenus au siècle précédent. Ainsi, le chevalier de Jaucourt, auteur de l'article « Roman », renvoie non seulement le lecteur au *Traité* de Huet pour connaître l'origine des romans, mais il reprend également bon nombre des idées développées par Boileau – qu'il désigne sous le nom de M. Despreaux – dans son *Dialogue des Héros de roman*. Ainsi, traitant dans un premier temps de la croissante puérité du genre au XVII^e siècle¹⁶, il souligne néanmoins au passage les mérites exceptionnels des ouvrages de Madame la comtesse de Lafayette, et c'est sans rien ajouter ou souscrire aux propos de la critique littéraire du siècle précédent qu'il écrit : « l'on vit dans sa *Zaïde* & dans sa *Princesse de Clèves* des peintures véritables, et des aventures naturelles décrites avec grâce¹⁷. » Si les œuvres de Mme de Lafayette

¹⁵ Nicolas BOILEAU, *Œuvres complètes*, 1966, p. 445.

¹⁶ Sur ce point précis, le chevalier de Jaucourt reproduit les grandes lignes des idées développées par Boileau au sujet des fictions romanesques que l'on range aujourd'hui dans la grande catégorie des romans « précieux ». Ainsi suggère-t-il que l'*Astrée*, d'Honoré d'Urfé, un roman à la « morale vicieuse », mais néanmoins du « goût le plus exquis », aurait suscité l'enthousiasme des « beaux esprits » de son siècle. En cherchant à l'imiter, ses successeurs seraient rapidement tomber dans la puérité, sans pour autant perdre la faveur du lectorat. (Jaucourt, « Roman », *Encyclopédie*, ARTFL)

¹⁷ Jaucourt, « Roman », *Encyclopédie*, ARTFL. Par ailleurs, ces propos sont repris de Voltaire, que Jaucourt ne cite pas. Voir : Luciana ALOCCO BIANCO, « L'idée de roman dans l'*Encyclopédie* », 1988, p.120.

échappent aux reproches usuels adressés au genre romanesque, c'est en ce qu'ils s'accordent davantage avec les principes de l'esthétique classique et sont soucieux d'un certain réalisme. Or, la répétition de ce topique par le chevalier de Jaucourt permet ici de mettre en lumière une des principales exigences de la critique littéraire de l'époque quant aux productions romanesques : celle de vraisemblance.

Quant aux œuvres romanesques des auteurs français qui lui sont contemporains, elles n'échappent guère aux accusations communes. Ce sont, déplore-t-il, « des productions dénuées d'imagination, ou des ouvrages propres à gâter le goût, ou ce qui est pis encore, des peintures obscènes dont les honnêtes gens sont révoltés¹⁸. » Seuls les romanciers anglais, dont les productions sont à l'opposé de celles précédemment décriées, se méritent les propos élogieux du collaborateur de l'Encyclopédie. Nous aborderons plus en détail ce qui fait la particularité du roman anglais au siècle des Lumières, et les raisons pour lesquelles il enthousiasme autant ses philosophes, mais pour l'instant, notons simplement ce qu'en dit notre auteur, dont les propos ne sont d'ailleurs pas sans rappeler ceux de Diderot dans son célèbre *Éloge de Richardson* :

Enfin, les Anglois ont heureusement imaginé depuis peu de tourner ce genre de fictions à des choses utiles ; et de les employer pour inspirer en amusant l'amour des bonnes mœurs et de la vertu, par des tableaux simples, naturels et ingénieux, des événemens de la vie. C'est ce qu'ont exécuté avec beaucoup de gloire et d'esprit, MM. Richardson & Fielding. Les romans écrits dans ce bon goût, sont peut-être la dernière instruction qu'il reste à donner à une nation assez corrompue pour que tout autre lui soit inutile. Je voudrois qu'alors la composition de ces livres ne tombât qu'à d'honnêtes gens sensibles, & dont le cœur se peignît dans leurs écrits, à des auteurs qui ne fussent pas au-dessus des foiblesses de l'humanité, qui ne démontrassent pas tout d'un coup la vertu dans le ciel hors de la portée des hommes ; mais qui la leur fissent aimer en la peignant d'abord moins austère, & qui ensuite du sein des passions, où l'on peut succomber & s'en repentir, sçussent les conduire insensiblement à l'amour du bon & du bien¹⁹.

Des fictions vraisemblables, qui instruisent et inspirent l'amour de la vertu en la rendant accessible, et qui divertissent tout à la fois; voilà l'exploit que les Anglais ont su les premiers accomplir, et voilà aussi l'exemple à suivre en termes d'écriture romanesque, semble suggérer Jaucourt. Or, toutes ces déterminations du roman admirable nous renvoient assez près, semble-t-il, d'une vision des arts et des sciences qui s'inscrit en conformité avec l'esprit de

¹⁸ JAUCOURT, « Roman », *Encyclopédie*, ARTFL.

¹⁹ *Id.*

l'*Encyclopédie*²⁰ et, plus généralement, du siècle des Lumières. C'est d'ailleurs là, sans doute, ce qui fait le principal intérêt de l'article « Roman ». En effet, si celui-ci se présente à première vue comme une simple « mosaïque d'où ressortent les habituels *topoi* sur le roman », il n'en reste pas moins qu'il parvient à mettre en relief « les concepts fondamentaux de « vertu », de « sensibilité » et surtout d'« utilité »²¹. » Or, ce dernier élément, souligne Alocco-Bianco, traverse tout le XVIII^e siècle : ce qui importe désormais, c'est l'utilité; et les romans, en tant qu'ils « sont des ouvrages plus recherchés, plus débités, et plus avidement goûtés, que tout ouvrage de morale²² » sont des ouvrages dont on aurait tout intérêt à tirer profit en vue d'inspirer « l'amour du bon et du bien. »

1.3 Les détours de l'écriture romanesque

Malgré la force de certains préjugés d'ordre esthétique et moral entourant le roman au XVIII^e siècle, la popularité sans cesse croissante du genre semble donc avoir conditionné la volonté des penseurs de l'époque à envisager les termes du renouvellement et de l'édification du genre. Mais la question de savoir si cette volonté se fait réellement sentir sur les productions romanesques de l'époque est autrement plus difficile. Parallèlement aux développements du théâtre, au foisonnement des ouvrages de vulgarisation scientifique et à la naissance de l'autobiographie moderne et de la critique d'art comme genre littéraire, les fictions romanesques empruntent, au XVIII^e siècle, une multitude d'avenues encore largement inexplorées. Mais les auteurs ne se réclament que très rarement du statut de romanciers et offrent au lectorat de l'époque des ouvrages qui cherchent à déguiser leur statut. Les fictions romanesques « ne [se] présentent pas comme des « romans », mais comme des « histoires », des « lettres », des « voyages », des « aventures », des « mémoires », des « contes », etc. Elles cherchent toutes ainsi à cacher le

²⁰ L'article « Encyclopédie », de Diderot, témoigne de cet entrelacement quasi organique, à l'origine de l'entreprise encyclopédique, des notions d'éducation, de vertu et de bonheur. En effet, peut-on y lire, une *Encyclopédie* est un ouvrage dont la fin est de *rassembler*, d'*exposer* et de *transmettre* toutes les connaissances « afin que les travaux des siècles passés n'aient pas été des travaux inutiles pour les siècles qui succéderont ; que nos neveux, devenant plus instruits, deviennent en même temps plus vertueux & plus heureux, & que nous ne mourions pas sans avoir bien mérité du genre humain ». (DIDEROT, « Encyclopédie », *Encyclopédie*, ARTFL.)

²¹ Luciana ALOCCO BIANCO, « L'idée de roman », *art. cit.*, p. 121. De plus, sur cet esprit d'utilité au siècle des Lumières et plus particulièrement chez Diderot, voir Michèle CHABANON, « Quelques réflexions sur la notion d'utilité dans la philosophie de Diderot », 1994, p. 97-112.

²² JAUCOURT, « Roman », *Encyclopédie*, ARTFL.

geste de l'invention derrière la caution d'une réalité préalable telle que la vie du personnage, les événements historiques qui en sont le cadre, ou la source de l'histoire narrée (traduction, confidence, manuscrit retrouvé, tradition populaire, française ou exotique)²³. » Les romans se multiplient en désavouant leur identité et cette dénégation devient un lieu commun. *Ceci n'est pas un roman*, voilà ce que les auteurs martèlent²⁴. Feindre l'authenticité pour déjouer la méfiance des lecteurs ou pour échapper aux reproches d'invraisemblance, voilà très certainement l'un des procédés les plus féconds de l'époque.

1.4 La naissance des « fictions romanesques à ambition philosophique²⁵ »

Au XVIII^e siècle, l'écriture romanesque se réinvente donc majoritairement en se dissimulant. Mais il est un autre trait fondamental qui caractérise cette période d'effervescence au cours de laquelle le genre romanesque explore ses propres potentialités : c'est que dans cette quête, il est loin de compter sur ses seules ressources. Comme les frontières entre les différents types de discours ne sont pas aussi clairement définies qu'elles le sont aujourd'hui, « les genres évoluent en perdant leur étanchéité ». Ainsi, « les écrivains du XVIII^e siècle s'entendent à bousculer les règles et à décloisonner les domaines de l'expression littéraire et artistique²⁶ » et nombreuses sont les productions qui entremêlent sciemment certaines pratiques aujourd'hui associées en propre au dissertatif ou au narratif²⁷. Divers procédés fictionnels à caractère

²³ Michel DELON et Pierre MALANDAIN, *Littérature française du XVIII^e siècle*, 1996, p. 157.

²⁴ Les préfaces « éditoriales », appareils pseudo-historiques, et autres « subterfuges » employés pas les auteurs pour « certifier » l'authenticité du récit ne viseraient cependant que rarement à tromper le lecteur. Ces artifices littéraires, connus comme tels du lectorat de l'époque, seraient même volontairement maladroits et transparents, et leur fonction principale serait double : *souligner la fictivité du récit tout en s'arrogeant le statut littéraire d'un texte historique*. (Voir à ce sujet Fernand HALLYN et Jan HERMAN, *Le topos du manuscrit trouvé*, 1999, p. 101-103.) Ce faisant, l'auteur inviterait le lecteur à faire « comme si » ; il lui propose une attitude de lecture différente de celle qu'adopte généralement le lecteur de romans.

²⁵ À la locution *roman philosophique*, Colas Duflo préférera celle de *fictions romanesques à ambition philosophique*, car la notion de *roman* renvoie à bien plus qu'à la simple forme du discours; elle réfère d'abord à un contenu. Colas DUFLO, *Les Aventures de Sophie : La philosophie dans le roman au XVIII^e siècle*, 2013, p. 40

²⁶ Jean TERRASSE, « La Contamination des genres chez Diderot: contes, nouvelles, entretiens ou dialogues philosophiques? », 2001, p.280. « À cet égard, le cas de Diderot est sans nul doute exemplaire. L'auteur de *Jacques* touche à tous les genres; souvent même, il en réalise la synthèse. De toute œuvre de Diderot, l'on a envie de dire qu'elle est de la littérature, avant d'y voir un roman, une pièce de théâtre ou un essai. » (*Ibid.*, p. 281.)

²⁷ Envisageant cette intrication du littéraire et du philosophique en tant qu'horizon de compréhension de la complexité philosophique des Lumières, Anne Miehe-Léon s'avance à suggérer que c'est précisément dans la coordination des domaines que réside « la spécificité (l'unité) des Lumières françaises, et plus particulièrement de celles de la seconde moitié du XVIII^e siècle ». (Anne MIEHE-LÉON, *Littérature et philosophie : les Lumières françaises*, 1999, [résumé en ligne].)

« épistémologique²⁸ » s’invitent dans le discours à vocation scientifique ou philosophique²⁹, donnant ainsi naissance à des textes hybrides et polymorphes. Parallèlement à ces usages heuristiques de la fiction, une littérature mâtinée de philosophie se développe, et ce autant par l’entremise de philosophes en quête de nouveaux territoires où déployer leurs pensées, que par celle de romanciers, conteurs et dramaturges cherchant à intégrer des idées de philosophie à leurs récits. On notera toutefois que parmi les fictions proprement littéraires qui s’arriment à la philosophie, le genre romanesque est sans contredit celui qui aura poussé le plus loin l’exploration du potentiel et des limites de cet amalgame. Le roman devient ainsi philosophique soit, au niveau diégétique, par les sujets dont il traite, les questions qu’il déploie, les personnages qu’il met en scène (parmi lesquels figure parfois un philosophe), soit, au niveau extradiégétique, par les contours d’une narration réflexive.

1.5 Et Diderot?

Au rang des philosophes ayant exploré les ressources philosophiques des fictions narratives, Diderot est certainement l’un des plus fascinants, tant par la diversité des procédés avec lesquels il a expérimenté que par l’originalité, l’audace et la profondeur de ces « expériences ». De fait, l’imbrication de la fiction et de la philosophie nous apparaît comme constitutive de l’œuvre de Diderot et, du point de vue du contenu comme de la forme, la richesse philosophique de ses contes et romans est aujourd’hui largement reconnue. Tant et si bien qu’il nous est difficile, dans un premier temps, de nous représenter un Diderot héritier des idées de son siècle et rétif au genre romanesque. Et pourtant. *Les Bijoux indiscrets*, premier roman de l’auteur publié en 1748, suivi de *L’oiseau blanc, conte bleu*, écrit vers 1749, demeurent les seules fictions narratives

²⁸ Au premier chef, les innombrables expériences de pensée, mais aussi les analogies expérimentales, les conjectures, les micro-utopies, les dialogiques quasi-fictionnels, etc.

²⁹ Sur la question complexe de la progressive différenciation des savoirs, voir Bernadette BENSUADE-VINCENT et Mai LEQUAN, « Chimie et philosophie au 18^e siècle », 2010, p. 403 : « On oublie trop souvent que la distinction entre savants et philosophes est une invention récente. La culture des Lumières ignorait la séparation actuelle des sciences et des humanités. La philosophie, dans le célèbre « Système figuré des connaissances humaines » donné en appendice au Discours préliminaire de l’*Encyclopédie*, regroupe la science de la nature et la science de l’homme. La « philosophie de la nature » comprend, outre la physique (générale et particulière), des mathématiques, de la logique, voire une théorie des sensations et de la connaissance. » Voir aussi Philippe CHOMÉTY et Jérôme LAMY, « Littérature et science : archéologie d’un litige (XVI^e-XVIII^e siècles) », 2014, p. 6 : « ...au cours de la période allant du XVI^e au XVIII^e siècle, la littérature et la science peuvent être dans un rapport de contiguïté, d’adéquation, voire d’inclusion à l’intérieur du domaine des « belles-lettres », aussi bien que dans un rapport de scission, d’altérité ou de dualité. »

écrites par Diderot jusqu'en 1760, année de début de rédaction de *La Religieuse*³⁰. Entretemps, il ne côtoie plus le roman qu'occasionnellement à titre de lecteur critique et de philosophe, dans le cadre de réflexions de nature tantôt esthétique, tantôt éthique et politique. Or, comme nous le verrons dans le chapitre qui suit, Diderot se révèle à cet égard principalement comme un héritier des conceptions classiques de la poésie dramatique et narrative, partageant leur visée normative, voire perpétuant certains de leurs lieux communs.

C'est bien davantage à titre de romancier et de conteur que Diderot fera ses apports les plus significatifs à la réflexion philosophique et esthétique sur les ressources et les écueils de la littérature narrative. À l'instar de l'Auteur dans *Jacques le fataliste*, Diderot auteur de romans connaît les habitudes de lecture et les attentes qu'engendrent la culture romanesque de son époque. Et une des tâches les plus fondamentales qu'il se propose, à titre d'auteur de fiction narrative, est de les décevoir. Ainsi, en un siècle où le roman se perfectionne en se dissimulant, les contes et romans du Philosophe deviennent le lieu de monstration des techniques visant à produire l'illusion romanesque. Diderot éventre les fictions au moyen de la fiction, il se consacre à disséquer les ressorts des artifices littéraires, parfois pour s'en moquer, parfois, aussi pour en peser le potentiel. Car il croit fermement que les fictions peuvent être le véhicule privilégié de certaines vérités autrement indicibles. Ce sont ces considérations qui nous occuperont au

³⁰ La présente étude s'intéressant principalement aux fictions narratives plus tardives de Diderot, nous ne nous attarderons que très brièvement à l'étude des *Bijoux indiscrets*. Mais il nous apparaît toutefois important de restituer à cette œuvre toute sa valeur et de la replacer au sein de l'ensemble du corpus romanesque diderotien. Ce roman « à la manière » des féeries orientales et romans libertins à la mode à cette époque a souvent été présenté, par le passé, comme une simple « erreur de jeunesse », une « intempérance d'esprit ». Toutefois, les études plus récentes semblent s'accorder pour dire que ces épithètes ne peuvent guère être prises très au sérieux (*Les Bijoux indiscrets*, II, Introduction de L. Versini, p. 21.) Notons d'abord que les remords que Diderot aurait exprimés au sujet de ce roman à la suite de son emprisonnement à la prison de Vincennes paraissent douteux – il aurait en effet retravaillé sur cette « intempérance d'esprit » jusque dans les années 1770. Notons également que les propos de la fille de Diderot, Mme de Vandeuil, auraient largement contribué à faire percevoir ce roman comme une simple *polissonnerie*, un ouvrage qui n'aurait été rédigé que pour prouver la facilité qu'il y avait à faire de tels ouvrages où le libertinage de l'esprit remplace le goût. On a donc longtemps vu dans les *Bijoux indiscrets* le simple reflet du discrédit que Diderot jetait alors sur le genre romanesque dans son ensemble. Or, les relectures modernes du texte ont su montrer à quel point il était mal fondé de s'arrêter à cette interprétation. Car par-delà la satire politique et sociale que Diderot y conduit, on y aperçoit, en contrepoint, le germe de plusieurs des idées originales que le Philosophe développera ultérieurement, de même qu'une exploitation originale des ressources poétiques au service du *discours politico-philosophique* de l'œuvre. (Voir à ce sujet : Odile RICHARD, « Les Bijoux indiscrets : variation secrète sur un thème libertin », 1998, p. 27-37.) Notons toutefois, pour conclure, que si, sur plusieurs plans, cette œuvre semble s'inscrire en continuité avec le reste de la production romanesque de Diderot, elle est toutefois beaucoup plus difficilement réconciliable avec les réflexions théoriques et critiques qu'il développera quelques années plus tard sur le genre.

quatrième chapitre de notre étude. Mais avant d’y arriver, un détour s’imposera. Car si peu de temps sépare la rédaction de l’*Éloge de Richardson* de celle de *Jacques le fataliste*, la distance idéologique qui les sépare est quant à elle considérable. Il nous faudra chercher à comprendre de quelle manière les transformations et l’approfondissement de certaines des thèses philosophiques au cœur de la pensée de Diderot auront su bouleverser les cadres esthétiques et moraux au moyen desquels Diderot appréhendait les notions d’art et de fiction.

CHAPITRE 2. DIDEROT LECTEUR DE ROMANS : LES EXIGENCES DU PHILOSOPHE

2.1 Un bon roman inspire l'amour de la vertu

2.1.1 Brève idylle avec les romans de Prévost

Le Fils naturel et *Le Père de famille*, toutes deux rédigées et publiées entre 1756 et 1758, sont des pièces qui témoignent de l'esthétique théâtrale développée par Diderot à la même époque, cette dernière trouvant son expression théorique notamment dans *Les Entretiens sur le Fils naturel* et le *Discours sur la poésie dramatique*. Dans le *Discours* de 1758, les propos qui soutiennent les thèses sur le théâtre reposent sur une conception de l'art en vertu de laquelle tout est bon dans la nature y compris la nature humaine. Les idées de Diderot côtoient alors d'assez près celle de Shaftesbury, pour qui la morale se fonde dans la sensibilité humaine³¹. Fort de cette idée en vertu de laquelle la nature des hommes ne se pervertit qu'en raison des « misérables conventions », Diderot suggère d'autre part que les impressions que provoque le spectacle de la vertu permettraient de transformer le goût et les mœurs. Ainsi écrit-il :

Ô quel bien il en reviendrait aux hommes, si tous les arts d'imitation se proposaient un objet commun, et concouraient un jour avec les lois pour nous faire aimer la vertu et haïr le vice! C'est au philosophe à les y inviter; c'est à lui à s'adresser au poète, au peintre, au musicien, et à leur crier avec force : Hommes de génie, pourquoi le ciel vous a-t-il doués ? S'il en est entendu, bientôt, les images de la débauche ne couvriront plus les murs de nos palais; nos voix ne seront plus des organes du crime; et le goût et les mœurs y gagneront³².

Dès lors que « l'objet d'une composition dramatique » est « d'inspirer aux hommes l'amour de la vertu, l'horreur du vice³³ », il ne s'agit plus seulement de considérer la morale représentée sur la scène, mais aussi « l'effet du théâtre sur la sensibilité morale du spectateur³⁴ ». Mais l'on note que cette esthétique du pathétique ne concerne pas que l'art dramatique; que ce sont tous les arts d'imitation qui se voient attribuer une fonction à la fois morale et didactique. Ainsi, poètes, romanciers et comédiens « vont au cœur d'une matière détournée et, en frappant d'autant plus sûrement et plus fortement l'âme, qu'elle s'étend et s'offre elle-même au coup³⁵. » Ce sont alors

³¹ En 1745, Diderot publie sa traduction de *Inquiry concerning Virtue, or Merit*, de Shaftesbury.

³² *De la poésie dramatique*, IV, 1283.

³³ *Entretiens sur le fils naturel*, IV, 1176.

³⁴ Pierre FRANTZ, « Le théâtre déstabilisé. Diderot et la critique de Rousseau », 2013, p. 40.

³⁵ *De la poésie dramatique*, IV, 1283.

les romans de l'abbé Prévost qui reçoivent les éloges de Diderot alors qu'il écrit : « Chaque ligne de *L'homme de qualité retiré du monde*, du *Doyen de Killerine*, et de *Cléveland*, excite en moi un mouvement d'intérêt sur les malheurs de la vertu, et me coûte des larmes³⁶. » À cette époque donc, les idées esthétiques qui se déploient dans l'œuvre de Diderot sont intrinsèquement liées à l'exigence de moralité et témoignent d'une confiance dans les potentialités de l'art à modifier le cœur des hommes, à renforcer en eux une disposition morale innée. Le « méchant » qui quitte le théâtre en sort « moins disposé à faire le mal que s'il eût été gourmandé par un orateur sévère et dur³⁷. » Et à l'instar du théâtre, le roman se range au nombre des arts d'imitation susceptibles d'imprimer durablement sur son public certaines impressions qui l'inciteront à la vertu.

2.1.2 « Ô Richardson, [...] tu seras ma lecture dans tous les temps ! »

C'est peu de temps après la parution du *Discours sur la poésie dramatique*, soit au début des années 1760, que Diderot lit pour la première fois en langue originale les ouvrages du romancier anglais Samuel Richardson. Choqué de ce que l'*élégante traduction française*³⁸ de l'abbé Prévost ne rende pas du tout justice à ces romans, Diderot s'attachera à en faire sentir tout le mérite dans une apologie rédigée peu après la mort du romancier, en 1761. Et si Diderot conçoit une admiration exaltée pour les ouvrages de Richardson, c'est entre autres en raison de leurs qualités morales inégalées. Accusant toujours une esthétique du pathos, l'*Éloge de Richardson* célèbre le génie d'un auteur ayant réussi à *mettre en action* les maximes des plus grands moralistes :

Une maxime est une règle abstraite et générale de conduite dont on nous laisse l'application à faire. Elle n'imprime par elle-même aucune image sensible dans notre esprit : mais celui qui agit, on le voit, on se met à sa place ou à ses côtés, on se passionne pour ou contre lui ; on s'unit à son rôle, s'il est vertueux ; on s'en écarte avec indignation, s'il est injuste et vicieux³⁹.

³⁶ *Id.*

³⁷ *Id.*

³⁸ « Vous qui n'avez lu les ouvrages de Richardson que dans votre élégante traduction française, et qui croyez les connaître, vous vous trompez. » (*Éloge de Richardson*, IV, 160.) Dans une note à ce sujet Laurent Versini affirme que Prévost « ne cache pas qu'il supprime les scènes d'un goût trop anglais, c'est-à-dire réaliste et brutal. » (*Id.*, note 1.)

³⁹ *Ibid.*, 155.

Lorsque désincarnés, les préceptes moraux sont susceptibles de rester inopérants car ils n'affectent point la sensibilité du lecteur. Au contraire, devant le spectacle de la vie domestique, des incidents du quotidien et du *vrai discours des passions*, les *germes de vertu* que le romancier aura préalablement semés dans le cœur de son lecteur pourront se déployer. Fort de sa propre lecture, Diderot suggère que la fréquentation des ouvrages de Richardson permet d'*acquérir de l'expérience*. Et quelle expérience! Car, en effet, – et c'est sans doute là ce qui le rend si admirable aux yeux de Diderot – Richardson est aussi le poète qui réussit à faire sentir les rapports intimes qu'entretiennent le bonheur et la vertu :

S'il importe aux hommes d'être persuadés qu'indépendamment de toute considération ultérieure à cette vie, nous n'avons rien de mieux à faire pour être heureux que d'être vertueux, quel service Richardson n'a-t-il pas rendu à l'espèce humaine ? Il n'a point démontré cette vérité ; mais il l'a fait sentir : à chaque ligne il fait préférer le sort de la vertu opprimée au sort du vice triomphant⁴⁰.

Si elle concorde avec la tonalité générale de l'*Éloge*, l'inflexion quasi victorieuse des dernières lignes ne passe toutefois pas inaperçue. Or, l'enthousiasme manifesté ici par Diderot est sans doute proportionnel au scepticisme qui l'accompagnera toute sa vie quant à la possibilité de faire la preuve de l'adéquation du bonheur et de la vertu, dont il est pourtant intimement convaincu. « J'étais bien jeune, écrit-il, lorsqu'il me vint en tête que la morale entière consistait à prouver aux hommes qu'après tout pour être heureux on n'avait rien de mieux à faire en ce monde que d'être vertueux; tout de suite, je me mis à méditer cette question et je la médite encore⁴¹. » L'enjeu philosophique est fondamental à ses yeux, et son importance n'a d'égale que sa difficulté⁴². Car l'athéisme professé par Diderot de même que les fondements du matérialisme

⁴⁰ *Ibid.*, 157.

⁴¹ Denis DIDEROT, *Le Temple de la vertu* ; dans *Œuvres complètes* (éd. H. Dieckmann, J. Proust, J. Varloot, *et al.*), tome XVIII, Paris, Hermann, 1975-, p. 343-344. (Les références à cette édition des œuvres de Diderot seront désormais présentées comme suit : DPV, *Titre de l'œuvre*, tome en chiffres romains, page.) Le ton affirmatif du philosophe laisse peu à peu la place à de profondes discussions et remises en question qui se manifestent non seulement dans le compte rendu du *Temple de la vertu* (vers 1769), mais aussi dans des ouvrages tous postérieurs à celui-ci, tels que la *Suite de l'Entretien du Rêve de d'Alembert*, la *Réfutation d'Helvétius*, l'*Entretien d'un philosophe avec la Maréchale de ****, *Le Neveu de Rameau* et l'*Essai sur les règnes de Claude et de Néron*.

⁴² Ainsi qu'en témoigne ce passage marquant de la *Réfutation d'Helvétius* : « ... je suis convaincu que dans une société même aussi mal ordonnée que la nôtre, où le vice qui réussit est souvent applaudi, et la vertu qui échoue presque toujours ridicule, je suis convaincu, dis-je, qu'à tout prendre, on n'a rien de mieux à faire pour son bonheur que d'être un homme de bien [...] C'est une question que j'ai méditée cent fois et avec toute la contention d'esprit dont je suis capable ; j'avais, je crois, les données nécessaires ; vous l'avouerez-vous ? Je n'ai pas même osé prendre la plume pour en écrire la première ligne. Je me disais : Si je ne sors pas victorieux de cette tentative, je deviens l'apologiste de la méchanceté : j'aurai trahi la cause de la vertu, j'aurai encouragé l'homme au vice. Non, je ne me sens pas bastant pour ce sublime travail. » (I, 832.) Ici, La force de la conviction manifestée par Diderot contraste avec l'aveu de son incapacité à en prouver la vérité. Pour Robert Mauzi, Diderot passera progressivement d'une

biologique qu'il défend ouvertement depuis la *Lettre sur les aveugles*⁴³ complexifient considérablement la question. En effet, en l'absence d'un principe divin assurant une justice transcendante, l'homme se voit privé de la certitude que ses agissements moraux seront récompensés dans une vie future. Il faut donc trouver de nouvelles assises à l'ordre moral. Or, sur le plan ontologique, le matérialisme biologique suppose que tout ce qui existe est matière. Et dès lors que l'on envisage que l'ensemble de la nature et de ses phénomènes – tant physiques qu'humains – est déterminé causalement par les lois qui régissent la matière, le préjugé persistant de la liberté s'effrite. L'homme n'est plus vertueux ou vicieux, mais seulement *heureusement ou malheureusement né*⁴⁴ ; sa volonté n'est pas libre, mais conditionnée par l'ensemble des facteurs matériels qui le déterminent (biologiques, génétiques, environnementaux) et sa vie n'est qu'*une suite d'effets nécessaires*. Comment, dans un tel univers, fonder une philosophie morale cohérente et, qui plus est, la lier intimement à la notion de bonheur ? La doctrine de l'intérêt bien compris justifie aisément la nécessité d'un ordre moral servant à assurer le bon fonctionnement de la société, et ultimement, un plus grand bonheur collectif. Reste cependant à savoir si l'on peut démontrer que le bonheur individuel dépend de ce que l'on mène une vie vertueuse. Or, pour Diderot, la force de Richardson et, par extension, de ce type de fiction narrative éminemment morale, c'est de parvenir à *faire sentir* ce qu'aucune démonstration rationnelle ne parvient à prouver. Le romancier anglais inspire l'amour de la vertu en faisant sentir au lecteur qu'il la désire à tout prix, même dans l'adversité, et indépendamment de toute récompense ultérieure. La fiction vient donc ici combler une lacune

attitude d'*adhésion enthousiaste* à une réflexion *vraiment philosophique et critique* quant à l'*équation simpliste* du *bonheur vertueux*. (Voir : Robert MAUZI, « Les rapports du bonheur et de la vertu dans l'œuvre de Diderot », 1961, p. 263 et 267. On consultera cet article avec profit pour une analyse détaillée de l'évolution du rapport de Diderot quant au thème de l'hédonisme vertueux.)

⁴³ La *Lettre sur les aveugles*, de 1749, en est le « premier manifeste éclatant ». (*Lettre sur les aveugles*, Introduction de L. Versini, I, p. 135.)

⁴⁴ *Jacques le fataliste*, II, 840. C'est par la voix de l'Auteur de *Jacques* que cette idée s'exprime : « Tout ce que je vous débite là, lecteur, je le tiens de Jacques, je vous l'avoue, parce que je n'aime pas à me faire honneur de l'esprit d'autrui. Jacques ne connaissait ni le nom de vice, ni le nom de vertu ; il prétendait qu'on était heureusement ou malheureusement né. Quand il entendait prononcer les mots récompenses ou châtements, il haussait les épaules. Selon lui la récompense était l'encouragement des bons ; le châtement, l'effroi des méchants. « Qu'est-ce autre chose, disait-il, s'il n'y a point de liberté, et que notre destinée soit écrite là-haut. » [...] Je l'ai plusieurs fois contredit, mais sans avantage et sans fruit. » (*Id.*)

argumentative : le lecteur sait qu'il existe des hommes vertueux qui sont profondément malheureux et inversement, mais il ne peut se résoudre à préférer le *sort du vice triomphant*⁴⁵.

2.2 Un bon roman est un roman vraisemblable

Des raisons principales pour lesquelles les romans de Richardson sont jugés admirables par Diderot, nous n'en avons jusqu'ici abordé qu'une seule, soit leur aptitude à inspirer l'amour du bien et à élever les esprits. Mais il en est une autre qui, croyons-nous, est d'égale sinon d'encore plus grande importance aux yeux du philosophe : si les ouvrages de Richardson sont portés aux nues, c'est aussi en ce qu'ils sont des romans entièrement dépourvus... de « romanesque » :

Par un roman, écrit Diderot, on a entendu jusqu'à ce jour un tissu d'événements chimériques et frivoles, dont la lecture était dangereuse pour le goût et pour les mœurs. Je voudrais bien qu'on trouvât un autre nom pour les ouvrages de Richardson, qui élèvent l'esprit, qui touchent l'âme, qui respirent partout l'amour du bien, et qu'on appelle aussi des romans⁴⁶.

Si l'éloge que Diderot adresse à Richardson est à la hauteur de son exaltation, les premières lignes témoignent quant à elles d'une certaine sévérité à l'égard du genre romanesque. L'enthousiasme que le philosophe avait démontré à peine quelques années plus tôt pour les romans de Prévost semble dès lors dévolu exclusivement à ceux de Richardson. Quant au reste des ouvrages du genre, Diderot dit y voir, à l'instar de ses contemporains, des productions invraisemblables, susceptibles de corrompre le jugement esthétique et la morale. On peut évidemment supposer que le philosophe insiste sur ces préjugés surtout afin de bien faire sentir toute la différence qu'il y a entre les ouvrages de Richardson et les autres romans, qui souffrent du discrédit général. Mais il n'empêche que le réflexe du philosophe n'est pas de chercher à redorer le genre; bien au contraire, il souhaiterait pouvoir attribuer un autre vocable que celui de « roman » aux ouvrages de Richardson. Aussi conseille-t-il à Sophie Volland d'oublier, lors de sa lecture de *Paméla*, « la formule ridicule ou le petit moule dans lequel on situe tous les romans d'aujourd'hui⁴⁷. »

⁴⁵ Toutefois, lorsque viendra son tour d'aborder cette question au sein de fictions narratives, ce que Diderot cherchera à faire sentir, ce sera non pas cette conviction personnelle, mais bien plutôt ses doutes. Il fera sentir toute la difficulté de cet enjeu, notamment dans le *Neveu de Rameau*.

⁴⁶ *Éloge de Richardson*, IV, 155.

⁴⁷ Lettre à Sophie Volland du 18 juillet 1762, V, 380. *Paméla ou la Vertu récompensée* est le premier roman de Samuel Richardson, paru en 1740.

Bien que peu surprenante puisqu'elle est l'apanage de nombre de ses contemporains⁴⁸, cette attitude d'opposition, voire de rejet en bloc du genre s'éclaire quelque peu lorsqu'on s'attarde au sens que revêt l'adjectif « romanesque » chez Diderot⁴⁹. Notons d'abord que le *verniss romanesque* qu'il reproche à certains ouvrages de poésie dramatique s'entend des productions où « les choses et les caractères diffèrent trop de ce que l'expérience ou l'histoire nous les montre » et, surtout, où « l'enchaînement des événements [...] est trop extraordinaire ou trop compliqué⁵⁰. » Cette appréhension du qualificatif « romanesque » est d'abord mise de l'avant dans le *Discours de la poésie dramatique*, dont la rédaction précède la lecture des ouvrages de Richardson; mais elle se maintiendra dans les écrits postérieurs. Sont romanesques les productions « où il n'y a ni vraisemblance ni vérité, où tout est outré, qui n'a rien de commun avec la nature, où la fausseté se décèle, et dans les caractères exagérés, qui n'ont existé nulle part ; et dans les incidents, qui sont tous d'imagination ; et dans le sujet entier, que l'artiste n'a jamais vu hors de sa tête creuse⁵¹ ». Ainsi, dans le *Salon de 1763*, Diderot fait-il dire au peintre Boucher de certains « faux » tons de couleur qu'il aurait empruntés : « ...je ne me suis pas soucié d'être vrai. Je peins un événement fabuleux avec un pinceau romanesque⁵². » Plus tard, encore, il écrira à Catherine II au sujet du théâtre : « Je ne saurais souffrir ce qu'on appelle un dénouement merveilleux et piquant. Ce dénouement est presque toujours romanesque⁵³. » De la même façon, dans *Jacques le fataliste*, on retrouve d'innombrables pointes contre le roman qui peuvent être comprises comme une dénonciation de ce goût des romanciers (et des lecteurs de romans) pour les *coïncidences et les péripéties extraordinaires*⁵⁴. Et Prévost est au banc des

⁴⁸ Il semble en effet que l'on ne saurait consentir à appeler « roman » un « bon roman ». Commentant la défaveur dans laquelle Diderot et ses contemporains maintiennent la dénomination de « roman » (autant Prévost que Challe, Marivaux, Crébillon et Rousseau), Jean Sgard souligne que le leitmotiv des préfaces de leurs œuvres est inlassablement : « Je n'écris pas un roman ». Ce dernier voit dans cette dénégation un trait constitutif du genre : « Le roman, écrit-il, se crée par dénonciation de la tradition dans laquelle il s'inscrit. Il doit imposer l'illusion en dénonçant la banalité de l'illusion passée, celle de la tradition. » (Jean SGARD, « Le mot « roman » », 2001, p. 188-189.)

⁴⁹ Pour l'analyse qui suit au sujet du « romanesque » et ses manifestations dans l'œuvre de Diderot, nous sommes majoritairement redevables des recherches de Colas Duflo. Voir : Colas DUFLO, *Diderot philosophe, op. cit.*, p. 30-33.

⁵⁰ *De la poésie dramatique*, IV, 1297.

⁵¹ *Essais sur la peinture*, IV, 505.

⁵² *Salon de 1763*, IV, 246.

⁵³ Maurice TOURNEUX, *Diderot et Catherine II*, 1899, p. 411.

⁵⁴ Colas DUFLO, *Diderot philosophe, Op. cit.*, p. 31.

accusés : « J'aurais bien su appeler quelqu'un à son secours ; ce quelqu'un-là aurait été un soldat de sa compagnie : mais cela aurait pué le Cleveland à infecter. La vérité, la vérité⁵⁵ ! » Si attribuer un caractère *romanesque* à une œuvre revient à dénoncer son invraisemblance, son défaut de vérité, et si, par extension, le mot « roman » s'entend de la même façon, on comprend que Diderot le trouve inadéquat pour les ouvrages de Richardson. De cet auteur dont il juge que les romans n'ont rien de romanesque il dit :

...il ne se perd jamais dans les régions de la féerie. Le monde où nous vivons est le lieu de la scène ; le fond de son drame est vrai ; ses personnages ont toute la réalité possible ; ses caractères sont pris du milieu de la société ; ses incidents sont dans les mœurs de toutes les nations policées ; les passions qu'il peint sont telles que je les éprouve en moi ; ce sont les mêmes objets qui les émeuvent, elles ont l'énergie que je leur connais ; les traverses et les afflictions de ses personnages sont de la nature de celles qui me menacent sans cesse ; il me montre le cours général des choses qui m'environnent. Sans cet art, mon âme se pliant avec peine à des biais chimériques, l'illusion ne serait que momentanée et l'impression faible et passagère⁵⁶.

C'est la vraisemblance des romans de Richardson qui est louée dans ce passage, mais des considérations de différents ordres s'y enchevêtrent. La vraisemblance est dans un premier temps associée à la notion de *vérité*. Au sein de la fiction, la justesse des tableaux de Richardson se met au service du dévoilement de vérités générales sur l'homme et la nature ; *le fond de son drame est vrai*. Mais parallèlement, la vraisemblance devient le moteur de l'illusion romanesque ; c'est par elle que l'auteur parvient à *faire passer le faux pour le vrai*. Or, lorsque l'on considère ces deux exigences indépendamment l'une de l'autre, soit celle d'*être vrai* et celle de *faire vrai*, l'horizon normatif du roman idéal se précise. Notons, d'entrée de jeu, ce qui apparaît comme une évidence : l'exigence la plus fondamentale de Diderot quant au roman – et quant à toute production des arts – c'est sans nul doute *l'exigence de vérité* dont la recherche et le dévoilement est le but premier de toute sa philosophie : « premièrement, dire la vérité, voilà notre devise⁵⁷... » Ainsi, en raison de sa double nature, la vraisemblance conçue comme *dévoilement* est hautement louée par le Philosophe : à la fois vérité et mensonge (fiction), elle

⁵⁵ *Jacques le fataliste*, II, 738. Prévost cherche peut-être à inspirer l'amour de la vertu, mais il pêche par invraisemblance. Et ce reproche, il y a tout lieu de croire que Diderot le lui adresse dès *l'Éloge de Richardson*, bien que de façon plus voilée. Selon Henri Lafon, lorsque Diderot loue Richardson de *ne point faire couler le sang le long des lambris*, il y a lieu de croire que ce soit Prévost qui soit visé par cette critique détournée. (Henri LAFON, « À propos du « sang » dans le monde moral », 2003, p. 107.)

*« Cet auteur ne fait point couler le sang le long des lambris, il ne vous transporte point dans des contrées éloignées ; il ne vous expose point à être dévoré par des sauvages... » (*Éloge de Richardson*, IV, 156.)

⁵⁶ *Id.*

⁵⁷ *De la poésie dramatique*, IV, 1336

naît du génie d'un *artiste* qui est à la fois *philosophe*. Car une connaissance vive et profonde de la nature préside d'abord à la création de l'œuvre d'art, et, en retour, c'est par cet art de produire l'illusion que l'artiste dévoile la vérité de la nature. Et il ne s'agit dès lors plus d'une vérité particulière telle qu'en recèle l'histoire, mais d'une vérité générale et donc supérieure. La fiction acquiert de ce fait un prestige auquel ne peut prétendre la simple vérité historique, ainsi qu'en témoignent ces lignes : « Ô Richardson ! j'oserai dire que l'histoire la plus vraie est pleine de mensonges, et que ton roman est plein de vérités. L'histoire peint quelques individus ; tu peins l'espèce humaine [...] Ô peintre de la nature ! c'est toi qui ne mens jamais⁵⁸. » Richardson connaît le cœur des hommes, mais s'il est celui qui « qui porte le flambeau au fond de la caverne⁵⁹ », c'est non seulement en tant que philosophe, mais aussi en tant que *peintre de la nature*.

À la vraisemblance conçue comme vecteur de dévoilement de vérités plus universelles s'ajoute une conception de la vraisemblance envisagée comme *capacité à produire l'illusion du réel*. L'exigence de vraisemblance ainsi entendue se destine à un but sensiblement différent qui rejoint directement l'exigence de moralité évoquée précédemment. Richardson, écrit Diderot, sait rendre avec exactitude la physionomie des passions humaines, leurs accents, leurs expressions. Or, « c'est à cette multitude de petites choses que tient l'illusion. [...] ce sont toutes ces vérités de détail qui préparent l'âme aux impressions fortes des grands événements⁶⁰. » La justesse des peintures, dissimulant le caractère fictif de l'œuvre, entraîne l'adhésion du lecteur et, partant, sa participation active⁶¹ et son identification aux personnages vertueux du roman. C'est cette même illusion qui permet l'immersion fictionnelle complète, c'est grâce à elle que les ressources pathétiques de la représentation peuvent opérer et laisser une impression durable. À l'époque de l'*Éloge de Richardson*, la vraisemblance au sein du roman – mais aussi, plus globalement, au sein de tous les arts d'imitation – est chère à Diderot notamment en raison de

⁵⁸ *Éloge de Richardson*, IV, 162-163. On reconnaît ici une des thèses classiques développées par Aristote dans la *Poétique* : « ...la poésie est quelque chose de plus philosophique et de plus élevé que l'histoire ; car la poésie parle plutôt de généralités, et l'histoire de détails particuliers. » (*Poétique*, IX, 3.)

⁵⁹ *Ibid.*, 157.

⁶⁰ *Ibid.*, 159.

⁶¹ « Ô Richardson ! on prend, malgré qu'on en ait, un rôle dans tes ouvrages, on se mêle à la conversation, on approuve, on blâme, on admire, on s'irrite, on s'indigne. [...] J'étais, au sortir de ta lecture, ce qu'est un homme à la fin d'une journée qu'il a employée à faire le bien. » (*Ibid.*, 155-156.)

l'effet moral que l'illusion réussie est susceptible de produire sur la sensibilité du public. Mais peu de temps après, l'effet *durable* des ressources pathétiques de la représentation artistique est progressivement révoqué en doute. Le vrai et l'honnête n'en sont pas moins touchants ; ils demeurent source de plaisir et ont *de l'ascendant sur nous*⁶² ; mais si *l'impression est reçue*, elle ne *demeure pas en nous*⁶³, elle n'est que passagère. Dès le *Salon de 1767*, il devient clair aux yeux de Diderot qu'il ne suffit plus d'être cru et d'émouvoir la sensibilité par le spectacle des vertus pour rendre les hommes meilleurs. Si les hommes tendent invariablement à prendre parti pour le *héros opprimé*, si, quels que soient leurs penchants naturels, ils admirent la *vertu sous les grandes épreuves*⁶⁴, ils demeurent néanmoins inchangés par ce *beau spectacle* :

Nous allons au théâtre, écrit-il, chercher de nous-mêmes une estime que nous ne méritons pas, prendre bonne opinion de nous, partager l'orgueil de grandes actions que nous ne ferons jamais, ombres vaines des fameux personnages qu'on nous montre. Là, prompts à embrasser, à serrer contre notre sein la vertu menacée, nous sommes bien sûrs de triompher avec elle ou de la lâcher quand il en sera temps. Nous la suivons jusqu'au pied de l'échafaud, mais pas plus loin⁶⁵.

Diderot, près de dix ans après Rousseau, le rejoint « avec ce constat que le spectateur ne fait qu'une expérience momentanée de la bonté morale, qu'après la parenthèse d'une représentation, on ne sort pas meilleur⁶⁶. » Les hommes prennent plaisir au spectacle de la vertu, et ils en tirent une bonne opinion d'eux-mêmes, mais ils demeurent inchangés. Ces idées trouvent également leur expression dans le *Paradoxe sur le comédien*, où Diderot écrit :

Le citoyen qui se présente à l'entrée de la comédie y laisse tous ses vices pour ne les reprendre qu'en sortant. Là il est juste, impartial, bon père, bon ami, ami de la vertu ; et j'ai vu souvent à côté de moi des

⁶² Dans le *Paradoxe sur le comédien* : « le vrai, l'honnête a tant d'ascendant sur nous, que si l'ouvrage d'un poète a ces deux caractères et que l'auteur ait du génie, son succès n'en sera que plus assuré. C'est surtout lorsque tout est faux qu'on aime le vrai, c'est surtout lorsque tout est corrompu que le spectacle est le plus épuré. » (IV, 1410).

⁶³ C'était la théorie proposée par Diderot notamment dans *De la poésie dramatique* (1758) : « Le parterre de la comédie est le seul endroit où les larmes de l'homme vertueux et méchant soient confondues. Là, le méchant s'irrite contre des injustices qu'il aurait commises ; compatit à des maux qu'il aurait occasionnés, et s'indigne contre un homme de son propre caractère. *Mais l'impression est reçue ; elle demeure en nous, malgré nous* ; et le méchant sort de sa loge, moins disposé à faire le mal que s'il eût été gourmandé par un orateur sévère et dur. » [nous soulignons] (IV, 1283.)

⁶⁴ « Le bel éloge de l'espèce humaine que ce jugement impartial du cœur en faveur de l'innocence ! » (*Salon de 1767*, IV, 609.)

⁶⁵ *Id.*

⁶⁶ Pierre FRANTZ, « Le théâtre déstabilisé », *art. cit.*, p. 43-44. L'article explore notamment cette hypothèse en vertu de laquelle le renversement de la position de Diderot au sujet de l'effet moral du théâtre ne serait pas étranger à la lecture de la *Lettre à d'Alembert sur les spectacles*.

méchants profondément indignés contre des actions qu'ils n'auraient pas manqué de commettre s'ils s'étaient trouvés dans les mêmes circonstances où le poète avait placé le personnage qu'ils abhorraient⁶⁷.

Bien que ces réflexions s'articulent principalement autour de l'art dramatique, cette transformation dans l'esthétique diderotienne se répercute bien évidemment sur les autres arts d'imitation. Ainsi Diderot écrit-il dans la foulée : « Le poète, le peintre, le statuaire, le comédien, sont des charlatans qui nous vendent à peu de frais la fermeté du vieil Horace, le patriotisme du vieux Caton, en un mot, les plus séduisants des flatteurs⁶⁸. » Or, si la sensibilité qui s'émeut n'apprend rien des « larmes délicieuses⁶⁹ » qu'elle verse, pourquoi, alors, continuer à défendre le rôle essentiel de la vraisemblance comme Diderot le fera⁷⁰ ? À quelles fins, désormais, sera dévolu cet art de produire l'illusion du réel ?

⁶⁷ *Paradoxe sur le comédien*, IV, 1410.

⁶⁸ *Salon de 1767*, IV, 609.

⁶⁹ *Ibid.*, 610.

⁷⁰ Nous pensons, notamment, à la typologie des trois sortes de contes développée à la fin des *Deux amis de Bourbonne* (1770), où Diderot, présentant le conte historique, donne des conseils aux auteurs de son siècle afin de parfaire leur style et, par là, l'illusion, de même qu'à la célèbre « Préface-Annexe » de *La Religieuse*. Nous y reviendrons.

CHAPITRE 3. RENOUVEAU ESTHÉTIQUE ET PHILOSOPHIQUE

La question qui clôt le chapitre précédent repose évidemment sur un présupposé ; celui en vertu duquel les idées diderotiennes sur l'art s'articulent presque toutes, en dernière instance, autour d'une vocation « extra-esthétique⁷¹ » plus ou moins explicite, et ce même après le désenchantement manifeste dont témoignent les écrits de la seconde moitié des années 1760. Ainsi Diderot écrit-il, au terme de sa carrière de salonnier et de critique d'art, vers 1781 : « Je ne suis pas un capucin ; j'avoue cependant que je sacrifierais volontiers le plaisir de voir de belles nudités, si je pouvais hâter le moment où la peinture et la sculpture, plus décentes et plus morales, songeront à concourir avec les autres beaux-arts à inspirer la vertu et à épurer les mœurs⁷². » On peut apprécier la beauté d'une œuvre indistinctement de ses autres attributs, mais, en dernier lieu, l'art n'a de sens que s'il poursuit un but commun à celui de la philosophie : il doit être *bene moratae*⁷³, certes, et nous n'avons que trop insisté jusqu'ici sur cet aspect, mais il doit aussi, et surtout, chercher à exprimer une vérité qui lui est supérieure, sous peine de ne rien dire du tout. « Si le peintre de ruines ne me ramène pas aux vicissitudes de la vie et à la vanité des travaux de l'homme, écrit Diderot, il n'a fait qu'un amas informe de pierres⁷⁴ ».

Malgré les doutes venus tempérer son enthousiasme initial donc, le Philosophe ne cessera jamais de prôner, pour les arts, un dessein commun lié à cet idéal d'élévation des âmes et des esprits⁷⁵.

⁷¹ Dans le cadre d'une réflexion sur la dimension *productive* (de connaissance) de l'œuvre d'art chez Diderot, Mitia Rioux-Beaulne note que « [l]a théorie esthétique ne peut pas faire fond sur la seule dimension esthétique de la pratique artistique, parce que si elle est productrice de connaissances, ces dernières doivent présenter un intérêt intrinsèquement lié à la condition humaine. Cherchant à émouvoir, l'objectif de l'art est de miser sur le caractère modifiable de l'être humain pour l'incliner à la vertu: Diderot n'a jamais décroché de l'idée que l'art doit se substituer à la prédication » (Mitia RIOUX-BEAULNE, *Diderot et la productivité de l'esprit : Aspects gnoséologiques, épistémologiques et esthétiques de l'invention*, 2006, p. 367.)

⁷² *Pensées détachées sur la peinture*, IV, 1020.

⁷³ *Essais sur la peinture*, IV, 500. L'expression est tirée de l'*Art poétique*, d'Horace. Diderot écrit : « La peinture a cela de commun avec la poésie [...] il faut qu'elles aient des mœurs, Boucher ne s'en doute pas ; il est toujours vicieux et n'attache jamais. Greuze est toujours honnête et la foule se presse autour de ses tableaux. [...] Je ne suis pas scrupuleux. [...] Je pardonne au poète, au peintre, au sculpteur, au philosophe même un instant de verve et de folie ; mais je ne veux pas qu'on trempe toujours là son pinceau, et qu'on pervertisse le but des arts. » (V, 500-501.)

⁷⁴ *Pensées détachées sur la peinture*, IV, 1023.

⁷⁵ « Ce n'est pas moi, qui cependant n'ignore pas ce qu'on peut m'objecter, le peu d'influence que les productions des beaux-arts ont sur les mœurs générales [...] Je sais que celui qui supprime un mauvais livre ou qui détruit une statue voluptueuse, ressemble à un idiot qui craindrait de pisser dans un fleuve, de peur qu'un homme ne s'y noyât. Mais laissons là l'effet de ces productions sur les mœurs de la nation, restreignons-le aux mœurs particulières. » (*Salon de 1767*, IV, 669.) Les arts ne permettront sans doute jamais de réformer les mœurs d'une nation, par ailleurs,

Mais de quelles ressources disposent-ils désormais pour parvenir à ces fins si l'émotion n'y suffit plus ? Parallèlement à la remise en question du postulat en vertu duquel « sensibilité et moralité sont synonymes, [et] qu'il faut faire pleurer pour rendre meilleur⁷⁶ », Diderot développe progressivement de nouvelles idées esthétiques qui concordent avec l'approfondissement des thèses de son matérialisme biologique. Le *Salon de 1767*, le *Rêve de d'Alembert* (1769) et le *Paradoxe sur le comédien* (1769) sont autant de textes qui témoignent de ces transformations⁷⁷.

3.1 Les facultés en jeu dans la création et la réception de l'œuvre d'art

Au cœur de ces changements s'opère une redistribution des rôles de la sensibilité et du jugement quant à leur importance en tant que facultés en jeu, aux côtés de l'imagination⁷⁸, dans la création et la réception de l'œuvre d'art. À l'époque de l'*Éloge de Richardson*, Diderot soulignait bien évidemment déjà la part de connaissance et d'expérience essentielle à l'appréhension de la richesse des grandes œuvres lorsqu'il écrivait : « Plus on a l'âme belle, plus on a le goût exquis et pur, plus on connaît la nature, plus on aime la vérité, plus on estime les ouvrages de Richardson⁷⁹. » Mais à l'époque, l'attention portée au rôle du jugement dans l'expérience esthétique de l'art était plutôt marginale comparativement à celle accordée au rôle de la sensibilité. Or, à compter de la seconde moitié des années 1760, ce rôle du jugement s'affirme

ils ne peuvent non plus être tenus pour responsable de leur corruption, car ils en sont davantage le reflet, mais Diderot pense à ses effets les plus prochains : « Je ne puis me dissimuler qu'un mauvais livre, une estampe malhonnête que le hasard offrirait à ma fille suffirait pour la faire rêver et à la perdre. » (*Id.*)

⁷⁶ L'expression est de L. Versini, dans son texte d'introduction aux œuvres théâtrales de Diderot (« Introduction », IV, p. 1076). Il s'agit selon lui de l'un des deux postulats sur lesquels repose la première esthétique dramatique du Philosophe, tous deux contestables et tous deux corrigés par ce qu'il appelle la « deuxième esthétique » de Diderot.

⁷⁷ Quant aux œuvres de fiction littéraire dont la rédaction leur est contemporaine (notamment *Jacques le fataliste* et la série de contes du début des années 1770), elles témoignent toutes d'une complexification manifeste du traitement des questions morales, elle aussi corollaire des développements de la pensée philosophique de Diderot. Nous aborderons ce thème au quatrième chapitre.

⁷⁸ « L'imagination, voilà la faculté sans laquelle on n'est ni un poète, ni un philosophe, ni un homme d'esprit, ni un être raisonnable, ni un homme. [...] L'imagination est la faculté de se rappeler des images. » (*Discours de la poésie dramatique*, IV, 1299.)

⁷⁹ *Éloge de Richardson*, IV, 158. Partie d'une esthétique d'abord articulée majoritairement autour de la sensibilité de l'artiste et du destinataire, l'évolution des idées de Diderot à cet égard laissera une place de plus en plus importante à la dimension intellectuelle de la réception et de la création artistique. Mais précisons d'entrée de jeu que la part essentielle du jugement dans l'appréhension des œuvres d'art est présente dès la *Lettre sur les sourds et muets*, de même que la critique en vertu de laquelle une sensibilité exacerbée est un très mauvais juge et qu'elle n'engendre que le désordre.

avec de plus en plus de force autant à titre de principe directeur de la création artistique que de vecteur du goût et du plaisir esthétique. Celui de la sensibilité, cependant, est progressivement discrédité sur plusieurs plans.

Dans les *Essais sur la peinture* (1766), Diderot médite sur la question du goût afin d'en dégager une règle non contingente. « Qu'est-ce donc que le goût? », demande-t-il. « Une facilité acquise par des expériences réitérées, à saisir le vrai ou le bon, avec la circonstance qui le rend beau, et d'en être promptement et vivement touché. [...] De l'expérience et de l'étude, voilà les préliminaires et de celui qui fait et de celui qui juge ; j'exige ensuite de la sensibilité⁸⁰. » Le grand artiste est un fin connaisseur de la nature, quant au spectateur, s'il est *philosophe*, il est susceptible de connaître des émotions de loin supérieures à celles de l'*homme ordinaire* face à une œuvre d'art, car « le plaisir s'accroît à proportion de l'imagination, de la sensibilité et des connaissances. » Mais immédiatement après avoir exigé de la sensibilité, Diderot se rétracte au moins partiellement. Il peut y avoir *de la sensibilité sans goût...* mais aussi *du goût sans sensibilité*, car « on voit des hommes qui pratiquent la justice, la bienfaisance, la vertu par le seul intérêt bien entendu, par l'esprit et le goût de l'ordre, sans en éprouver le délice et la volupté⁸¹ ». Partant, l'homme le plus sensible sera sans doute le plus heureux, mais non le meilleur juge, car « la sensibilité, quand elle est extrême, ne discerne plus; tout l'émeut indistinctement⁸². »

Variations sur un même thème, le *Rêve de d'Alembert* (1769) propose une réflexion similaire, mais la sensibilité y prend un coup encore plus dur : elle est la qualité dominante des êtres médiocres, et seul celui qui parviendra à dominer cette disposition naturelle deviendra un grand homme. Diderot, dans le dialogue fictif entre Mademoiselle de Lespinasse et le médecin Bordeu, met en scène l'entretien suivant :

BORDEU. – Je rêve à la manière dont se font les grands hommes.

MADemoiselle DE LESPINASSE. – Et comment se font-ils ?

BORDEU. – Comment la sensibilité...

⁸⁰ *Essais sur la peinture*, IV, 515.

⁸¹ *Id.*

⁸² *Id.*

MADemoiselle DE LESPINASSE. – La sensibilité ?

BORDEU. – Ou l'extrême mobilité de certains filets du réseau est la qualité dominante des êtres médiocres.

MADemoiselle DE LESPINASSE. - Ah ! docteur, quel blasphème.

BORDEU – Qu'est-ce qu'un être sensible ? Un être abandonné à la discrétion du diaphragme. Un mot touchant a-t-il frappé l'oreille ? Un phénomène singulier a-t-il frappé l'œil ? Et voilà tout à coup le tumulte intérieur qui s'élève, tous les brins du faisceau qui s'agitent, le frisson qui se répand, l'horreur qui saisit, les larmes qui coulent, les soupirs qui suffoquent, la voix qui s'interrompt, l'origine du faisceau qui ne sait ce qu'il devient ; plus de sang-froid, plus de raison, plus de jugement, plus de ressources.

MADemoiselle DE LESPINASSE. – Je me reconnais⁸³.

Or, non seulement la sensibilité non maîtrisée empêche-t-elle de devenir un *grand politique*, un *grand philosophe*, un *grand artiste*, etc., mais, d'autre part, elle nuit désormais également à la qualité du plaisir devant le spectacle de l'art. Ainsi se poursuit le dialogue :

BORDEU. – Mademoiselle, cette qualité si prisée qui ne conduit à rien de grand ne s'exerce presque jamais fortement sans douleur, ou faiblement sans ennui. Vous vous prêtez sans mesure à la douce sensation d'une musique délicieuse; vous vous laissez entraîner au charme d'une scène pathétique; votre diaphragme se serre, le plaisir est passé, et il ne vous reste qu'un étouffement qui dure toute la soirée.

MADemoiselle DE LESPINASSE. – Mais si je ne puis jouir ni de la musique sublime ni de la scène touchante qu'à cette condition?

BORDEU. – Erreur. Je sais jouir aussi, je sais admirer, et je ne souffre jamais, si ce n'est de la colique. J'ai du plaisir pur; ma censure en est beaucoup plus sévère, mon éloge plus flatteur et plus réfléchi. Est-ce qu'il y a une mauvaise tragédie pour des âmes aussi mobiles que la vôtre ? [...] Ce n'est donc pas à l'être sensible comme vous, c'est à l'être tranquille et froid comme moi qu'il appartient de dire : Cela est vrai, cela est bon, cela est beau... Fortifions l'origine du réseau, c'est tout ce que nous avons de mieux à faire⁸⁴.

Les implications de ce passage extrêmement riche du *Rêve de d'Alembert* sont nombreuses. Évidemment, comme dans chacun des dialogues de Diderot, la vérité ne peut trouver sa pleine expression que dans la confrontation des points de vue, elle a besoin de plusieurs voix pour exprimer sa complexité. Or, si la position de Diderot ne s'incarne pas dans le seul personnage

⁸³ *Le Rêve de d'Alembert*, I, 660. Nous reproduisons ici une note de L. Versini sur l'influence des idées de Bordeu sur l'œuvre de Diderot : « Diderot tient déjà de Bordeu l'idée des rôles respectifs du système nerveux central (« centre commun, « origine du faisceau ») et du système nerveux périphérique (« brins ») sur lesquels repose la thèse du *Paradoxe du comédien* presque contemporaine ». (*Ibid.*, 658, note 1.) En effet, c'est pratiquement la même idée qui se déploie dans le *Paradoxe sur le comédien*, alors que le Premier dit au Second : « La sensibilité, selon la seule acception qu'on ait donnée jusqu'à présent à ce terme, est, ce me semble, cette disposition compagne de la faiblesse des organes, suite de la mobilité du diaphragme, de la vivacité de l'imagination, de la délicatesse des nerfs, qui incline à compatir, à frissonner, à admirer, à craindre, à se troubler, à pleurer, à s'évanouir, à secourir, à fuir, à crier, à perdre la raison, à exagérer, à mépriser, à dédaigner, à n'avoir aucune idée précise du vrai, du bon et du beau, à être injuste, à être fou. » (IV, 1403.)

⁸⁴ *Le Rêve de d'Alembert*, I, 661. L'origine du réseau correspond au centre de la conscience ; elle est le centre commun de toutes les sensations et de la mémoire, « cette partie qui constitue le soi ». (*Ibid.*, 655.)

de Bordeu, il apparaît toutefois assez clairement que les thèses qu'il cherche ici à mettre de l'avant sont portées par le Médecin. Mais qu'en est-il de Mademoiselle de Lespinasse ? Si ses propos semblent évoquer certains lieux communs de l'époque, la sensibilité exacerbée du personnage n'est pas non plus sans rappeler celle que Diderot s'est toujours attribuée⁸⁵. De même, la conception du plaisir esthétique qui est la sienne rappelle inévitablement celle qui était en jeu dans les récits que Diderot faisait autrefois de sa propre expérience ; récits d'un spectateur qui oublie l'artifice et s'abandonne entièrement à l'illusion, ou encore, récits d'un lecteur dont « le poète se joue de la raison et de l'expérience [...] comme une gouvernante se joue de l'imbécillité d'un enfant⁸⁶. » Ainsi se mettait-il en scène, dans *Le Fils naturel*, en tant que spectateur réellement affligé de ce qui n'était pourtant *qu'une comédie* :

La représentation en avait été si vraie qu'oubliant en plusieurs endroits que j'étais spectateur, et spectateur ignoré, j'avais été sur le point de sortir de ma place, et d'ajouter un personnage réel à la scène⁸⁷.

Et ainsi se montrait-il prenant part malgré lui aux romans de Richardson :

Combien de fois ne me suis-je pas surpris, comme il est arrivé à des enfants qu'on avait menés au spectacle pour la première fois, criant : « Ne le croyez pas, il vous trompe... Si vous allez là, vous êtes perdu⁸⁸. »

Dans ces deux passages, l'illusion est si complète que la frontière entre la réalité et la fiction semble se dissoudre pour engendrer des émotions qui, de par le portrait que nous en fait Diderot, ne semblent guère différer de celles qu'il aurait ressenties si la scène s'était réellement produite devant ses yeux. À partir des idées développées par Diderot dans le *Rêve* et le *Paradoxe*, on pourrait, rétrospectivement, interpréter ces réactions comme le produit de la sensibilité impérieuse d'un être abandonné à la discrétion de son diaphragme ; chez lui, dès lors que l'origine du réseau perd son empire, le contact avec la réalité s'altère. Bordeu chapitrant

⁸⁵ « [L]orsque j'ai prononcé que la sensibilité était la caractéristique de la bonté de l'âme et de la médiocrité du génie, j'ai fait un aveu qui n'est pas trop ordinaire, car si Nature a pétri une âme sensible, c'est la mienne. » (*Paradoxe sur le comédien*, IV, 1414.) Si les exemples qui témoignent de la grande sensibilité de Diderot sont nombreux dans son œuvre et dans sa correspondance, il serait absurde de prendre cet « aveu » à la lettre. Diderot rapporte en effet de multiples anecdotes prouvant sa capacité à se rendre parfaitement maître de son âme sensible lorsque la situation le requiert.

⁸⁶ *De la poésie dramatique*, IV, 1297.

⁸⁷ *Le Fils naturel*, IV, 1126.

⁸⁸ *Éloge de Richardson*, IV, 156.

Mademoiselle de Lespinasse, c'est aussi, en quelque sorte, Diderot se moquant de lui-même, ironisant sur sa propre sensibilité.

Diderot n'est toutefois pas pleinement le Bordeu qu'il met en scène en ce qu'il ne condamne jamais directement la sensibilité de façon aussi sévère, ou, du moins, pas lorsqu'elle se présente chez le spectateur d'une œuvre d'art. Ce qu'il importe désormais surtout de retenir à son sujet, c'est que ses mouvements d'enthousiasme et de répulsion ne sont jamais la source du jugement droit. On peut jouir du spectacle de l'art sans avoir l'âme sensible, certes, et lorsqu'elle est outrée, la sensibilité comporte sa part d'écueils, mais cette qualité demeure néanmoins une source de plaisir pour ceux qui en sont pourvus dans des proportions heureuses. Ainsi dans le *Salon de 1767*, Diderot considère toujours que l'art passe à côté de son *vrai but*, de sa *vraie raison*, s'il ne parle pas à l'âme, s'il ne touche pas. La peinture, par exemple, ne peut et ne doit pas être l'art de parler aux yeux uniquement, elle est l'art « de s'adresser au cœur et à l'esprit, de charmer l'un, d'émouvoir l'autre, par l'entremise des yeux⁸⁹. » Mais quelle est la nature de ces émotions qui accompagnent l'expérience esthétique ? C'est là la question que l'abbé fait à Diderot dans la célèbre « promenade Vernet » du *Salon de 1767*, alors que celui-ci évoque la distinction entre l'effet que produisent respectivement « l'objet dans la nature, et le même objet dans l'art ou l'imitation » :

Le terrible incendie, au milieu duquel hommes, femmes, enfants, pères, mères, frères, sœurs, amis, étrangers, concitoyens, tout périt, vous plonge dans la consternation ; vous fuyez, vous détournez vos regards, vous fermez vos oreilles aux cris. [...] Qu'on vous montre sur la toile les incidents de cette calamité ; et vos yeux s'y arrêteront avec joie. [...] — Et je verserai des larmes ? — Je n'en doute pas. — Mais puisque j'ai du plaisir, qu'ai-je à pleurer ? Et si je pleure, comment se fait-il que j'aie du plaisir⁹⁰ ?

Après force détours et interruptions, à l'issue de la conversation, l'abbé s'exclame :

Ah ! J'entends à présent. — Quoi l'abbé ? — Je fais deux rôles, je suis double ; je suis Lecouvreur⁹¹, et je reste moi. C'est le moi Lecouvreur qui frémit et qui souffre, et c'est le moi tout court qui a du plaisir. — Fort bien, l'abbé ; et voilà la limite de l'imitateur de la nature. Si je m'oublie trop et trop longtemps, la terreur est trop forte ; si je ne m'oublie point du tout, si je reste toujours un, elle est trop faible : c'est ce juste tempérament qui fait verser des larmes délicieuses⁹².

⁸⁹ *Salon de 1767*, IV, 583.

⁹⁰ *Ibid.*, 608.

⁹¹ Il s'agit d'Adrienne Lecouvreur (1692-1730), actrice de la Comédie-Française.

⁹² *Salon de 1767*, IV, 610.

Si plaisir et larmes peuvent aller de pair, c'est que le spectateur est double, et que cette dualité rend possible deux mouvements simultanés, à la fois antagonistes et complémentaires. Au premier mouvement d'identification à l'action représentée s'en ajoute un de distanciation qui permet au spectateur de demeurer conscient de la nature de l'objet qu'il contemple et d'en jouir en tant que spectacle – ou, plus largement, en tant que production artistique. S'agit-il là du *plaisir pur* dont se revendique le médecin Bordeu mis en scène dans le *Rêve de d'Alembert* ? La présence de cette même locution dans les *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* de l'abbé Jean-Baptiste Du Bos nous incline à penser en ce sens. En effet, dans cet ouvrage dont on sait qu'il a eu une influence déterminante dans la formation des idées esthétiques de Diderot⁹³, Du Bos écrit :

Le plaisir qu'on sent à voir les imitations que les peintres & les poètes savent faire des objets qui auroient excité en nous des passions dont la réalité nous auroit été à charge, est un *plaisir pur*. Il n'est pas suivi des inconvénients dont les émotions sérieuses qui auraient été causées par l'objet même, seroient accompagné⁹⁴. [nous soulignons]

Chez Du Bos, la nature de l'émotion en jeu face à l'œuvre d'art est d'une autre nature que celle que procurerait la même scène si elle était réelle ; « des « passions pures » sont mises en cause, sans intérêt à l'existence de l'objet⁹⁵. » Or, si le *plaisir pur* dont il est question dans le *Rêve de d'Alembert* semble pouvoir être rapproché de la conception du plaisir esthétique développée par Du Bos, on note toutefois que, pour Diderot, cette aptitude ne semble pas devoir être le lot de tous les hommes devant l'art, mais de ceux dont le jugement et le goût l'emportent sur la sensibilité⁹⁶. Le plaisir que dit éprouver le personnage du médecin Bordeu semble résider précisément dans cette distanciation d'avec l'œuvre qu'il admire. En ce sens, s'il enjoint à Mademoiselle de Lespinasse, mais aussi vraisemblablement à tous les hommes – et, partant, au lecteur – de chercher à *fortifier l'origine du réseau*, c'est précisément parce que l'homme n'a

⁹³ Voir à ce sujet Paolo QUINTILI, « Sur quelques sources de Diderot critique d'art » 2002, p. 116-120.

⁹⁴ DU BOS, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Paris, 1733, p. 28. (Extrait tiré de l'article de Paolo QUINTILI, « Sur quelques sources », *art. cit.*, p.119.) Mentionnons également que le Chevalier de Jaucourt reprend intégralement cet extrait de Du Bos dans l'article « Poésie » (*Encyclopédie*, ARTFL.)

⁹⁵ Paolo QUINTILI, « Sur quelques sources », *art. cit.*, p. 119.

⁹⁶ Cette disposition, ainsi que nous le verrons, semble être chez certains hommes une disposition de nature tandis qu'elle est chez d'autres le résultat d'un travail. Ainsi Diderot fait-il dire à Bordeu : « Le grand homme, s'il a malheureusement reçu cette disposition naturelle [la sensibilité], s'occupera sans relâche à l'affaiblir, à la dominer, à se rendre maître de ses mouvements et à conserver à l'origine du faisceau tout son empire. » (*Le Rêve de d'Alembert*, I, 660.)

aucun contrôle sur la force ou la faiblesse de sa sensibilité, mais seulement sur l'organe qui peut s'en rendre maître. Diderot rend compte de ce caractère inaltérable de la sensibilité naturelle dans ces quelques lignes tirées de la *Réfutation d'Helvétius* :

... outre la sensibilité physique commune à toutes les parties de l'animal, il en est une autre tout autrement énergique, commune à tous les animaux et propre à un organe particulier [...] : c'est la sensibilité du diaphragme, cette membrane nerveuse et mince qui coupe en deux cavités la capacité intérieure. C'est là le siège de toutes nos peines et de tous nos plaisirs ; ses oscillations ou crispations sont plus ou moins fortes dans un être que dans un autre : c'est elle qui caractérise les âmes pusillanimes et les âmes fortes. Vous feriez grand plaisir à la Faculté de médecine, dont vous seriez le bienfaiteur ainsi que de toute l'espèce humaine, si vous pouviez nous apprendre comment on lui donne du ton quand elle en manque, et comment on lui en ôte quand elle en a trop. Il n'y a que l'âge qui ait quelque empire sur elle ainsi que sur la tête. C'est grâce à sa diversité qu'au même moment où je suis transporté d'admiration et de joie, où mes larmes coulent, l'un me dit : « Je ne sens pas cela, j'ai le cœur velu... » ; l'autre me fait une plaisanterie très-burlesque. La tête fait les hommes sages : le diaphragme les hommes compatissants et moraux. [...] Celui qui a le diaphragme très mobile cherche les scènes tragiques ou les fuit, parce qu'il peut arriver qu'il en soit trop vivement affecté et qu'il reste, après le spectacle, ce que nous appelons le cœur serré. Celui qui a cet organe inflexible, raide et obtus ne les cherche ni ne les évite, elles ne lui font rien⁹⁷.

La sensibilité est une disposition innée dont le sujet n'a pas le loisir de disposer à sa guise. Quant à la force de l'origine du faisceau, elle peut elle aussi être le fruit d'une organisation heureuse reçue de la nature, mais, et c'est là l'essentiel, on peut également l'acquérir par habitude ainsi que par éducation⁹⁸. Le rapport de l'origine du réseau à ses ramifications est modifiable et c'est pourquoi le médecin Bordeu, louant le sage qui règne sur lui-même, admoneste en ces termes Mademoiselle de Lespinasse : « [c]'est pour n'avoir pas travaillé à lui ressembler que vous aurez alternativement des peines et des plaisirs violents, que vous passerez votre vie à rire et à pleurer, et que vous ne serez jamais qu'un enfant⁹⁹. » Celui qui parvient à « se rendre maître de ses mouvements et à conserver à l'origine du faisceau tout son empire » juge *froidement*, mais aussi beaucoup plus *sainement*¹⁰⁰.

La tête froide et bien réglée du philosophe ou du sage procure la distance nécessaire qui, devant le spectacle de l'art, permet de discerner le vrai, le bon et le beau. Mais si le meilleur spectateur est homme de jugement, c'est que l'artiste de génie dont il appréciera les œuvres doit aussi être,

⁹⁷ *Réfutation d'Helvétius*, I, 826.

⁹⁸ « On est ferme, si d'éducation ou d'habitude ou d'organisation, l'origine du faisceau domine les filets ; faible, au contraire, s'il en est dominé. » (*Le rêve de d'Alembert*, I, 656.)

⁹⁹ *Ibid.*, 661.

¹⁰⁰ *Ibid.*, 660.

en un certain sens, « philosophe ». La théorie du modèle idéal, qui se déploie principalement dans le *Salon de 1767* et le *Paradoxe sur le comédien*, apparaît ainsi comme la contrepartie nécessaire du premier constat. Au cœur des nouvelles idées esthétiques développées par Diderot s'articule cette idée fondamentale en vertu de laquelle l'art véritable ne réside pas dans la simple imitation de la nature – la *belle nature subsistante* – mais qu'il cherche au contraire à exprimer et à dévoiler des vérités qui lui sont supérieures. Dans le *Salon de 1767*, Diderot, se figurant un dialogue hypothétique avec Falconet, s'imagine l'entretenant au sujet de la dimension idéale de son art¹⁰¹ :

Convenez donc que, quand vous faites beau, vous ne faites rien de ce qui est, rien même de ce qui puisse être. Convenez donc que la différence du portraitiste et de vous, homme de génie, consiste essentiellement en ce que le portraitiste rend fidèlement Nature comme elle est, et se fixe par goût au troisième rang¹⁰² et que vous qui cherchez la vérité, le premier modèle, votre effort continu est de vous élever au second¹⁰³.

Pour l'homme de génie, l'art a sa métaphysique et celle-ci « a pour objet la nature, la belle nature, la vérité, le premier modèle¹⁰⁴. » Or, ce premier modèle, *vrai modèle idéal de la beauté, ligne vraie*, qui n'existe qu'en imagination – qu'on ne trouve nulle part ailleurs que dans la tête des grands maîtres – comment y parvient-il ? C'est par le fruit de l'étude de la nature et de la réflexion. À cet égard, Diderot déplore d'ailleurs qu'en son siècle l'art ne repose plus sur la recherche d'un modèle idéal conçu d'après la nature ; les artistes naissent « savants », ne se servent plus que des œuvres des Anciens comme modèle et sont, en ce sens, de simples imitateurs de l'antique. Leur erreur, nous dit-il, est d'étudier la nature *comme parfaite, et non comme perfectible*¹⁰⁵. En effet, aux yeux du philosophe, l'être parfait, la « ligne vraie », vers lequel l'artiste tend est un être imaginaire : c'est par la vivacité de son imagination qu'il y parvient, et c'est aussi sous l'impulsion de cette même faculté qu'il ajoute ou retranche, embellit

¹⁰¹ *Salon de 1767*, IV, 522-525.

¹⁰² Après la vérité, au premier rang, puis l'être individuel (ou, *le fantôme subsistant qui sert de modèle*) au deuxième rang. Au troisième rang, le portrait est donc la copie de ce fantôme, ou, autrement dit, une copie de copie.

¹⁰³ Après la vérité, toujours au premier rang, le modèle idéal est une image première, une copie de la vérité ; il est le *vrai modèle idéal de la beauté, la ligne vraie*, qui n'existe nulle part ailleurs que dans la tête des grands maîtres, des hommes de génie, et qui constitue comme un point de référence au-delà duquel ces artistes de génie peuvent s'élancer pour produire le chimérique, ou au-dessous de laquelle ils peuvent descendre pour produire les différents portraits de la vie, *selon la dose de mensonge qu'exige leur composition et l'effet qu'ils ont à produire.* (*Ibid.*, 525.)

¹⁰⁴ *Ibid.*, 524.

¹⁰⁵ *Ibid.*, 526. D'un point de vue historique, suggère Diderot, si ce sont les Grecs qui ont su porter l'art à un niveau de perfection encore inégalé, c'est qu'ils n'avaient point de modèle et qu'ils l'ont cherché, et cela s'est fait par *l'ouvrage du temps et d'une nation entière.*

ou exagère des phénomènes qu'il aura mille fois observés. Dans les dernières lignes du *Salon de 1767*, alors qu'il traite de la *manière*, Diderot, note ainsi que c'est l'imagination qui rend l'art riche, que c'est elle qui introduit dans l'œuvre le beau et le vrai, mais que cet abandon à l'imagination comporte aussi sa part de risques : « L'imitation rigoureuse de Nature, écrit-il, rendra l'art pauvre, petit et mesquin, mais jamais faux ou *maniéré*. C'est de l'imitation de Nature, soit exagérée, soit embellie, que sortiront le beau et le vrai, le *maniéré* et le faux ; parce qu'alors l'artiste est abandonné à sa propre imagination : il reste sans aucun modèle précis¹⁰⁶. » L'imitation rigoureuse concerne le particulier et l'anecdotique, elle ne renseigne sur rien d'autre que l'objet particulier qu'elle cherchait à rendre. En contrepartie, celle qui repose sur l'imagination de l'artiste est susceptible d'erreurs, mais aussi, et c'est là l'essentiel, d'être porteuse de vérités beaucoup plus profondes, car elle touche à des universels¹⁰⁷.

Par ailleurs, si la théorie du modèle idéal se développe plus spécifiquement autour des beaux-arts ainsi que du jeu d'acteur, Diderot, par l'entremise d'une conversation rapportée entre le comédien Garrick et le chevalier de Chastellux, semble chercher à étendre les exigences de cette théorie :

« Quelque sensible que Nature ait pu vous former, si vous ne jouez que d'après vous-même, ou la nature subsistante la plus parfaite que vous connaissiez, vous ne serez que médiocre. — Médiocre ! et pourquoi cela ? — C'est qu'il y a pour vous, pour moi, pour le spectateur, tel homme idéal possible, qui, dans la position donnée, serait bien autrement affecté que vous. Voilà l'être imaginaire que vous devez prendre pour modèle. Plus fortement vous l'aurez conçu, plus vous serez grand, rare, merveilleux et sublime. [...] » Or, il n'y a, mon ami, renchérit Diderot, aucune espèce de poète à qui la leçon de Garrick ne convienne¹⁰⁸.

Il incombe aux artistes de tous les domaines de rechercher la vérité, de chercher à « atteindre le deuxième » rang, et si le processus de recherche de la « ligne vraie », du « modèle idéal » peut être appréhendé comme un phénomène historique et global, il doit aussi être partie intégrante de la démarche de chaque artiste sur le plan individuel. Diderot insiste, dans le *Paradoxe sur le comédien* : les artistes parviennent à rendre avec justesse les traits essentiels de ce qu'ils ont

¹⁰⁶ *Ibid.*, IV, 819.

¹⁰⁷ Peintres et poètes sont ceux qui, dotés d'une imagination supérieure, parviennent à faire passer les concepts et les mots, abstraits et généraux, en images sensibles ; à ramener les signes aux idées premières qui les ont engendrés. (Voir : *De la poésie dramatique*, IV, 1299-1300.)

¹⁰⁸ *Salon de 1767*, IV, 528.

conçu en esprit « dans des moments tranquilles et froids », lorsque, « suspendus entre la nature et leur ébauche, ces génies portent alternativement un œil attentif sur l'une et l'autre¹⁰⁹ ... » :

Les grands poètes dramatiques surtout, écrit Diderot, sont spectateurs assidus de ce qui se passe autour d'eux dans le monde physique et dans le monde moral. [...] Ils saisissent tout ce qui les frappe ; ils en font des recueils. C'est de ces recueils formés en eux, à leur insu, que tant de phénomènes rares passent dans leurs ouvrages. Les hommes chauds, violents, sensibles, sont en scène ; ils donnent le spectacle, mais ils n'en jouissent pas. C'est d'après eux que l'homme de génie fait sa copie. Les grands poètes, les grands acteurs, et peut-être en général tous les grands imitateurs de la nature, quels qu'ils soient, doués d'une belle imagination, d'un grand jugement, d'un tact fin, d'un goût très sûr, sont les êtres les moins sensibles. [...] Nous sentons, nous ; eux, ils observent, étudient et peignent¹¹⁰.

Collectionneurs de phénomènes à partir desquels ils savent distiller les *combinaisons extraordinaires* – la vraie mesure des cas rares et merveilleux que pourrait offrir la nature, mais aussi les limites à ne pas excéder pour préserver la vraisemblance – les grands artistes possèdent une connaissance de la nature qui n'a rien à envier à celle des philosophes. Ils y perçoivent des rapports imperceptibles pour l'homme ordinaire ; ils savent l'interpréter, en faire voir non les apparences éphémères et particulières, mais les ressorts fondamentaux.

Ainsi, l'étude et l'expérience s'avèrent indispensables pour former le *jugement* qui, accompagné de l'*imagination*, permet d'avoir le goût éclairé, et de reconnaître le vrai, le bon, et les circonstances qui les rendent beaux ou dignes d'intérêt. Ce sont donc ces deux facultés qui doivent présider à la création des œuvres d'art, de même que ce sont elles qui doivent permettre leur réception la plus juste. Et si elles se trouvent au premier rang des facultés impliquées dans ces deux processus distincts, c'est que pour que l'art atteigne son plus haut potentiel, la vérité doit en être à la fois l'origine et le terme, et qu'il doit de ce fait engager un acte de création et un acte de réception qui supposent tous deux une connaissance supérieure de la nature et de ses phénomènes¹¹¹. Mais il faut maintenant préciser de quel type de vérité peut se revendiquer la poésie.

¹⁰⁹ *Paradoxe sur le comédien*, IV, 1382.

¹¹⁰ *Ibid.*, 1382-1383.

¹¹¹ Au terme de ses *Essais sur la peinture*, Diderot note par ailleurs que, si la raison corrige parfois le jugement trop hâtif de la sensibilité, il n'en reste pas moins que les œuvres les plus géniales restent souvent sous-estimées en raison des lumières insuffisantes de leurs spectateurs : « De là l'incertitude du succès de tout ouvrage de génie. Il est seul. On ne l'apprécie qu'en le rapportant immédiatement à la nature. Et qui est-ce qui sait remonter jusque-là ? Un autre homme de génie. » (IV, 516.)

3.2 Adéquation de la vérité et de la fiction au sein de la poésie narrative

Dans le *Prospectus* de l'*Encyclopédie*, Diderot met en place une distribution générale de la connaissance humaine articulée autour des trois facultés principales de l'entendement : « [l']Histoire, qui se rapporte à la Mémoire ; [la] Philosophie qui émane de la raison ; et [la] Poésie, qui naît de l'imagination¹¹². » Puis, alors qu'il entreprend de décrire ce qui se rapporte en propre à chacune d'elles, il spécifie que par poésie, il n'entend *que ce qui est fiction*¹¹³ – soit une « production des Arts qui n'a point de modèle complet dans la nature¹¹⁴. » De quelle façon des êtres et des gestes entièrement issus de l'imagination du poète peuvent-ils être porteurs de vérités ? Comment se réconcilient, chez Diderot, ces deux notions, en apparence antagonistes, que sont la fiction et la vérité, et qui se trouvent toutes deux au cœur des processus de création et de réception des œuvres poétiques ?

L'étude approfondie de ces mécanismes à l'œuvre au sein de romans de Diderot, et plus spécifiquement au sein de *Jacques le fataliste* devra nous en apprendre bien davantage sur ce sujet. Toutefois, dans une perspective plus générale, disons d'entrée de jeu que le premier sens que peut revêtir la notion de vérité lorsqu'on l'envisage au sein de la fiction ne passe pas le cadre de l'univers créé par le poète : l'événement particulier qui naît sous sa plume, aussi invraisemblable puisse-t-il être, est une vérité de fait au sein de l'espace fictif auquel il appartient, mais il ne nous apprend rien sur le monde réel. Ce sont plutôt les circonstances dans lesquelles l'agencement des caractères et des événements qui débordent le cadre de l'univers narratif pour dévoiler certaines vérités sur le monde qui nous intéressent ici.

Alors qu'il réfléchit à la différence entre la vérité du romancier et la vérité du savant, Tzvetan Todorov remarque la chose suivante :

Que X ait commis un crime est vrai ou faux, quelles que soient par ailleurs les circonstances [...]. Si la question porte cependant sur les causes du nazisme [...], aucune réponse de ce genre n'est concevable : les réponses ne peuvent contenir que plus ou moins de vérité, puisqu'elles aspirent à dévoiler la nature

¹¹² Diderot, *Prospectus*, I, 225.

¹¹³ *Ibid.*, 234.

¹¹⁴ MARMONTEL, « Fiction », *Encyclopédie*, ARTFL.

d'un phénomène, non à établir des faits. Le romancier n'aspire qu'à ce deuxième type de vérité ; et il n'a aucune leçon à donner à l'historien quant au premier¹¹⁵.

L'imagination, dont l'activité principale est d'imiter et de contrefaire les perceptions reçues au moyen des sens et perçues par l'entendement, préside à la création des fictions. Et soit par instinct, ou par accident, mais principalement lorsqu'elle est assistée de la raison¹¹⁶, elle parvient à agencer les matériaux dont elle dispose de façon telle qu'elle devient un vecteur de dévoilement de la nature des phénomènes. Le poète met en place les éléments de manière à ce qu'adviennent des possibles merveilleux que la nature ne laisse que rarement voir, il agence la scène de façon à ce que le voile tombe de lui-même au moment opportun, il fait advenir la tempête qui révèle les passions humaines, etc. Une fois les circonstances initiales du récit mises en place, sa connaissance des phénomènes et des lois de la nature lui permet de former en esprit des scènes telles qu'elles adviendraient nécessairement.

Dans le *Discours de la poésie dramatique*, Diderot déploie d'abord une réflexion autour de la relation d'*analogie* qu'entretiennent les notions de vérité et de fiction :

Se rappeler une suite nécessaire d'images telles qu'elles se succèdent dans la nature, c'est raisonner d'après les faits. Se rappeler une suite d'images comme elles se succéderaient nécessairement dans la nature, tel ou tel phénomène étant donné, c'est raisonner d'après une hypothèse, ou feindre ; c'est être philosophe, ou poète, selon le but qu'on se propose. Et le poète qui feint, et le philosophe qui raisonne, sont également, et dans le même sens, conséquents ou inconséquents : car être conséquent, ou avoir l'expérience de l'enchaînement nécessaire des phénomènes, c'est la même chose. Et voilà, ce me semble, assez pour montrer l'analogie de la vérité et de la fiction¹¹⁷...

Si la conjecture semble vraie, le philosophe recevra l'aval du lecteur pour étendre ses réflexions autour de l'hypothèse proposée. Il en va de même du poète : si la somme des éléments mis en place est crédible, si l'enchaînement des événements est conséquent, le lecteur ou le spectateur averti ne dédaignera pas qu'on lui fasse un conte. La vérité et la fiction « conséquente » se ressemblent en ce qu'elles reposent toutes deux sur la connaissance d'une nature invariable dans l'enchaînement « légal » de ses causes et effets. Mais par-delà la simple relation d'analogie, il existe entre les deux concepts un lien autrement plus significatif : d'une certaine façon, le poète

¹¹⁵ Tzvetan TODOROV, « Fictions et vérités », 1989, p. 10.

¹¹⁶ Toujours selon le *Prospectus*, la raison *examine, compare et digère* (I, 225) les perceptions reçues par l'entendement. Or, sans ce travail préalable de la raison, on conçoit difficilement que l'imagination parvienne seule à produire de grandes œuvres poétiques porteuses de vérités et de sens.

¹¹⁷ *De la poésie dramatique*, IV, 1300.

fait advenir la vérité par l'entremise de la fiction. Le poète ne cherche pas à raconter de simples faits ; il les agence de façon à les faire parler, car ce qui importe, ce sont les idées plus générales qu'ils recèlent. Il rend ainsi sensibles des vérités qui sont « supérieures » en ce qu'elles ne sont pas des vérités particulières, mais universelles. Ainsi de Richardson et des autres poètes de génie, qui peignent *l'espèce humaine* alors que l'historien ne peint *que quelques individus*¹¹⁸.

La tâche la plus noble à laquelle l'imagination du poète peut s'astreindre est celle qui consiste à assembler les matériaux dont elle dispose en vue de dévoiler les possibles et les ressorts cachés de la nature ; et c'est là précisément que se conjuguent fiction et vérité. Mais à ce constat s'adjoint un corollaire inévitable : l'imagination, faculté associée en propre à la partie poétique de la connaissance humaine, n'est pas libre de toute contrainte :

[le poète] a reçu de la nature, dans un degré supérieur, la qualité qui distingue l'homme de génie de l'homme ordinaire, et celui-ci du stupide : l'imagination, sans laquelle le discours se réduit à l'habitude mécanique d'appliquer des sons combinés. Mais le poète ne peut s'abandonner à toute la fougue de son imagination ; il est des bornes qui lui sont prescrites. Il a le modèle de sa conduite dans les cas rares de l'ordre général des choses. Voilà sa règle¹¹⁹.

Lorsque Diderot soutient que les limites auxquelles l'imagination de l'artiste doit s'astreindre sont prescrites par l'*ordre général des choses*, il ne fait ni plus ni moins qu'affirmer le primat de la vraisemblance dans la création artistique. À l'époque où cette prescription est formulée, la vraisemblance opère comme un rempart contre les exagérations d'un poète dont l'objectif est d'*affecter le plus possible*. Pour *intéresser*, il faut du merveilleux, des circonstances extraordinaires, mais pour *émouvoir*, il faut tout de même faire illusion. À l'époque du *Discours* et de l'*Éloge de Richardson*, donc, la fonction de la vraisemblance, ainsi que nous l'avons vu, est d'assurer l'illusion par l'entremise de laquelle l'auteur prépare l'âme à recevoir les grandes impressions. Toutefois, à partir du moment où l'effet *durable* des ressources pathétiques de la représentation artistique est remis en question, les rôles de l'illusion et de la vraisemblance au sein des arts d'imitation se modifient considérablement.

¹¹⁸ *Éloge de Richardson*, IV, 162-163.

¹¹⁹ *De la poésie dramatique*, IV, 1300-1301.

La seconde moitié des années 1760 est une période charnière au cours de laquelle Diderot développe et approfondit certaines de ses thèses les plus importantes et les plus originales. Le présent chapitre cherchait à mettre en lumière l'influence de ce renouveau philosophique sur les paradigmes de la création et de la réception des œuvres d'art, et à marquer le passage d'une esthétique de la sensibilité et de l'enthousiasme à une esthétique au sein de laquelle la tête froide, la distance et le jugement critique prévalent. L'art ne doit point cesser de chercher à émouvoir, mais, en dernière instance, son véritable juge ne doit plus être la sensibilité, mais bien la raison. Or, dès lors que l'on mise sur une réception critique et gouvernée par l'intellect, les arts trouvent de nouvelles voies pour aiguillonner leurs destinataires et, potentiellement, former et éclairer leur esprit. En effet, si l'on envisage le spectateur ou le lecteur non plus en tant que récepteur passif, mais en tant que juge de l'œuvre, il ne s'agit plus de lui faire vivre quelque chose à ses dépens, mais bien plutôt de lui permettre de demeurer conscient de son statut ainsi que de la nature de l'objet qu'il observe. Ce juge, c'est le médecin Bordeu du *Rêve* qui sait reconnaître la bonne et la mauvaise poésie ; c'est aussi le Premier du *Paradoxe* qui s'exclame sur le talent des grands acteurs dont il sait admirer le jeu sans en être la dupe :

Lekain-Ninias descend dans le tombeau de son père, il y égorge sa mère ; il en sort les mains sanglantes. Il est rempli d'horreur, ses membres tressaillent, ses yeux sont égarés, ses cheveux semblent se hérissier sur sa tête. Vous sentez frissonner les vôtres, la terreur vous saisit, vous êtes aussi éperdu que lui. Cependant Lekain-Ninias pousse du pied vers la coulisse une pendeloque de diamants qui s'était détachée de l'oreille d'une actrice. [...] Il a beau s'écrier : « Où suis-je ? » Je lui réponds : « Où tu es ? Tu le sais bien : tu es sur les planches, et tu pousses du pied une pendeloque vers la coulisse¹²⁰. »

En tenant compte des nouveaux paramètres autour desquels s'articulent la création et la réception de l'art, on peut maintenant tenter de répondre à la question qui concluait le chapitre précédent, à savoir, que devient le rôle de la vraisemblance au sein de la fiction ? Dès lors que l'on encourage le lecteur ou le spectateur à dominer sa sensibilité et à conserver une distance critique avec l'œuvre, pourquoi chercher à en être cru ou à lui faire illusion ? C'est en tant qu'auteur de fictions littéraires, croyons-nous, que Diderot entreprend son exploration la plus vaste et la plus originale des ressources qu'offrent l'illusion narrative et le jeu sur la crédulité du lecteur. Il convient donc désormais de se tourner vers son œuvre de romancier, conteur et

¹²⁰ *Paradoxe sur le comédien*, IV, 1398-1399.

dramaturge pour tenter d'y apercevoir de quelle façon les rôles du poète et du lecteur s'y redessinent et, avec eux, ceux de la vraisemblance et de l'illusion.

CHAPITRE 4. DIDEROT AUTEUR DE ROMANS : LES POSSIBLES PHILOSOPHIQUES DU ROMANCIER

Lorsque Diderot disserte sur le genre romanesque à titre de lecteur et de critique, il exige du romancier des œuvres vraisemblables qui inspirent l'amour de la vertu en en faisant sentir le prix, et il voit en Samuel Richardson l'incarnation de cet idéal. Mais à compter de la seconde moitié des années 1760, bien qu'il ne cesse de souligner l'exemplarité des œuvres de Richardson, Diderot, lorsqu'il prend la plume à titre d'auteur de fictions narratives ou théâtrales, emprunte des avenues qui divergent considérablement de celles du romancier anglais. D'une part, l'art ne saurait être le puissant prédicateur laïque que le Philosophe appelait de ses vœux et, d'autre part, les questions morales se complexifient considérablement au sein de sa philosophie matérialiste ; le juste et l'honnête ne se manifestent plus de façon aussi éclatante et les jugements des hommes à leur sujet sont biaisés, inconstants, etc. Ces constats réorientent Diderot vers une écriture poétique presque diamétralement opposée qu'il avait développée dans le *Fils naturel* et le *Père de famille*. Dans une réflexion axée principalement autour de la question du théâtre, Pierre Frantz fait par ailleurs remarquer avec justesse le contraste de *tonalité* « morale » entre ces deux drames et la comédie, *Est-il bon ? Est-il méchant ?*, datant de 1777. À lui seul, le titre de la dernière pièce de Diderot marque le passage d'une morale *affirmative* et *sensible* à une morale qui s'incarne dans une *question ironique que personne ne tranche*¹²¹ : « *Est-il bon ? Est-il méchant ?* dans la formulation même de son titre, rejoint toutes les remises en cause qu'imposent à Diderot son athéisme, son analyse de la société et du rôle déterminant du corps dans l'action morale. Le questionnement, la distance et le rire se substituent à l'empathie et aux larmes partagées¹²². »

D'une part, donc, la vocation morale des arts se transforme et, avec elle, la première des exigences qui incombaient aux romans. Diderot romancier ne cherche pas à faire sentir la valeur

¹²¹ « Mme de Chépy. – Est-il bon ? Est-il méchant ?

Mlle Beaulieu. – L'un après l'autre.

Mme de Vertillac. – Comme vous, comme moi, comme tout le monde. »

(*Est-il bon ? Est-il méchant ?*, IV, 1501.)

¹²² Pierre FRANTZ, « Le théâtre déstabilisé », *art. cit.*, p.44.

de vertus consacrées dans un ordre moral préétabli, mais bien plutôt à susciter un questionnement moral et à faire sentir toute la complexité de ces mêmes questions. Quant à la double exigence de vraisemblance (*vraisemblance-illusion* et *vraisemblance-dévoilement*), elle se maintient, mais se voit assigner de nouvelles fonctions qui correspondent entre autres à la transformation de la vocation morale des fictions. Ces deux notions se retrouveront ainsi au cœur de notre exploration du champ d'action philosophique spécifique aux fictions romanesques de Diderot, et nous articulerons cet examen autour des deux axes suivants :

- i) L'usage de la vraisemblance conçue comme *capacité à produire l'illusion du réel* (pour toucher la sensibilité du lecteur et le transformer) se réoriente et laisse place, au sein des œuvres romanesques de Diderot, à une vaste exploration, tantôt ludique, tantôt sérieuse des artifices littéraires et du pacte de lecture qu'ils engendrent. La vraisemblance devient dès lors un outil mettant à l'épreuve les ressources et les écueils des capacités mimétiques du récit. Cette première fonction de la vraisemblance, ainsi que nous le verrons, est à replacer dans le cadre plus large de la formation critique du lecteur.
- ii) Le second rôle de la vraisemblance auquel nous nous intéresserons se rapproche considérablement du rôle qu'elle jouait au sein de l'*Éloge de Richardson* et concerne sa valeur de dévoilement. Seulement, nous nous intéresserons ici aux usages spécifiques et originaux qu'en fait Diderot à titre de romancier et de conteur. Si l'on entend par « vraisemblable » ce qui est susceptible de se produire effectivement, ce qui est en accord avec la nature et l'enchaînement de ses événements, bref, ce qui est conforme avec l'expérience ou l'histoire, même dans ses aspects les plus rares ou merveilleux¹²³, les fictions deviennent d'incomparables catalyseurs susceptibles de faire surgir des possibles non advenus et de mettre en relief des rapports autrement imperceptibles. Elles deviennent, par là, de précieux outils nous permettant d'approfondir notre connaissance de l'homme et du monde.

¹²³ Cette acception du terme « vraisemblance » témoigne ici d'une évidente altération de son sens initial, en ce qu'elle le détourne du « recevable » (eu égard aux attentes du narrataire) pour le réorienter vers le « possible » (au regard de la véritable nature des choses).

Ce sont là deux aspects que l'étude du cas bien particulier de *Jacques le fataliste* cherchera à mettre en lumière, avec d'essentielles allées et venues entre cette œuvre et les autres romans de Diderot, mais aussi entre cette œuvre et les contes et pièces de théâtre dont la rédaction est à peu près contemporaine de celle de *Jacques*. Nous y verrons, entre autres, comment le jeu autour de la polysémique notion de vraisemblance contribuera à mettre devant les yeux du lecteur un récit hautement vraisemblable dans le fond, mais absolument impossible à croire dans sa forme ; et comment, de cette volonté d'empêcher l'immersion fictionnelle du lecteur, naîtra un nouveau pacte de lecture romanesque plus lucide et plus critique. Puis nous nous attacherons à comprendre comment celui-ci contribuera, en dernière instance, à donner une nouvelle légitimité aux écrits romanesques en réorientant le regard vers leur potentiel philosophique.

4.1 Lire autrement : les jeux de l'illusion au service de la formation du lecteur

On notera d'entrée de jeu que le *Paradoxe sur le comédien*, le *Rêve de d'Alembert*, et le conte *Les deux amis de Bourbonne* sont tous exactement contemporains. Et alors que dans les deux premières œuvres se profile un spectateur/lecteur idéal auquel incombe une posture distanciée et lucide, on voit apparaître dans la troisième un véritable mode d'emploi à l'usage du conteur souhaitant tromper. Ce conteur, c'est le conteur historique :

il est assis au coin de votre âtre ; il a pour objet la vérité rigoureuse ; il veut être cru ; il veut intéresser, toucher, entraîner, émouvoir, faire frissonner la peau et couler les larmes ; effet qu'on n'obtient point sans éloquence et sans poésie. Mais l'éloquence est une sorte de mensonge, et rien de plus contraire à l'illusion que la poésie ; l'une et l'autre exagèrent, surfont, amplifient, inspirent la méfiance : comment s'y prendra donc ce conteur-ci pour vous tromper ? Le voici. Il parsèmera son récit de petites circonstances si liées à la chose, de traits si simples, si naturels, et toutefois si difficiles à imaginer, que vous serez forcé de vous dire en vous-même : Ma foi, cela est vrai : on n'invente pas ces choses-là. C'est ainsi qu'il sauvera l'exagération de l'éloquence et de la poésie ; que la vérité de la nature couvrira le prestige de l'art ; et qu'il satisfera à deux conditions qui semblent contradictoires, d'être en même temps historien et poète, véridique et menteur¹²⁴.

¹²⁴ *Les deux amis de Bourbonne*, II, 480. « Un exemple emprunté d'un autre art rendra peut-être plus sensible ce que je veux vous dire. Un peintre exécute sur la toile une tête. Toutes les formes en sont fortes, grandes et régulières ; c'est l'ensemble le plus parfait et le plus rare. J'éprouve, en le considérant, du respect, de l'admiration, de l'effroi. J'en cherche le modèle dans la nature, et ne l'y trouve pas ; en comparaison, tout y est faible, petit et mesquin ; c'est une tête idéale ; je le sens, je me le dis. Mais que l'artiste me fasse apercevoir au front de cette tête une cicatrice légère, une verrue à l'une de ses tempes, une coupure imperceptible à la lèvre inférieure ; et, d'idéale qu'elle était, à l'instant la tête devient un portrait ; une marque de petite vérole au coin de l'œil ou à côté du nez, et ce visage de femme n'est plus celui de Vénus ; c'est le portrait de quelqu'une de mes voisines. » (*Ibid.*, p.480-481)

La technique consiste dans la postface du conte de Diderot est la suivante : il convient, pour l'auteur, de partir d'un modèle idéal conçu dans son imagination – modèle qui ne peut manquer d'intéresser et de surprendre par sa grandeur – puis de l'altérer au moyen de détails si communs et réalistes que le lecteur ne puisse se résoudre à y voir un artifice. Alors, le récit devient réel aux yeux du lecteur ; il s'agit d'un homme particulier, d'un événement historique, d'un fait avéré. La trivialité du détail étonne davantage le lecteur que tout le merveilleux que l'auteur cherche à atténuer et ce détail devient par-là même le gage de l'authenticité du récit, car, *ma foi, on n'invente pas ces choses-là!*

4.1.1 Mystification

Les ressorts du conte historique mis à nu dans la « postface » des *Deux amis de Bourbonne* ne sont pas si éloignés des techniques louées par Diderot dans l'*Éloge de Richardson*. Du détail, de la petite circonstance fugitive rendue avec justesse, il disait déjà : « Sachez que c'est à cette multitude de petites choses que tient l'illusion : il y a bien de la difficulté à les imaginer ; il y en a bien encore à les rendre. » Mais alors qu'ici l'illusion est précisément le but à atteindre – car « ...ce sont toutes ces vérités de détail qui préparent l'âme aux impressions fortes des grands événements¹²⁵ » – là, la finalité est tout autre. Car si Diderot feint de s'adresser aux conteurs historiques, c'est aussi inévitablement le lecteur du conte qu'il interpelle. Et à plus forte raison, c'est à ce lecteur *en tant que lecteur de conte* qu'il s'adresse.

À l'origine, le conte s'élabore dans l'esprit de Diderot à la fois comme une réplique à un conte invraisemblable paru la même année, *Les Deux Amis, conte iroquois*, de Saint-Lambert, ainsi que comme une mystification destinée à tromper Naigeon, un ami qui s'était enthousiasmé pour ce même conte. Ainsi Grimm raconte-t-il, dans la *Correspondance littéraire* du 15 décembre 1770 :

Deux amis, affligés de voir de quelle manière on traitait en France leurs semblables par la faute de nos faiseurs de drames, de nos faiseurs de contes et de nos faiseurs de romans, s'en allèrent au mois d'août dernier passer quinze jours aux bains de Bourbonne près de Langres pour y voir deux amies [...] Les deux amis – c'était Denis Diderot le philosophe et moi – trouvèrent les deux amies faisant des contes à leurs correspondants de Paris, pour se désennuyer. Parmi ces correspondants il y en avait un d'une crédulité rare ; il ajoutait foi à tous les ragots que ces dames lui contaient, et la simplicité de ses réponses

¹²⁵ *Éloge de Richardson*, IV, 159.

amusait autant les deux amies que la folie des contes qu'elles lui faisaient. Le philosophe voulut prendre part à cet amusement. Il fit quelques contes que la jeune amie malade inséra dans ses lettres à son ami crédule, qui les prit pour des faits avérés¹²⁶... »

Pour le lecteur de la *Correspondance littéraire*, le récit se présente d'entrée de jeu comme fictif et ses intentions sont claires. Mais, ainsi que le fait remarquer Gerhardt Stenger, pour tout autre lecteur, le conte à lui seul, dépourvu de tout préambule, n'apparaît pas d'emblée comme *une anecdote inventée de toutes pièces*¹²⁷ et rien ne permet d'attester ni de son authenticité ni de sa fausseté. En effet, aux inconséquences et extravagances du conte de Saint-Lambert, Diderot oppose un récit hautement crédible débutant par un simple : « Il y avait ici deux hommes¹²⁸... » Or, si la vraisemblance opère comme le souhaite Diderot conteur, et que le lecteur accorde créance à cette histoire savamment conçue, c'est la démystification qui constitue l'étape cruciale du processus. Au moment où l'illusion est rompue, le lecteur se surprend en défaut. Les « astuces » de la postface du conte, dès lors, lui apparaissent comme un aveu moqueur doublé d'une invitation à relire le conte et à prendre conscience des artifices littéraires destinés à tromper sa vigilance.

Chez Diderot, l'exemple le plus marquant de ce type de désillusion littéraire demeure sans contredit celui de la célèbre « préface-annexe » du roman *La Religieuse*. Et cette « démystification » est d'autant plus intéressante lorsqu'on l'appréhende à titre d'ajout tardif, car elle constitue un témoignage significatif de la transformation des idées de Diderot sur les modalités de la réception idéale des œuvres d'art. En effet, si la préface-annexe apparaît aujourd'hui comme une partie indissociable de l'œuvre, il n'en a pas toujours été ainsi. On

¹²⁶ DPV, XII, 437. Si l'on se reporte à une lettre de Diderot adressée à Grimm, datée du 8 septembre 1770, ce dernier ne se trouvait pas à Langres avec le Philosophe au moment de la rédaction du conte : « Nous avons employé quelques moments doux de nos soirées à faire des contes à Nageon ; mais des contes quelquefois si vrais qu'on y pouvait donner sans être un imbécile. Parmi ces contes, vous en verrez un où, sous les noms d'Olivier et de Félix, je fais une critique des *Deux amis* de Saint-Lambert, si fine que lui-même peut-être ne s'en apercevrait pas ; mais vous, pardieu, vous la sentirez de reste. Mon Olivier et mon Félix ne disent rien de ce que disent les deux Iroquois, et font toujours le contraire. » (V, 1029.) De ce passage nous retenons l'aveu de Diderot : le conte des *Deux amis de Bourbonne* est, de par sa vraisemblance, trompeur même pour les meilleurs esprits. Après tout, ce que Diderot reproche à Saint-Lambert, c'est l'incohérence des caractères et des actes de ses personnages, et donc le sacrifice du vraisemblable au profit du merveilleux. Et ce qu'il théorise dans la postface intégrée ultérieurement au conte, c'est la manière de rééquilibrer le merveilleux par le naturel, le trivial, le détail « si vrai » qu'il éloigne l'idée du faux, masque la nature fictive du récit. En excusant la crédulité de Nageon, Diderot révèle un horizon de lecture attendu : il est probable que le lecteur accorde créance au récit.

¹²⁷ Gerhardt STENGER, *Diderot, op. cit.*, p. 417.

¹²⁸ *Les deux amis de Bourbonne*, II, 471.

notera d'abord que *La Religieuse* commence à prendre forme sous la plume de Diderot dès 1760. À mi-chemin entre le roman mémoire et le roman épistolaire, le récit porte la trace des principes développés dans les *Entretiens sur le Fils Naturel*, le *Discours de la poésie dramatique*, ainsi que de ceux qui se déploieront dans l'*Éloge de Richardson* ; il s'agit d'un roman vraisemblable usant des ressources du pathétique pour émouvoir la sensibilité du lecteur. C'est d'ailleurs ainsi que le présente Diderot à Meister en 1780, lorsque *La Religieuse* paraît pour la première fois dans la *Correspondance littéraire* : « C'est la contrepartie de Jacques le fataliste. Il est rempli de tableaux pathétiques. Il est très intéressant, et tout l'intérêt est rassemblé sur le personnage qui parle. Je suis bien sûr qu'il affligera plus vos lecteurs que Jacques ne les a fait rire¹²⁹... » Mais en 1780, l'émoi que provoquent les malheurs de la jeune Suzanne Simonin ne peut plus constituer le fin mot de ce roman aux tonalités « richardsonniennes ». Il convient de remédier à l'insuffisance de cette la première lecture ; d'enrichir cette réaction instinctive d'un retour réflexif. Et le procédé utilisé opère de façon pour le moins brutale : alors que le récit de la religieuse se termine, sa situation est aussi critique qu'incertaine, et le lecteur ne sait si les secours qu'elle implore viendront. Or, l'effet dramatique de ces dernières lignes est abruptement rompu, car celles-ci sont immédiatement suivies d'une postface portant le titre suivant : « Préface du précédent ouvrage, tirée de la Correspondance littéraire de M. Grimm, année 1770¹³⁰ ».

Cette « préface » ainsi que le relate Gerhardt Stenger, c'est le récit fait par Grimm d'une mystification menée par Diderot et d'autres proches du cercle de Mme d'Épinay vers 1760 afin de convaincre un de leurs amis, le Marquis de Croismare, de revenir s'installer à Paris après qu'il fût parti vivre en Normandie. Il s'agissait d'attendrir l'homme sur le sort d'une pauvre religieuse ayant tenté en vain de faire résilier ses vœux : « ayant perdu son procès, sœur Suzanne s'était échappée de son couvent ; seule à Paris sans protection, avec la police à ses trousses, elle aurait alors songé à s'adresser au marquis pour demander sa protection¹³¹. » À ce récit relaté par Grimm aux abonnés de la *Correspondance littéraire* s'ajoutent les lettres issues de la

¹²⁹ Lettre à Meister du 27 septembre 1780, V, 1309.

¹³⁰ *La Religieuse*, II, 406.

¹³¹ Gerhardt STENGER, *Diderot, op. cit.*, p. 235.

correspondance entre la fausse religieuse et le Marquis de Croismare¹³². Or, à l'occasion de la parution de *La Religieuse* au début des années 1780, Diderot apporte quelques modifications au récit de Grimm afin de le faire correspondre au roman qui le précède. Et parmi ces modifications, la phrase qui suit apparaît comme une clé de lecture fondamentale : « S'il se trouve quelques contradictions légères entre ce récit et les Mémoires, c'est que la plupart des lettres sont postérieures au roman ; et l'on conviendra que s'il y eut jamais une préface utile, c'est celle qu'on vient de lire, et que c'est peut-être la seule dont il fallait renvoyer la lecture à la fin de l'ouvrage¹³³. » Construire une histoire aussi vraisemblable que pathétique et s'assurer de ce que le lecteur prenne part aux infortunes et aux souffrances du personnage principal, mener la tension dramatique à son comble... puis dégonfler l'illusion d'un trait d'ironie perçant ; voilà le programme final de *La Religieuse*.

À l'instar du Marquis de Croismare, le lecteur s'est affligé du sort d'un personnage imaginaire et seul le rappel du caractère fictif de son histoire lui permettra un nécessaire retour réflexif sur l'œuvre, ici imposé par Diderot. Or, la rupture abrupte de la bulle narrative au sein de laquelle le lecteur avait fait immersion s'enrichit des réflexions proposées par le philosophe dans la « Question aux gens de lettres ». Dans ces dernières lignes de la « préface-annexe », en effet, Diderot procède à une mise à nu des techniques spécifiques utilisées en vue de créer l'illusion romanesque :

M. Diderot, après avoir passé des matinées à composer des lettres bien écrites, bien pensées, bien pathétiques, bien romanesques, employait des journées à les gâter en supprimant, sur les conseils de sa femme et de ses associés en scélératesse, tout ce qu'elles avaient de saillant, d'exagéré, de contraire à l'extrême simplicité et à la dernière vraisemblance ; en sorte que si l'on eût ramassé dans la rue les premières, on eût dit : « Cela est beau, fort beau... » et que si l'on eût ramassé les dernières, on eût dit : « Cela est bien vrai... » Quelles sont les bonnes ? Sont-ce celles qui auraient peut-être obtenu l'admiration ? ou celles qui devaient certainement produire l'illusion ¹³⁴?

Ces révélations « techniques » ne sont pas bien éloignées de celles que l'on retrouve dans la postface des *Deux amis de Bourbonne*, associant le simple et l'imparfait à l'effet de réel rendant possible l'illusion de la vérité. Mais il faut ici replacer le terme d'*illusion* dans son contexte bien

¹³² C'est parallèlement au déploiement de cette supercherie que Diderot commence la rédaction du roman qui en est inspiré, et qui ne sera publié pour la première fois que près de vingt ans plus tard.

¹³³ *La Religieuse*, II, 427-428.

¹³⁴ *Ibid.*, 428.

spécifique à la lecture d'œuvres de fiction. Il y a fort à parier que le lecteur que se figure Diderot n'est pas la dupe d'un récit savamment construit, qui prendrait l'histoire de Suzanne Simonin pour une histoire vraie. Dès les premières lignes de l'œuvre, ce lecteur est bien conscient d'avoir affaire à une fiction. Mais à l'instar de Diderot lecteur de Richardson, ce lecteur s'immerge pleinement dans l'univers qui se déploie devant lui, car tout est mis en place à cet effet, ...et il n'en sortira que lorsque qu'il plaira à « M. Diderot » d'interrompre abruptement son récit. Irrémédiablement, ces révélations conduisent le lecteur à « identifier les facteurs qui ont conditionné son adhésion¹³⁵ », à réfléchir sur son expérience de lecture. En cela, *La Religieuse* est bien la contrepartie de *Jacques le fataliste*, car là où *Jacques* fait rire, la *Religieuse* fait pleurer, et là où Jacques empêche tout abandon du lecteur au récit, la *Religieuse* le ménage avec soin, mais les deux œuvres, dans leur version finale, poursuivent cette même finalité qui consiste à contraindre le lecteur à réfléchir sur ses habitudes et attitudes de réception des œuvres de fiction littéraires.

Mais pourquoi l'auteur cherche-t-il à éloigner son lecteur d'une histoire qui l'a tant touché ? Lui en montre-t-il les rouages à la seule fin de lui inculquer une certaine méfiance quant aux pouvoirs d'envoûtement des fictions narratives ? Cela paraît peu probable et l'intention de Diderot n'est certainement pas d'éloigner le lecteur d'un examen attentif des thèmes abordés dans l'œuvre. Bien au contraire, la distance réflexive qu'impose la « préface-annexe » semble devoir les éclairer d'une lumière nouvelle : alors qu'il entre dans le roman pour la première fois, le lecteur s'attend à se divertir et à s'émouvoir de l'histoire fictive d'un individu fictif. Or, de l'aveu même de Diderot à Meister, *La Religieuse* constitue *la plus effrayante satire des couvents qu'on ait jamais écrite*¹³⁶. Ainsi, ce n'est pas l'histoire de Suzanne Simonin qu'il raconte, mais bien, à travers elle, celle de tous les hommes et femmes contraints à des vocations religieuses forcées. Et par l'entremise de la « démystification littéraire », Diderot force (ou facilite) le passage du particulier à l'universel. Les tableaux accablants qui ont bouleversé le lecteur deviennent autrement réels : ce n'est plus du sort d'un personnage imaginaire qu'il doit s'affliger, mais, par exemple, des réels abus de pouvoir qui se perpétuent dans les couvents sous

¹³⁵ Luc RUIZ, « Diderot : Le roman comme expérience », 2013, p. 21.

¹³⁶ Lettre à Meister du 27 septembre 1780, V, 1309.

le couvert des pénitences autorisées par le droit canonique (isolement, violences, enfermement), de la privation de liberté et de l'aliénation qu'engendre la vie dans les cloîtres, etc. Il ne s'agit pas, ici, de procéder à une analyse approfondie de l'œuvre, mais simplement de faire sentir que la fonction « didactique » de la démystification littéraire constitue un tremplin vers une lecture plus critique : elle recentre l'attention sur la nature de l'œuvre de fiction ainsi que sur sa signification, ses enjeux moraux, sociaux ou politiques.

4.1.2 *Jacques le fataliste, l'anti-mystification*

Dans *Les deux amis de Bourbonne* de même que dans *La Religieuse*, la vraisemblance s'entend de l'effet de réel destiné à produire l'illusion. Et ce que Diderot cherche à dénoncer, d'une certaine façon, à travers le double processus d'illusion-désillusion que constitue la mystification littéraire, ce sont les écueils d'une lecture passive ; attitude consacrée du lecteur de romans qui souhaite se divertir. En effet, lorsque ce dernier s'immerge dans l'œuvre au point d'en oublier le caractère fictif du récit, l'auteur dispose à sa guise de sa sensibilité et subjugue son jugement critique. La démystification a donc pour fonction principale de renvoyer le lecteur à sa pratique ainsi qu'aux « manipulations » dont il est susceptible d'être l'objet. Mais Diderot n'est que trop conscient de ce que l'on ne change pas les habitudes du lecteur de romans aussi aisément qu'on le souhaite. Or, cette opiniâtreté du lecteur n'a d'égale que la volonté de Diderot de la mettre à l'épreuve, ainsi qu'en témoigne les multiples formes du jeu railleur auquel il s'adonne avec le lecteur. Et à cet égard, la remarque de Diderot en vertu de laquelle *La Religieuse* serait la contrepartie de *Jacques le fataliste* s'avère particulièrement juste. Là, une dramatisation minutieuse précède un dévoilement pour le moins théâtral de l'artifice littéraire ; ici, c'est plutôt une monstration ininterrompue de ce même artifice qui vient bousculer le lecteur dans ces attentes. *Jacques le fataliste*, c'est en quelque sorte l'anti-mystification ; Diderot y use des recours spécifiques du genre romanesque pour en exposer les ressorts, et ce notamment en vue de la formation d'un lecteur qu'il tentera à tout prix d'empêcher de s'immerger pleinement dans la fiction. Nous nous intéresserons d'abord ici à cette première fonction de la mise à nu des procédés narratifs pour en explorer les autres modalités un peu plus loin.

Il suffira, pour débiter, de se rappeler la structure particulière du récit, divisé en trois niveaux narratifs distincts – et pourtant assez peu étanches, comme nous le verrons :

- N_1 au premier niveau, extradiégétique, la conversation d'un narrateur et de son lecteur au sujet du roman ;
- N_2 au deuxième niveau, proprement diégétique, le récit du voyage de Jacques et de son maître, qui constitue le récit-cadre et qui est rapporté par le narrateur ;
- N_3 et, au dernier niveau, métadiégétique, les multiples récits enchâssés, rapportés par les deux protagonistes, ainsi que par les nombreux personnages qui croisent leur route.

C'est principalement au premier niveau de la narration, croyons-nous, que se déploie l'appareil destiné spécifiquement à la formation du lecteur¹³⁷. Diderot souhaite dialoguer avec son lecteur réel et c'est par l'entremise d'une mise en abyme qu'il s'y prend. Mais qui, au juste, sont ce narrateur et ce lecteur qui s'entretiennent sous les yeux du lecteur réel? Quels sont leurs rôles respectifs? Il s'agit tout d'abord d'un « je » (voix narrative qui n'est pas celle de Diderot, mais dont l'identité nous demeure inconnue) qui s'adresse à un « vous » (narrataire fictif qui n'est pas le lecteur réel), et que, pour faciliter l'analyse, nous appellerons l'Auteur et le Lecteur. Du premier nous apprenons rapidement la volonté non pas de faire des contes ou de filer un roman, mais bien de *faire l'histoire*, et « cette histoire intéressera ou n'intéressera pas : c'est le moindre de [ses] soucis. [Son] projet est d'être vrai... » Et à son grand dam, son Lecteur est un lecteur de romans invétéré. À son égard, l'Auteur se montre moqueur, voire insolent, mais aussi intransigeant et inflexible dans sa volonté de le secouer. Cet interlocuteur, on le devine rapidement de par les pointes qui lui sont adressées, se profile comme un lecteur à la curiosité agaçante, aux questions importunes, et, nous l'avons dit, dont les attentes sont toutes forgées par la culture romanesque de son époque : l'Auteur se joue de son goût pour l'exotisme, les histoires d'amour et les péripéties rocambolesques, et ne manque pas de lui faire sentir son manque de lucidité et de distance critique. Le caractère pour le moins singulier de la relation qu'entretiennent l'Auteur et le Lecteur, qui n'est pas sans rappeler, dans le ton, celle de Jacques et de son maître, transparaît dès les premières lignes de l'œuvre :

¹³⁷ Ce premier niveau extradiégétique ne prend toutefois sa pleine signification que lorsqu'il reçoit, comme nous le verrons, l'éclairage essentiel des autres niveaux narratifs.

Comment s'étaient-ils rencontrés ? — Par hasard, comme tout le monde. — Comment s'appelaient-ils ? Que vous importe ? — D'où venaient-ils ? — Du lieu le plus prochain. — Où allaient-ils ? — Est-ce que l'on sait où l'on va ? — Que disaient-ils ? — Le maître ne disait rien ; et Jacques disait que son capitaine disait que tout ce qui nous arrive de bien et de mal ici-bas était écrit là-haut.

Le célèbre incipit, qui a fait couler beaucoup d'encre depuis sa première parution dans la *Correspondance littéraire* entre 1778 et 1780, porte non seulement les traces de la philosophie matérialiste dont le roman se fait le héraut, mais, à lui seul, il remet déjà en question plusieurs des termes habituels de la narration romanesque : d'emblée on nie au Lecteur les descriptions et mises en situation auquel il s'attend, et ce n'est que là que le premier – et peut-être le moindre – des multiples « affronts » qui lui seront faits. Or, ce que l'on refuse au Lecteur, on le refuse du même coup au lecteur réel, et, comme le note Colas Duflo, *cette violence faite à la lecture dès les premières lignes crée une forme d'inconfort de la réception* qui s'avère indispensable au succès de l'*opération philosophico-romanesque*¹³⁸. Par la mise en abyme qu'opère Diderot, le lecteur réel, voyant son homologue se faire sans cesse houspiller, est amené à comprendre assez rapidement que ce sont en fait ses propres habitudes de lecture qui sont critiquées. Si tout se passe comme prévu, il cherchera à prendre ces distances avec ce Lecteur qui agit donc principalement à titre de *lecteur repoussoir*¹³⁹. De l'inconfort initial peut ainsi naître la volonté de réfléchir aux modalités de lecture que commande cette œuvre déstabilisante. Prenons, à titre d'exemple, ce passage où, quelques lignes après l'incipit, alors que Jacques commence à peine l'histoire de ses amours, son récit est interrompu :

C'était l'après-dîner : il faisait un temps lourd ; son maître s'endormit. La nuit les surprit au milieu des champs ; les voilà fourvoyés. Voilà le maître dans une colère terrible et tombant à grands coups de fouet sur son valet, et le pauvre diable disant à chaque coup : « Celui-là était apparemment encore écrit là-haut... »

Vous voyez, lecteur, que je suis en beau chemin, et qu'il ne tiendrait qu'à moi de vous faire attendre un an, deux ans, trois ans, le récit des amours de Jacques, en le séparant de son maître et en leur faisant courir à chacun tous les hasards qu'il me plairait. Qu'est-ce qui m'empêcherait de marier le maître et de le faire cocu ? d'embarquer Jacques pour les îles ? d'y conduire son maître ? de les ramener tous les deux en France sur le même vaisseau ? Qu'il est facile de faire des contes ! Mais ils en seront quittes l'un et l'autre pour une mauvaise nuit, et vous pour ce délai¹⁴⁰.

¹³⁸ Colas DUFLO, *Les Aventures de Sophie, op. cit.*, p. 257. Dans son ouvrage, l'auteur insiste sur le caractère historiquement sans précédent ni postérité de l'effervescente production d'œuvres philosophico-romanesques au XVIII^e siècle, et il explore avec profit les enjeux de ces métissages discursifs.

¹³⁹ Luc Ruiz, « Diderot : le roman comme expérience », *art. cit.*, p. 22.

¹⁴⁰ *Jacques le fataliste*, II, 714

Là où le maître s'endort, on croit entrevoir le reflet d'un potentiel Lecteur trop habitué aux fictions romanesques et dont le jugement critique est tout prêt à s'assoupir. Mais Diderot intervient par anticipation en moquant ses présomptions : non, cet incident ne sera pas l'élément déclencheur d'une odyssee extravagante ; non, l'histoire ne mènera pas ses personnages dans des contrées lointaines et mystérieuses ; non, il ne s'en suivra pas une série de coïncidences inespérées. Ce que l'Auteur souligne ici à grands traits, ce sont des plis profonds de l'imagination du Lecteur dont les attentes sont le résultat d'un conditionnement avec lequel il est crucial de rompre. Ainsi, les passages où les attentes du Lecteur sont systématiquement démontées par le Narrateur sont légion dans l'œuvre. Ici on lit :

Vous allez croire, lecteur, que ce cheval est celui qu'on a volé au maître de Jacques : et vous vous tromperez. C'est ainsi que cela arriverait dans un roman, un peu plus tôt ou un peu plus tard, de cette manière ou autrement ; mais ceci n'est point un roman, je vous l'ai déjà dit, je crois, et je vous le répète encore¹⁴¹.

Et un peu plus loin :

Un autre que moi, lecteur, ne manquerait pas de garnir ces fourches de leur gibier et de ménager à Jacques une triste reconnaissance. Si je vous le disais, vous le croiriez peut-être, car il y a des hasards singuliers, mais la chose n'en serait pas plus vraie¹⁴²...

Même vers la fin du roman, le Lecteur se fait encore rappeler à l'ordre :

Lecteur, vous suspendez ici votre lecture ; qu'est-ce qu'il y a ? Ah ! je crois vous comprendre, vous voudriez voir cette lettre. Mme Riccoboni n'aurait pas manqué de vous la montrer. Et celle que Mme de La Pommeraye dicta aux deux dévotes, je suis sûr que vous l'avez regrettée. [...] [Quoique] que je ne présume pas infiniment de mon talent, je crois que je m'en serais tiré, mais elle n'aurait pas été originale. »

Un peu à la façon dont le maître doit chuter de cheval pour accepter les prémisses du récit de Jacques¹⁴³, le lecteur doit être sérieusement désarçonné dans ses attentes dès le début de l'ouvrage pour pouvoir recevoir comme il se doit. Car outre la réforme d'un imaginaire

¹⁴¹ *Ibid.*, 740.

¹⁴² *Ibid.*, 743.

¹⁴³ « ...vous permettrez au moins à Jacques de dire à son maître, comme il le fit : « Ah ! monsieur, c'est une terrible affaire que de rarranger un genou fracassé ! » Et à son maître de lui répondre comme auparavant : « Allons donc, Jacques, tu te moques... » Mais ce que je ne vous laisserais pas ignorer pour tout l'or du monde, c'est qu'à peine le maître de Jacques lui eut-il fait cette impertinente réponse, que son cheval bronche et s'abat, que son genou va s'appuyer rudement sur un caillou pointu, et que le voilà criant à tue-tête : « Je suis mort ! j'ai le genou cassé ! » » (*Ibid.*, 724.)

conditionné par les topoï romanesques, ce que Diderot cherche aussi à transformer, c'est l'attitude qu'adoptent inconsciemment les lecteurs au moment d'aborder les œuvres de fiction. Sans nécessairement chercher à faire passer son récit pour vrai, l'auteur de romans cherche en règle générale à masquer le caractère fictif de son œuvre et à en dissimuler la narration. À cette pratique courante, le lecteur répond généralement par une attitude de lecture concordante qui consiste à faire « comme si » ; comme si le récit était vrai, comme si les faits racontés s'étaient réellement passés. C'est à cette attitude propre à la lecture de textes fictionnels que la narratologie donne généralement le nom de « suspension volontaire de l'incrédulité¹⁴⁴ ». Or, cet horizon de lecture n'est pas celui auquel Diderot souhaite convier le lecteur, et cela se ressent très nettement dès lors que l'Auteur énonce les divers possibles romanesques auxquels il prétend renoncer sous prétexte de ne pas écrire un conte. La célèbre analyse que fait Gérard Genette de ce passage retient ici notre attention :

Lorsque Diderot, dans *Jacques le fataliste*, demande « Qu'est-ce qui m'empêcherait de marier le Maître et de le faire cocu ? », chacun voit bien encore que c'est là une manière plaisamment équivoque de revendiquer la liberté d'invention du romancier, qui mène à sa guise le destin de ses personnages [...] Cette manière de « dénuder le procédé », comme disaient les Formalistes russes, c'est-à-dire de dévoiler, fût-ce en passant, le caractère tout imaginaire et modifiable *ad libitum* de l'histoire racontée, égratigne donc au passage le contrat fictionnel, qui consiste précisément à nier le caractère fictionnel de la fiction. De ce contrat nul n'est dupe, sauf peut-être les lecteurs les plus jeunes ou les plus naïfs, mais le déchirer n'en constitue pas moins une transgression qui ne peut que mettre à mal la fameuse « suspension volontaire de l'incrédulité », au profit d'une sorte de complicité en clin d'œil¹⁴⁵...

Dès lors qu'on lui montre les coulisses de la narration, le lecteur ne peut plus s'immerger dans l'œuvre aussi entièrement qu'il en a l'habitude, et à plus forte raison si les interventions de ce type se font incessantes, car elles ont pour effet de maintenir la distance entre le récit et lui. Comme au Salon, le spectateur, par un pas de recul, se rappelle la nature de l'objet qu'il a devant les yeux – c'est une toile qu'il contemple, et non un paysage de bord de mer – par analogie, dans *Jacques le fataliste*, la monstration du processus d'écriture romanesque crée une espèce de rempart virtuel qui rappelle au lecteur la nature construite du récit.

Considérons, à cet égard l'extrait suivant :

¹⁴⁴ Il s'agit d'une traduction de la célèbre formule tirée de la *Biographia Literaria* (1817) de Samuel Taylor Coleridge : « the willing suspension of disbelief for the moment, which constitutes poetic faith ».

¹⁴⁵ Gérard GENETTE, *Métalepses. De la figure à la fiction*, 2004, p. 23-24.

Pourquoi la jeune paysanne ne serait-elle pas ou la dame Suzon, ou la dame Marguerite, ou l'hôtesse du Grand-Cerf, ou la mère Jeanne, ou même Denise, sa fille ? Un faiseur de romans n'y manquerait pas ; mais je n'aime pas les romans, à moins que ce ne soit ceux de Richardson. Je fais l'histoire, cette histoire intéressera ou n'intéressera pas : c'est le moindre de mes soucis. Mon projet est d'être vrai, je l'ai rempli¹⁴⁶.

Ce passage s'articule de façon toute semblable à ceux cités précédemment, conformément au schéma : multiplication des propositions romanesques puis, refus en bloc des propositions. Toutefois, l'allusion au romancier anglais est pour le moins surprenante dans ce roman tout sauf richardsonien. Comment interpréter, ici, l'éloge renouvelé de ces romans dont *l'intérêt et le charme* parviennent à *dérober l'art à ceux qui sont le plus faits pour l'apercevoir*¹⁴⁷ ? C'est que, croyons-nous, si Richardson est passé maître dans l'art de créer l'illusion et de provoquer l'entière adhésion du lecteur, il est aussi, peut-être, le seul auteur ayant jamais écrit des romans auxquels on puisse s'abandonner entièrement et sans danger, voire avec profit¹⁴⁸. Ses ouvrages sont irréprochables, en ce qu'ils sont vrais – ils suivent Nature dans leur marche, mais en révèlent aussi les ressorts cachés¹⁴⁹ – et en ce qu'ils font sentir le prix de la vertu. Ainsi, s'il ne s'inscrit dans la lignée de l'entreprise diderotienne visant à réformer la lecture romanesque pour la rendre plus distanciée et plus lucide, Richardson conserve son statut privilégié. Mais derrière les louanges adressées à un seul auteur se cache aussi le constat suivant : là où Richardson conjugue l'éloquence et les intentions vertueuses, d'autres n'ont que les intentions et sont privés du génie qui les rendrait intéressants, et d'autres encore ont de l'éloquence, mais s'avèrent moins irréprochables dans leurs intentions. Or, la lecture de ces derniers peut s'avérer préjudiciable. Un détour par le *Salon de 1767*, alors que l'abbé de la « promenade Vernet » lit à voix haute les notes des tablettes de Diderot, nous en fait connaître une des raisons principales :

¹⁴⁶ *Jacques le fataliste*, II, 883

¹⁴⁷ « L'intérêt et le charme de l'ouvrage dérobent l'art de Richardson à ceux qui sont le plus faits pour l'apercevoir. Plusieurs fois j'ai commencé la lecture de *Clarisse* pour me former ; autant de fois j'ai oublié mon projet à la vingtième page ; j'ai seulement été frappé, comme tous les lecteurs ordinaires, du génie qu'il y a à avoir imaginé... [ici commence une longue énumération des mérites du récit]. » (*Éloge de Richardson*, IV, 163.)

¹⁴⁸ Pour avoir souligné précédemment l'impuissance des seules ressources du pathétique à élever moralement les hommes par la représentation d'actions vertueuses, il convient de croire que ces mêmes ressources ne sont sans doute pas davantage susceptibles, aux yeux de Diderot, d'entraîner un homme à commettre des actes odieux. Accordons-nous donc à dire que les « dangers » dont il est ici question sont davantage de l'ordre du brouillage, voire de la subversion du jugement, ainsi que nous le verrons.

¹⁴⁹ « Je ne me lasserai point d'admirer la prodigieuse étendue de tête qu'il t'a fallu, pour conduire des drames de trente à quarante personnages, qui tous conservent si rigoureusement les caractères que tu leur as donnés ; l'étonnante connaissance des lois, des coutumes, des usages, des mœurs, du cœur humain, de la vie ; l'inépuisable fonds de morale, d'expériences, d'observations qu'ils te supposent. » (*Éloge de Richardson*, IV, 163.)

« [...] Une seule chose peut nous rapprocher du méchant ; c'est la grandeur de ses vues, l'étendue de son génie, le péril de son entreprise. Alors, si nous oublions sa méchanceté pour courir son sort ; si nous conjurons contre Venise avec le comte de Bedmar, c'est la vertu qui nous subjugué encore sous une autre face. » — Cher abbé, observez en passant combien l'historien éloquent peut être dangereux ; et continuez¹⁵⁰...

Il est, dans ce passage, question du danger de l'éloquence de l'historien, mais également de celle du dramaturge¹⁵¹, et par extension, de celle de tout faiseur de récits qui s'attacherait à faire briller le sublime dans le mal. Le lecteur peu averti peut se méprendre sur ce qui fait le véritable objet de ses transports, prendre parti pour les personnages qui le fascinent malgré lui, et souhaiter les voir réussir dans leurs entreprises, aussi ignobles soient-elles. Sans une salutaire distance réflexive avec l'œuvre, bref, le lecteur peu circonspect est susceptible de prendre en admiration non pas la grandeur des visées, mais les vices qu'il devrait abhorrer. Le cas de la grandeur dans le mal et de la fascination qu'il exerce est particulier, mais il ne s'agit ici que d'un exemple qui, une fois replacé dans une perspective plus globale, permet de mettre en relief un des écueils de la lecture pleinement immersive des fictions narratives : la séduction qu'exerce un discours ininterrompu s'adressant sans médiation à l'imagination conduit rapidement le lecteur à s'oublier ; à sentir vivement, et à ne juger de rien. En ce sens, les interruptions caractéristiques de l'Auteur et du Lecteur dans *Jacques le fataliste* constituent une forme de protection contre une rhétorique univoque et plaisante qui engourdit l'esprit. De ces procédés, qui relèvent d'un type d'ironie qu'on désigne généralement aujourd'hui – non sans ambiguïté il est vrai – sous le nom d'« ironie romantique », Ernst Behler souligne le trait suivant :

L'auteur sort de son œuvre, s'entretient avec son lecteur en adoptant une attitude critique qui lui permet de mener une réflexion, joue de manière dialectique avec la forme narrative littéraire et, tout en glissant vers des choses apparemment accessoires, poursuit pourtant sa progression narrative. On a vu dans ce procédé une analogie avec le questionnement et l'argumentation moqueurs de Socrate¹⁵².

Les interruptions constantes du narrateur forcent le lecteur à faire un (constant) retour réflexif sur sa propre expérience, et à entrer en dialogue avec l'œuvre. On pourrait ainsi suggérer que la figuration de la réception et de la narration permet à Diderot de rétablir artificiellement, au fil de la lecture, la distance constitutive d'un autre mode de réception de la fiction, soit celui lié à

¹⁵⁰ *Salon de 1767*, IV, 609.

¹⁵¹ Le comte de Bedmar est un personnage de *Venise sauvée*, une pièce de théâtre du dramaturge anglais Thomas Otway.

¹⁵² Ernst BEHLER, *Ironie et modernité*, 1997, p.56.

la tradition du conte oral. Le début de *Ceci n'est pas un conte*, rédigé au début des années 1770, pointe dans la même direction, soit la nécessité de pallier la solitude de l'exercice de lecture d'œuvres de fiction et de rétablir le mouvement naturel de la pensée du narrataire :

Lorsqu'on fait un conte, c'est à quelqu'un qui l'écoute ; et pour peu que le conte dure, il est rare que le conteur ne soit pas interrompu quelquefois par son auditeur. Voilà pourquoi j'ai introduit dans le récit qu'on va lire, et qui n'est pas un conte, ou qui est un mauvais conte, si vous vous en doutez, un personnage qui fasse à peu près le rôle du lecteur¹⁵³...

Nous avons jusqu'ici traité des dispositifs littéraires affectés à la déconstruction des attentes du lecteur, ainsi qu'à sa mise à distance du récit. Mais le programme de formation du lecteur qui se déploie dans *Jacques le fataliste* serait encore largement incomplet s'il ne dirigeait pas davantage son destinataire. Car si le lecteur accepte de mettre de côté ses repères, puis de faire un pas de recul, il est fort probable qu'à ce point, il soit quelque peu désorienté. Et c'est encore une fois derrière l'insolence de l'Auteur que se dissimule une partie importante du mode d'emploi que l'œuvre cherche à livrer.

« Que cette aventure ne deviendrait-elle pas entre mes mains, s'il me prenait en fantaisie de vous désespérer¹⁵⁴ ! », « il ne tiendrait qu'à moi de... », « qu'est-ce qui m'empêcherait de... », « il me prend l'envie de... », etc. : toutes les fois que l'Auteur évoque la prétendue liberté qu'il aurait de modifier le cours du récit à sa guise, il se targue immédiatement après de n'en rien faire au nom de la vérité de l'histoire qu'il raconte : « je dédaigne toutes ces ressources-là, affirme-t-il, je vois seulement qu'avec un peu d'imagination et de style, rien n'est plus aisé que de filer un roman. Demeurons dans le vrai¹⁵⁵... » Or, à quoi riment ces allégations répétées de véridicité ? Pour Colas Duflo, il ne s'agit pas tellement de suggérer que « le récit peut s'inspirer de faits « réels » ». Il s'agit surtout « d'inciter le lecteur à ne pas lire ce qu'on lui donne comme il lirait un texte fictionnel¹⁵⁶ » – c'est-à-dire en négligeant de porter sur les énoncés un jugement logique sous prétexte que ceux-ci n'entretiennent aucun rapport avec la vérité – et, par là, de

¹⁵³ *Ceci n'est pas un conte*, II, 503. Ces interruptions, qui sont constitutives de tout récit raconté en société, sont également reproduites au niveau de la diégèse dans *Jacques le fataliste*, à une fréquence telle qu'elles deviennent souvent source de conflit et d'exaspération : Jacques coupe sans cesse la parole à son maître, et inversement, l'hôtesse de l'auberge du Grand-Cerf ne peut jamais parler sans se faire déranger, etc.

¹⁵⁴ *Jacques le fataliste*, II, 715.

¹⁵⁵ *Ibid.*, 883.

¹⁵⁶ Colas DUFLO, *Les Aventures de Sophie*, op. cit., p. 260.

« transformer la réception romanesque en la contraignant à se rapprocher de la réception philosophique¹⁵⁷. » Tout y est peut-être inventé, mais cela ne signifie pas qu'il faille y voir un simple divertissement. Car il y a dans cet ouvrage de Diderot beaucoup plus que ce qu'un lecteur de romans pourrait y chercher d'instinct et c'est en ce sens, semble-t-il, que l'Auteur appelle à la prudence : « Celui qui prendrait ce que j'écris pour la vérité, dit-il, serait peut-être moins dans l'erreur que celui qui le prendrait pour une fable¹⁵⁸. »

Si les ressources fictionnelles et poétiques ont beaucoup à apporter à la recherche et à l'expression du vrai, ainsi que nous le verrons, encore faut-il que le lecteur soit progressivement habilité à les considérer comme telles. Diderot doit donc s'assurer que la distance qu'il instaure devienne à la fois réflexive et critique, non seulement en vue d'une certaine émancipation intellectuelle du lecteur, mais également en vue de le préparer à une lecture proprement dialogique et philosophique de *Jacques le fataliste*¹⁵⁹. C'est en partie pourquoi nous sommes tentés de voir, dans cette volonté de renouveler le pacte de lecture, non pas une finalité, mais bien davantage une forme de propédeutique qui, si elle réussit, débouche vers de nouvelles perspectives de lecture nettement supérieures. Autrement dit, ce n'est qu'après avoir lu les « instructions » que le lecteur peut sérieusement commencer à jouer au jeu auquel il est convié ; ce n'est qu'à cette condition qu'il pourra discuter, avec l'Auteur, de questions métaphysiques et ontologiques, autour du « fatalisme » de Jacques ; de questions éthiques, sur l'absence de pierre de touche en matière de morale et sur la difficulté qu'il y a à juger les actions des hommes ; de questions relatives aux enjeux de la parole humaine et de l'identité personnelle ; et même de questions esthétiques, en réfléchissant aux rapports complexes qu'entretiennent l'écriture narrative et le réel. Il côtoiera non pas seulement des idées qui pourraient s'exprimer ailleurs, autrement, mais des intraduisibles que seule une lecture sagace peut mettre au jour.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 263.

¹⁵⁸ *Jacques le fataliste*, II, 722.

¹⁵⁹ *Jacques le fataliste*, donc, comme matériau pour se mettre à l'essai, mais aussi comme ouvrage philosophique à prendre au sérieux, entre deux éclats de rire.

4.2 Dire le vrai autrement : philosopher au moyen du roman

Nous ne prétendons guère, dans cette deuxième section, à une exploration approfondie des nombreux enjeux philosophiques qui sont discutés dans *Jacques le fataliste*. Notre ambition, plus modeste, consiste à explorer différentes techniques narratives et discursives que Diderot met au service du traitement de ces questions, et à faire sentir, chaque fois, la valeur heuristique et le caractère essentiel de la forme choisie, inséparable du message qu'elle cherche à livrer.

4.2.1 Grand jeu, petits jeux et matérialisme

« ... je n'aime pas les romans, à moins que ce ne soit ceux de Richardson¹⁶⁰ », affirme l'Auteur dans *Jacques le fataliste*. Cette phrase, croyons-nous, s'entend de plusieurs façons, et outre l'interprétation que nous en avons proposée plus haut, nous y voyons également une facétie de Diderot. Car il y a certainement quelque espièglerie à mettre ces mots dans la bouche de celui dont la narration s'apparente presque en tous points à celle qui se déploie dans *La Vie et les opinions de Tristram Shandy*, de Laurence Sterne. Si le tribut à cet auteur n'est payé qu'à la toute fin du roman¹⁶¹, son influence se fait sentir de la première à la dernière page de *Jacques le fataliste*, et l'admiration que Diderot lui porte se manifeste dans sa correspondance dès 1762 : « Je me suis enfourné depuis quelques jours dans la lecture du plus fou, du plus sage et du plus gai de tous les livres¹⁶² », écrit-il à Sophie Volland. « Ce livre si fou, si sage et si gai est le Rabelais des Anglais. Il est intitulé *La Vie, les mémoires et les opinions de Tristram Shandy*. Il est impossible de vous en donner une autre idée que celle d'une satire universelle¹⁶³. » Pour Milan Kundera, si l'histoire du roman « a exploité jusqu'au bout l'exemple de Samuel Richardson qui, dans la forme du « roman par lettres », a découvert les possibilités psychologiques de l'art romanesque », elle « a prêté en revanche très peu d'attention à la

¹⁶⁰ *Jacques le fataliste*, II, 883

¹⁶¹ L'Auteur, interrompant un récit dont il dit ne pas connaître la suite, donne au lecteur trois mémoires, qui ne sont pas de lui, et dont l'origine est suspecte, mais qui sont susceptibles de constituer une fin du récit des amours de Jacques. Ainsi écrit-il : « Voici le second paragraphe, copié de la vie de Tristram Shandy, à moins que l'entretien de Jacques le Fataliste et de son maître ne soit antérieur à cet ouvrage, et que le ministre Sterne ne soit le plagiaire, ce que je ne crois pas, mais par une estime toute particulière de M. Sterne, que je distingue de la plupart des littérateurs de sa nation, dont l'usage assez fréquent est de nous voler et de nous dire des injures. »

¹⁶² Lettre à Sophie Volland du 26 septembre 1762, V, 449.

¹⁶³ Lettre à Sophie Volland du 7 octobre 1762, V, 456.

perspective contenue dans l'entreprise de Sterne¹⁶⁴. » *Tristram Shandy*, dit-il, est un *roman-jeu* et le mérite de son auteur réside dans sa découverte des *immenses possibilités ludiques du roman* : « il a ouvert ainsi une voie nouvelle à l'évolution de celui-ci. Mais personne n'a entendu son « invitation au voyage ». Personne – sauf Diderot. Lui seul a été sensible à cet appel du nouveau¹⁶⁵. » Or, cet appel, Diderot y répond, certes, mais son exploration des potentialités du *roman-jeu* n'est pas d'emblée envisagée quant à son intérêt proprement littéraire. Car c'est d'abord *en vue de* la philosophie, nous semble-t-il, qu'il entreprend cette investigation dans *Jacques le fataliste*. Voici pourquoi.

Toutes les fois que l'Auteur feint d'intervenir dans le récit de Jacques et de son maître, il laisse entrevoir un pan des rouages de l'écriture romanesque, et ce faisant, il transgresse la frontière qui sépare les différents niveaux de la narration. Ces « jeux » métaleptiques¹⁶⁶ ont une influence directe sur l'attitude de lecture des narrataires. En effet, dès lors que les frontières des niveaux narratifs ne sont plus étanches, la « suspension volontaire de l'incrédulité » devient impossible et le lecteur se voit contraint d'adopter une attitude à laquelle Gérard Genette donne le nom de « simulation ludique de crédulité¹⁶⁷ ». Or, à partir du moment où l'auteur trace lui-même un trait sur la possibilité que le lecteur fasse « comme si » son récit était vrai, c'est sur un « savoir partagé de l'illusion¹⁶⁸ » que repose la lecture. En d'autres mots, il invite son lecteur à jouer *avec* lui, et cette disposition complice – c'est là l'essentiel – est la condition nécessaire à l'examen critique des thèses qui sont discutées. Alors qu'il comprend que l'Auteur ne veut pas lui faire un conte, il s'interroge sur le sens de l'œuvre qu'il a entre les mains. À titre d'exemple, dans *Jacques le fataliste*, le grand tour de force de Diderot est sans doute d'avoir su mettre le jeu narratif au service de la démonstration du matérialisme, ou plutôt d'avoir su convier le lecteur à en faire l'expérience par lui-même, à l'instar du maître de Jacques, mais sans que son orgueil ne soit trop écorché au passage. Car à terme, c'est la naïveté du maître qui sera moquée,

¹⁶⁴ Milan KUNDERA, *Jacques et son maître : hommage à Denis Diderot en trois actes*, p. 15.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 17.

¹⁶⁶ « [T]oute intrusion du narrateur ou du narrataire extradiégétique dans l'univers diégétique (ou de personnages diégétiques dans un univers métadiégétique, etc.), ou inversement, [...] produit un effet de bizarrerie soit bouffonne (quand on la présente comme Sterne ou Diderot, sur le ton de la plaisanterie) soit fantastique. Nous étendrons à toutes ces transgressions le terme de *métalepse*. » (Gérard GENETTE, *Figures III*, 1972, p. 244.)

¹⁶⁷ Gérard GENETTE, « Métalepses », *op. cit.*, p. 25.

¹⁶⁸ Christine BARON, « Effet métaleptique et statut des discours fictionnels », 2005, p. 298.

et le lecteur pourra en rire de concert avec Jacques. Mais il faut, pour commencer, jeter un coup d'œil à la façon dont Diderot place les pions.

Tout au long du roman, le récit se ponctue d'indices qui nous permettent, peu à peu, de deviner les idées principales qui sous-tendent le « spinozisme¹⁶⁹ » professé par Jacques. « Que disaient-ils ? Le maître ne disait rien ; et Jacques disait que son capitaine disait que tout ce qui nous arrive de bien et de mal ici-bas était écrit là-haut¹⁷⁰. » La doctrine de Jacques lui vient de son capitaine, qui « lui avait fourré dans la tête toutes ces opinions qu'il avait puisées, lui, dans son Spinoza qu'il savait par cœur¹⁷¹. » Pour Jacques, dont l'Auteur résume la philosophie, le mot « liberté » est vide de sens :

Il croyait qu'un homme s'acheminait aussi nécessairement à la gloire ou à l'ignominie, qu'une boule qui aurait la conscience d'elle-même suit la pente d'une montagne ; et que, si l'enchaînement des causes et des effets qui forment la vie d'un homme depuis le premier instant de sa naissance jusqu'à son dernier soupir nous était connu, nous resterions convaincus qu'il n'a fait que ce qu'il était nécessaire de faire¹⁷².

Bien conscient de ce que le préjugé de la liberté est tenace, Jacques n'hésite pas à souligner que c'est leur ignorance des causes qui les déterminent est responsable de la persistance de l'illusion que les hommes en ont : « c'est que, dit-il à son maître, faute de savoir ce qui est écrit là-haut, on ne sait ni ce qu'on veut ni ce qu'on fait, et qu'on suit sa fantaisie qu'on appelle raison, ou sa raison qui n'est souvent qu'une dangereuse fantaisie qui tourne tantôt bien, tantôt mal¹⁷³. » De même, compte tenu des limites de notre entendement et, plus spécifiquement, des limites de notre capacité à appréhender le nombre infini des facteurs susceptibles d'influencer l'issue d'une situation, la prudence est souvent bien vaine : « l'expérience, dit Jacques paraphrasant son capitaine, nous autorise à regarder les circonstances où nous nous trouvons comme cause de certains effets à espérer ou à craindre pour l'avenir¹⁷⁴ », toutefois, « [l]e calcul qui se fait dans nos têtes, et celui qui est arrêté sur le registre d'en haut, sont deux calculs bien différents¹⁷⁵. » Dans ces passages sélectionnés à propos se profile un déterminisme en apparence

¹⁶⁹ C'est non sans une certaine ironie que nous utilisons le terme. Jacques tient sa doctrine de son capitaine, qui lui-même dit la tenir de sa lecture de Spinoza.

¹⁷⁰ *Jacques le fataliste*, II, 713.

¹⁷¹ *Ibid.*, 840.

¹⁷² *Id.*

¹⁷³ *Ibid.*, 720.

¹⁷⁴ *Id.*

¹⁷⁵ *Id.*

relativement cohérent, où les actions des hommes, à l’instar des phénomènes de la nature, sont toujours le résultat d’un inéluctable enchaînement causal. Et si, toujours de l’avis de l’Auteur, on ajoute que pour Jacques, « la distinction d’un monde physique et d’un monde moral » semble « vide de sens¹⁷⁶ », il y a tout lieu de croire que ses vues se rapprochent de celles des « spinozistes modernes », dont Diderot, dans l’*Encyclopédie*, écrit que la particularité est de croire « que tout est matière et que la matière suffit à tout expliquer, y compris la vie et la pensée¹⁷⁷. » En contrepoint de ces idées inhérentes au *tour de tête fataliste*¹⁷⁸ de Jacques, on voit nettement poindre certains aspects essentiels du matérialisme de Diderot, et les expressions utilisées pas le valet ne sont pas sans rappeler celles de la célèbre lettre à Landois, datée du 29 juin 1756 :

Regardez-y de près, et vous verrez que le mot liberté est un mot vide de sens ; qu'il n'y a point et qu'il ne peut y avoir d'êtres libres ; que nous ne sommes que ce qui convient à l'ordre général, à l'organisation, à l'éducation et à la chaîne des événements. Voilà ce qui dispose de nous invinciblement. On ne conçoit non plus qu'un être agisse sans motif, qu'un des bras d'une balance agisse sans l'action d'un poids, et le motif nous est toujours extérieur, étranger, attaché ou par une nature ou par une cause quelconque, qui n'est pas nous. Ce qui nous trompe, c'est la prodigieuse variété de nos actions, jointe à l'habitude que nous avons prise tout en naissant de confondre le volontaire avec le libre. [...] Il n'y a qu'une sorte de causes, à proprement parler; ce sont les causes physiques. Il n'y a qu'une sorte de nécessité; c'est la même pour tous les êtres, quelque distinction qu'il nous plaise d'établir entre eux, ou qui y soit réellement¹⁷⁹.

Ainsi que nous le verrons, Jacques, en ce qu’il figure certaines idées chères à Diderot, deviendra l’opérateur intradiégétique de certaines démonstrations ludiques planifiées de longue main par Diderot. Mais à l’instar de la grande majorité des personnages mis en scène dans les fictions et dialogues diderotiens, Jacques n’est pas réductible à un concept. Il est homme, d’abord et avant tout, et sa doctrine est changeante, comme lui. Et du reste, ni parfaitement rationnelle ni parfaitement cohérente, sa sagesse bouffonne se fonde sur les dires d’autrui (ceux de son ancien capitaine – son supérieur, en l’occurrence) et elle est teintée d’un fond « superstitieux¹⁸⁰ ». Car

¹⁷⁶ *Ibid.*, 840.

¹⁷⁷ DIDEROT, « Spinosiste », *Encyclopédie*, ARTFL. Pour Laurent Versini, qui suit en cela Paul Vernière, Diderot est lui-même « néo-spinoziste » au sens de « matérialiste moniste » (*Pensées sur l’interprétation de la nature*, 590, note 1) ; il récuse le Dieu de Spinoza (voir : *Le Rêve de d’Alembert*, I, 639) et c’est en ce sens qu’il écrivait, dans le post-scriptum de sa dédicace « Aux jeunes gens qui se disposent à l’étude de la philosophie naturelle » : « Aie toujours présent à l’esprit que la *nature* n’est pas *Dieu*. » (*Pensées sur l’interprétation de la nature*, I, 559.)

¹⁷⁸ *Ibid.*, 839.

¹⁷⁹ Lettre à Landois du 29 juin 1756, V, 56.

¹⁸⁰ C’est dans un registre comique de haute voltige que Diderot à la fois rend un hommage à Rabelais, et à la fois insiste sur ce caractère « inspiré » de la « philosophie » de Jacques. Ce dernier, nous apprend l’Auteur dans une longue digression, est l’auteur d’un « petit traité de toutes sortes de divinations, traité profond dans lequel il donne la préférence à la divination de Bacchus ou par la gourde. » Sa gourde, *espèce de Pythie portative* qui devient

n'oublions pas que Jacques est, dès le titre du roman, *le fataliste* : « Savez-vous, monsieur, quelque moyen d'effacer cette écriture¹⁸¹ ? », demande-t-il à son maître.

Et qui est-ce qui a fait le grand rouleau où tout est écrit ? Un capitaine, ami de mon capitaine, aurait bien donné un petit écu pour le savoir ; lui, n'aurait pas donné une obole, ni moi non plus ; car à quoi cela me servirait-il ? En éviterais-je pour cela le trou où je dois m'aller casser le cou ? [...] je crois que non ; car il faudrait qu'il y eût une ligne fausse sur le grand rouleau qui contient vérité, qui ne contient que vérité, et qui contient toute vérité. Il serait écrit sur le grand rouleau : « Jacques se cassera le cou tel jour », et Jacques ne se casserait pas le cou ? Concevez-vous que cela se puisse, quel que soit l'auteur du grand rouleau¹⁸² ?

L'idée même du « grand rouleau¹⁸³ », dès lors qu'elle n'est plus strictement métaphorique car on lui suppose un auteur, devient difficilement réconciliable avec le supposé « spinozisme », tous deux hérités du capitaine de Jacques¹⁸⁴. On note en effet une incohérence de fond entre l'idée d'une intelligence arbitraire présidant à l'« écriture » du destin universel, et la vision d'un matérialisme réfléchissant la nécessité universelle en tant que miroir des lois physiques. Ici, c'est l'enchaînement matériel des causes et des effets qui est fatal, tandis que là, la fatalité a un caractère téléologique. Prédestination absolue, cette dernière repose sur le caractère « écrit là-haut » d'un événement donné, et suppose qu'il se produira tôt ou tard, quelles que soient les causes devant y conduire. Or, si la doctrine de Jacques comporte, comme on le voit, certaines incohérences, la structure même du récit se charge d'en faire entendre la dissonance de façon ludique. On se rappellera qu'au début du roman, le cheval nouvellement acquis de Jacques se

silencieuse aussitôt qu'elle se vide (d'alcool, s'entend), fait référence au voyage de Pantagruel et de ses compagnons pour aller visiter l'Oracle de la dive Bouteille. Parvenus à destination, ceux-ci découvrent dans le temple l'inscription suivant : *Ducunt volentem fata, nolentem trahunt* (« Les destinées mènent celui qui consent, tirent celui qui refuse. ») (François RABELAIS, *Œuvres complètes*, p. 1158.)

¹⁸¹ *Jacques le fataliste*, IV, 717.

¹⁸² *Ibid.*, 721.

¹⁸³ Du motif répété de l'« écrit là-haut », Yves Citton note la chose suivante : « Qu'une telle formule soit « spinoziste » ne saute certes pas aux yeux, puisqu'elle ne saurait figurer chez un penseur de l'immanence qui n'a de cesse de déboulonner toute forme de croyance en un quelconque « là-haut ». Par quoi il s'avère déjà que le capitaine faisait bien plus que savoir et citer Spinoza « par cœur ». » (Yves CITTON, « Jacques le fataliste : une ontologie spinoziste », *art. cit.*, p. 79.)

¹⁸⁴ Nous soulignons ici un rapprochement assez frappant entre des propos tenus par Jacques au sujet de son capitaine et les termes dans lesquels Diderot explique à Sophie Volland le « dogme de la fatalité » prêché par le « saint Prophète », dogme qui « inspire l'audace et le mépris de la mort ; le péril étant aux yeux du fataliste le même pour celui qui manie le fer sur un champ de bataille et pour celui qui repose dans un lit ; l'instant de périr étant irrévocable, et toute prudence humaine étant vaine devant l'Éternel qui a enchaîné toutes choses d'un lien que sa volonté même ne peut ni resserrer ni relâcher. » (*Lettre à Sophie Volland du 30 octobre 1759*, V, 187.) Quant au capitaine de Jacques, il disait que « la prudence ne nous assurait point un bon succès, mais qu'elle nous consolait et nous excusait d'un mauvais : aussi dormait-il la veille d'une action sous sa tente comme dans sa garnison, et allait-il au feu comme au bal. » (*Jacques le fataliste*, IV, 720.)

jette hors de la route pour l'emporter, malgré lui, et ce à deux reprises, vers des fourches patibulaires. « Diable ! Cela est de fâcheux augure¹⁸⁵ », dit le maître, se figurant déjà la pendaison de Jacques. « Qu'est-ce que cela signifie ? », s'inquiète Jacques « Est-ce un avertissement du destin¹⁸⁶ ? »

Tandis que Jacques et son maître se troublent des funestes présages *écrits là-haut*, ce même « destin » se charge de les ramener sur terre : car le cheval recommence son manège, mais cette fois, c'est pour mener son cavalier directement... chez le bourreau du village, à qui il appartenait auparavant. La *singulière allure du cheval* se convertit subitement en la plus prévisible des conduites ; elle n'est « que l'effet d'une habitude, le résultat d'un dressage : il faut y lire un conditionnement antérieur, bien plus que la prophétie d'un destin futur¹⁸⁷. » Ici, l'exhumation des chaînons encore cachés de la gourmette¹⁸⁸ permet de tempérer la tendance superstitieuse que prenait le fatalisme de Jacques, mais aussi de faire un double pied de nez aux coïncidences invraisemblables auxquelles le lecteur de romans est habitué. D'une part, les récits romanesques qui sont tissés de ces coïncidences trahissent une méconnaissance ou un mépris de la véritable marche de la nature. Ils présentent une écriture fracturée qui n'épouse en rien les contours du réel, où tout est lié par des lois nécessaires. Mais d'autre part, Diderot fait aussi voir que la coïncidence en apparence la plus ésotérique peut être en fait la plus banale, et que seule la méconnaissance de ses causes nous la rend suspecte. C'est le monde lui-même qui est le grand rouleau, et les lois de la matière (*phusis*) en sont les auteurs.

Or, c'est par des voies similaires à celles que le « destin » (pour ne pas dire Diderot) a empruntées pour se jouer de la frayeur naïve de Jacques que ce dernier, à son tour, organisera la petite leçon matérialiste de son maître. Celui-ci, tout au long du roman, demeure un tenant

¹⁸⁵ *Ibid.*, 743.

¹⁸⁶ *Ibid.*, 753.

¹⁸⁷ Jean STAROBINSKY, p.311.

¹⁸⁸ Lorsqu'il parle des bonnes et des mauvaises aventures amenées par le coup de feu l'ayant blessé au genou, Jacques compare les rapports qu'elles entretiennent entre elles aux *chaînons d'une gourmette* : « Sans ce coup de feu, par exemple, dit-il, je crois que je n'aurais été amoureux de ma vie, ni boiteux. » (*Jacques le fataliste*, IV, 713-514.) Que la balle soit à l'origine de la claudication, voilà qui semble évident. Mais qu'elle soit responsable des amours de Jacques, voilà qui l'est moins. Il n'empêche que la balle qu'il reçoit au genou, en ce qu'elle précède l'histoire de ses amours, est nécessairement une des causes d'une longue suite d'effets dont on ne voit pas le lien *a priori*.

convaincu de la liberté métaphysique... Peu conscient de ses propres habitudes toutes semblables à celle d'un *automate* – il consulte sa montre, prend sa prise de tabac – il est aussi crédule qu'incapable à lire et à interpréter le monde. Alors que Jacques raconte, il s'entête irrémédiablement à essayer de deviner la suite de ses histoires, en l'interrompant au détour de chaque phrase, et en se trompant toujours. Presque aussi inévitablement que le maître fait erreur, le conteur finit par s'impatienter : « Eh ! non, non, de par tous les diables ! non. Mon maître, il est écrit là-haut que vous en avez pour le reste de vos jours ; tant que vous vivrez vous devinerez, je vous le répète, et vous devinerez de travers¹⁸⁹. » S'il n'est guère perspicace en ces matières qui lui sont inconnues, il n'est pas autrement plus clairvoyant dans la conduite de ses propres affaires. L'histoire de ses amours – dont, ironiquement, Jacques devine la fin dès l'amorce – est une histoire d'escroquerie, de manipulation, de tromperie, le tout orchestré par Agathe, la femme dont il est épris, et le chevalier de Saint-Ouin l'un de ses amis intimes. Son manque de lucidité est source de son malheur ; on le manipule à l'envi, et pourtant – ... mais sans doute par ce même manque de lucidité – il persiste :

il me semble, dit-il à Jacques, que je sens au dedans de moi-même que je suis libre, comme je sens que je pense. — Mon capitaine disait : « Oui, à présent que vous ne voulez rien, mais veuillez vous précipiter de votre cheval ? » — Eh bien ! je me précipiterai. — Gaiement, sans répugnance, sans effort, comme lorsqu'il vous plaît d'en descendre à la porte d'une auberge ? — Pas tout à fait ; mais qu'importe, pourvu que je me précipite, et que je prouve que je suis libre ? — Mon capitaine disait : « Quoi ! vous ne voyez pas que sans ma contradiction il ne vous serait jamais venu en fantaisie de vous rompre le cou ? C'est donc moi qui vous prends par le pied, et qui vous jette hors de selle. Si votre chute prouve quelque chose, ce n'est donc pas que vous soyez libre, mais que vous êtes fou. » Mon capitaine disait encore que la jouissance d'une liberté qui pourrait s'exercer sans motif serait le vrai caractère d'un maniaque. — Cela est trop fort pour moi ; mais, en dépit de ton capitaine et de toi, je croirai que je veux quand je veux. — Mais si vous êtes et si vous avez toujours été le maître de vouloir, que ne voulez-vous à présent aimer une guenon ; et que n'avez-vous cessé d'aimer Agathe toutes les fois que vous l'avez voulu ? Mon maître, on passe les trois quarts de sa vie à vouloir, sans faire. — Il est vrai. — Et à faire sans vouloir. — Tu me démontreras celui-ci ? — Si vous y consentez. — J'y consens. — Cela se fera, et parlons d'autre chose¹⁹⁰...

On pourrait considérer que tout est dit dans cet échange, qu'il pourrait tenir lieu de démonstration, mais le maître y reste sourd. Il ne comprend pas la subtilité du raisonnement, et il lui faudra une démonstration en règle, qui viendra quelques pages plus tard. Le récit de Jacques et de son maître touchant à sa fin, les deux protagonistes arrivent à l'entrée du village où le

¹⁸⁹ *Ibid.*, 856.

¹⁹⁰ *Ibid.*, 903. [Puisque le maître et Jacques parlent chacun à leur tour dans ce long passage que nous croyions pertinent de citer dans son intégralité, nous avons volontairement omis de retranscrire leur nom avant chaque réplique, afin de le raccourcir.]

maître voulait se rendre. S'arrêtant pour prendre un peu de repos, ils « descendent de cheval, Jacques le premier, et se présentant avec célérité à la botte de son maître, qui n'eut pas plus tôt posé le pied sur l'étrier que les courroies se détachent et que [le] cavalier, renversé en arrière, allait s'étendre rudement par terre si son valet ne l'eût reçu entre ses bras¹⁹¹. » Voilà le maître furieux, et Jacques qui se tord de rire :

JACQUES. — Monsieur mon maître en conviendra-t-il à présent ? [...] N'est-il pas évidemment démontré que nous agissons la plupart du temps sans vouloir ? Là, mettez la main sur la conscience : de tout ce que vous avez dit ou fait depuis une demi-heure, en avez-vous rien voulu ? N'avez-vous pas été ma marionnette, et n'auriez-vous pas continué d'être mon polichinelle pendant un mois, si je me l'étais proposé ?

LE MAÎTRE. — Quoi ! C'était un jeu ?

JACQUES. — Un jeu.

LE MAÎTRE. — Et tu t'attendais à la rupture des courroies.

JACQUES. — Je l'avais préparée.

La démonstration du matérialisme est un jeu qui se joue à la fois *au détriment* et à la *demande* du maître ; c'est « librement » que ce dernier avait donné à Jacques le droit d'attacher *un fil d'archal au-dessus de sa tête* pour qu'il le mène à *sa fantaisie*¹⁹². Ainsi, la seconde chute de cheval du maître semble répondre merveilleusement à la première : celle-ci, avions-nous suggéré, fonctionnait à titre de *démonstration par l'expérience*. Elle permettait au maître d'accepter la prémisse de l'histoire des amours de Jacques, à savoir que la blessure au genou était l'une des plus cruelles. En filigrane de cette chute littérale apparaissait un Lecteur visiblement désarçonné par ce roman niant tout romanesque. Or, si l'on suppose que la deuxième chute du maître fonctionne également à titre de *démonstration par l'expérience*, c'est elle qui devrait permettre au maître d'accepter un autre principe, cette fois beaucoup plus complexe, mais aussi beaucoup plus important, et qu'il n'aurait sans doute pas pu recevoir autrement. Alors qu'à la fin du roman le maître se voit forcé de remettre en question sa conception de la liberté, on peut supposer que le lecteur vit un ébranlement analogue. Car l'aveuglement complet du maître à la liaison des causes et des effets qui influent sur sa destinée s'apparente presque en tous points à l'aveuglement du lecteur eu égard au caractère factice de la causalité romanesque. En effet, si l'Auteur du récit de Jacques et de son maître se défend sans cesse d'écrire un roman au profit de la vérité, c'est que la marche de son récit n'est pas la marche habituelle des ouvrages

¹⁹¹ *Ibid.*, 917.

¹⁹² *Id.* Le fil d'archal est le fil principal d'une marionnette à fils.

du genre, où les événements se succèdent aussi arbitrairement qu'artificiellement, sans être liés entre eux par nécessité¹⁹³. Dès lors, si c'est à la source romanesque que le lecteur prétend puiser une certaine expérience du monde, celle-ci, aussi trompeuse que l'illusion de la liberté métaphysique, risque d'être un guide très médiocre. À l'instar de Jacques, c'est bien davantage dans le « grand rouleau » que constitue le monde qu'il devra apprendre à lire pour se conduire avec sagacité. Mais, d'autre part, s'il faut chercher à acquérir de l'expérience et à approfondir notre connaissance de la nature pour pouvoir mieux s'y orienter, il ne faut pas non plus se leurrer : il convient, avec Jacques et son capitaine, de demeurer modestes quant à l'usage que nous prétendons faire de ces ressources. En effet, « qui peut se vanter d'avoir assez d'expérience ? Celui qui s'est flatté d'en être le mieux pourvu, n'a-t-il jamais été dupe ? [...] Combien de projets sagement concertés ont manqué, et combien manqueront ! Combien de projets insensés ont réussi, et combien réussiront¹⁹⁴ ! » Ces propos du capitaine de Jacques, croyons-nous, ne résonnent nulle part avec autant de justesse que dans les multiples récits enchâssés dans le récit-cadre. C'est sur ces histoires racontées par les protagonistes ainsi que par les autres personnages dont ils font la rencontre que nous devons maintenant nous pencher.

4.2.2 *Expériences morales*

Nous avons jusqu'ici exploré comment, dans *Jacques le fataliste*, au premier niveau de la narration, la relation singulière entre l'Auteur et le Lecteur permettait au lecteur réel de faire un retour réflexif sur sa propre pratique, et éventuellement, de la renouveler au profit d'une lecture critique et distanciée. Nous avons également réfléchi à la façon dont le dévoilement des mécanismes de la narration cherchait volontairement à rendre le récit « invraisemblable », du moins dans sa dimension « pragmatique¹⁹⁵ » ; la vraisemblance étant comprise dans ce contexte comme capacité à produire une illusion du réel qui elle seule permettrait la pleine immersion du

¹⁹³ Rappelons-nous, par exemple que l'Auteur, à toutes les fois qu'il contrefait le romancier, se plaît à évoquer des « possibles » typiquement romanesques qu'il rejette aussitôt en faisant sentir qu'ils ne s'apparentent en rien aux « possibles » de la nature, qu'ils ne reproduisent guère les effets de l'enchaînement nécessaire de ses phénomènes.
¹⁹⁴ *Ibid.*, 720.

¹⁹⁵ Les considérations que nous développons dans ce paragraphe relativement aux différents *modes ou types de vraisemblance* qui se côtoient dans l'espace de la fiction suivent certaines des idées développées par Andrée Mercier. (Andrée MERCIER, « La vraisemblance : état de la question historique et théorique », 2008, p. 5-7.) Sont distingués dans cet article quatre modes principaux, soit la vraisemblance générique, empirique, pragmatique et diégétique. L'auteure y montre entre autres que « les différents types de vraisemblance sont susceptibles d'entretenir des rapports variables et parfois même d'opposition au sein du récit. » (p. 7)

lecteur. Il s'agit donc pour Diderot de bousculer une conception de la fiction reposant sur la décision de « mettre entre parenthèses la valeur de vérité et les conséquences pratiques immédiates du message fictionnel¹⁹⁶ ». En contrepartie, au deuxième niveau de la narration, soit celui où se meuvent Jacques et son maître, nous avons vu la cohérence « diégétique¹⁹⁷ » s'accorder à un univers et à des péripéties « empiriquement¹⁹⁸ » vraisemblables. Mais là où Diderot parsème son récit « de petites circonstances si liées à la chose, de traits si simples, si naturels », il n'est toujours pas ce « conteur historique¹⁹⁹ » qui cherche à faire illusion. Par l'entremise de ce que l'Auteur dit être « la vérité ! » – que le Lecteur trouve souvent « froide, commune et plate²⁰⁰ » – Diderot cherche à produire une écriture qui épouse les contours du réel. Et celle-ci sert un double but : d'une part, elle cherche à montrer que la succession factice des événements romanesques est souvent bien éloignée de l'enchaînement causal nécessaire du monde (dont le caractère borné de notre entendement nous empêche voir les chaînons, mais dont nous ne devons pas moins douter), mais d'autre part, elle sert à introduire une discussion autrement plus difficile sur les questions du déterminisme et de la liberté humaine, et à faire sentir au lecteur, par l'humour et le jeu, que, bien souvent « nous faisons sans vouloir ».

Mais qu'advient-il du traitement des questions morales au sein de la pensée matérialiste, si l'on doit croire, avec Jacques, que les mots de vice et de vertu n'ont guère de sens, que l'on doit se borner à dire que l'on est « heureusement ou malheureusement né²⁰¹ » ? Cette question, qui « a plus d'une fois chiffonné la cervelle²⁰² » de Jacques – et celle de Diderot tout autant – traverse l'ensemble du roman. Toutefois, c'est principalement dans les récits enchâssés racontés par les personnages de l'œuvre qu'elle parvient à se déployer dans toute sa complexité. Là, à défaut d'y trouver des réponses, on y approfondit les questions, on les multiplie et on donne plusieurs voix

¹⁹⁶ Thomas PAVEL, « Comment définir la fiction ? », 2002, [En ligne.], cité dans Andrée MERCIER, « La vraisemblance », *art. cit.*, p. 5-6. Pour replacer la citation dans son contexte : Pavel, qui réfléchit sur une définition pragmatique de la fiction et en explore alors les avantages considérables, mais aussi les limites.

¹⁹⁷ Entendue comme « logique événementielle ». (Andrée MERCIER, « La vraisemblance », *art. cit.*, p. 6.)

¹⁹⁸ La vraisemblance empirique s'entend ici comme « conformité de l'univers représenté à l'expérience commune, expérience qui inclut tout autant des connaissances, des faits attestés, que des opinions ou des représentations » (*Id.*)

¹⁹⁹ *Les deux amis de Bourbonne*, II, 480.

²⁰⁰ *Jacques le fataliste*, II, 738.

²⁰¹ *Ibid.*, 840.

²⁰² *Ibid.*, 717.

au chapitre – celle du lecteur y compris. Notons aussi qu'à la vraisemblance « banale » du voyage de Jacques et de son maître s'oppose, dans ces récits métadiégétiques, une exploration narrative des « côtés piquants²⁰³ » de la vérité et que c'est là une des avenues privilégiées qu'emprunte Diderot dans son exploration des ressources fictionnelles propre à une pensée philosophique en mouvement. En effet, si l'*exceptionnel* et l'*extraordinaire mais « vrai »* trouvent une place de choix dans les écrits fictionnels du Philosophe, c'est entre autres en ce qu'ils permettent d'élargir le champ de ce que nous recevons comme vraisemblable, en l'étirant au moyen de ces possibles insoupçonnés. Et leur caractère singulier ne doit point nous mettre en défiance, fait dire Diderot à son Auteur, car « la nature est si variée, surtout dans les instincts et les caractères, qu'il n'y a rien de si bizarre dans l'imagination d'un poète dont l'expérience et l'observation ne vous offrissent le modèle dans la nature²⁰⁴. Or, si cette « extension » du réel par l'entremise de l'imagination conduit à son inévitable complexification, elle apparaît néanmoins comme essentielle en ce qu'elle permet d'en juger – ou de suspendre son jugement – avec plus de justesse.

Un récit retient ici inévitablement notre attention : celui de Mme de la Pommeraye, qui constitue un cas de figure privilégié de ce que Lester G. Crocker nomme des « expériences morales » conçues, dit-il, « comme si Diderot suivait sa propre méthodologie scientifique²⁰⁵ ». L'histoire de Mme de la Pommeraye, qui est racontée par l'hôtesse de l'auberge du Grand Cerf où Jacques et son maître font halte, est, pour la résumer dans ses très grandes lignes, l'histoire d'un désamour, celui du marquis des Arcis, « un homme de plaisir, très aimable, croyant peu à la vertu des femmes²⁰⁶ » ayant mené une cour assidue toute faite de promesses qu'il ne pourrait tenir, et l'histoire d'une vengeance, celle de Mme de la Pommeraye, « une veuve qui avait des mœurs, de la naissance, de la fortune et de la hauteur », et dont l'orgueil blessé par la rupture « des serments les plus solennels²⁰⁷ » la conduisit à songer « à se venger, mais à se venger d'une manière cruelle, d'une manière à effrayer tous ceux qui seraient tentés à l'avenir de séduire et

²⁰³ « ...la vérité a ses côtés piquants, qu'on saisit quand on a du génie ; mais quand on en manque ? — Quand on en manque, il ne faut pas écrire. » (*Ibid.*, 738.)

²⁰⁴ *Ibid.*, 758.

²⁰⁵ Lester G. CROCKER, « « Le neveu de Rameau », une expérience morale », 1960, p. 133.

²⁰⁶ *Jacques le fataliste*, II, 789.

²⁰⁷ *Ibid.*, 790.

de tromper une honnête femme²⁰⁸ ». L'idée terrible qui germe dans son esprit ? Le faire tomber fou amoureux d'une courtisane, le faire désespérer et ne le désillusionner sur son compte que lorsqu'il l'aura épousée. Ce qui fascine, dans cette histoire, c'est incontestablement le génie de la machination, l'intelligence et la patience dans l'exécution ; c'est l'assurance avec laquelle Mme de la Pommeraye manie le fil d'archal qu'elle attache à la tête du marquis. Mais c'est aussi, par un ultime renversement, l'échec de son entreprise... Car si « le mariage du marquis des Arcis et d'une catin [était] écrit là-haut²⁰⁹ », ce dernier, à la toute fin, ne se repent de rien. Il est, contre toute attente, un mari heureux. Malgré le génie de Mme de la Pommeraye, malgré sa fine connaissance de la nature humaine, son projet échoue précisément au moment où il semble réussir. Illustration forte, s'il en est une, de ce que toute la prudence et toute la science dont nous sommes capables sont bien insuffisants pour saisir l'ensemble des facteurs qui nous déterminent. Voilà, il va sans dire, qui corrobore exemplairement les propos du capitaine de Jacques : « Le calcul qui se fait dans nos têtes, et celui qui est arrêté sur le registre d'en haut, sont deux calculs bien différents. [...] Combien de projets sagement concertés ont manqué, et combien manqueront²¹⁰ ! ». Mais s'il faut s'en tenir, pour la suite de notre réflexion, à la stricte doctrine du capitaine et de Jacques, on se verra alors forcé de dire que ni Mme de la Pommeraye ni le marquis des Arcis ne sont dans toute cette histoire ou vicieux ou vertueux, car ni l'un ni l'autre n'était libre d'agir autrement qu'il ne l'a fait. Est-ce à dire que là doit s'achever toute l'expérience morale, dont le « c'était écrit là-haut » constituerait la pierre d'achoppement ?

Si rien, à première vue, ne nous permet de nous sortir aisément cette première impasse, un pas de recul nous permettra toutefois d'élargir notre horizon et d'appréhender la situation plus

²⁰⁸ *Ibid.*, 800.

²⁰⁹ *Ibid.*, 819.

²¹⁰ *Ibid.*, 720. Les échecs analogues des plans concertés de longue haleine par le personnage de Gousse, puis par le personnage de l'intendant épris de la pâtissière constituent d'autres exemples de ce qu'au moment où l'on croit le plus mener le destin, c'est encore lui qui nous mène. Ainsi d'Ésope, dont la fable raconte que, voulant se rendre au bain, il fut conduit en prison, prouvant de ce fait que l'on ne sait jamais vraiment où l'on va, et que nos intentions ne sont garantes de rien. Mais l'histoire du Père Hudson fonctionne quant à elle à titre de contrepartie de l'histoire de Mme de la Pommeraye, prouvant en quelque sorte qu'il n'est pas moins vrai de dire : « Combien de projets insensés ont réussi, et combien réussiront ! » (*Id.*) Soulignons ici que la mise en parallèle des histoires de ces deux personnages capables d'orchestrer des machinations odieuses donne lieu à une question de l'Auteur qui, toute rhétorique soit-elle, n'en est pas moins chargée de sens : « Lecteur, tandis que ces bonnes gens dorment, j'aurais une petite question à vous proposer, à discuter sur votre oreiller : c'est ce qu'aurait été l'enfant né de l'abbé Hudson et de la dame de La Pommeraye ? — Peut-être un honnête homme. — Peut-être un sublime coquin. — Vous me direz cela demain matin. » (*Ibid.*, 851.)

lucidement. « Il n'y a qu'une sorte de causes, à proprement parler ; ce sont les causes physiques. Il n'y a qu'une sorte de nécessité ; c'est la même pour tous les êtres, quelque distinction qu'il nous plaise d'établir entre eux²¹¹. » Voilà, tel qu'il se présente dans la lettre à Landois, un des fondements du matérialisme de Diderot. Or, c'est éventuellement de cette nature mue par la nécessité que Diderot pourra inférer les principes d'une morale naturelle, qu'il développera notamment dans ses fragments de l'*Histoire des deux Indes*, de l'Abbé Raynal²¹². Mais de cette morale universelle, ni les principes ne sont fermement posés, ni encore moins établies les lois qui en découleraient. Pourquoi, dès lors, ne sont-ce pas des fictions utopiques²¹³ qui constituent le matériau romanesque de premier choix pour penser la morale chez Diderot ? Sans doute parce que le point où se rencontrent l'ontologie matérialiste et la morale constitue un horizon normatif sérieux, mais que ce qui intéresse davantage le Philosophe dans ses enquêtes narratives, ce sont les enjeux moraux dans leurs aspects incarnés, tel que les hommes en font l'expérience au quotidien. Si les fictions constituent un véhicule privilégié pour y réfléchir avec justesse, c'est que dans cet univers où s'entrechoquent les codes civils, religieux et naturels²¹⁴, là où aucune norme ni aucun contenu positif n'est susceptible de tenir la route devant la complexité du réel, les expériences que procurent les récits permettent d'y réfléchir sans trancher, voire *imposent* de les réfléchir sans trancher. Car l'enjeu essentiel, c'est peut-être justement de convaincre le lecteur de la difficulté du choix. C'est l'hypothèse que nous explorons ici.

Le conte de Mme de la Pommeraye trouve de nombreux échos dans la série de contes du début des années 1770, que sont *Les deux amis de Bourbonne*, *l'Entretien d'un père avec ses enfants*, *Ceci n'est pas un conte*, *Mme de la Carlière*, et le *Supplément au voyage de Bougainville*, et qui

²¹¹ Lettre à Landois du 29 juin 1756, V, 56.

²¹² L'*identité universelle de l'organisation des hommes* constituerait la « cause physique constante et éternelle de la morale universelle » : « Voilà l'origine des liens particuliers et des vertus domestiques ; voilà l'origine des liens généraux et des vertus publiques » (*Histoire des deux Indes*, III, 587.) Réduite à sa plus simple expression, la morale comprise dans ces fondements naturels se résumerait ainsi : « Il n'y a proprement qu'une vertu, c'est la justice ; et qu'un devoir, c'est de se rendre heureux. » (*Ibid.*, 629) (Pour les italiques et les idées présentées voir : Colas DUFLO, *Diderot philosophe*, *op. cit.*, p.414-415.)

²¹³ Mis à part, peut-être, le *Supplément au voyage de Bougainville*, qui va dans cette direction, mais nous y reviendrons.

²¹⁴ « Nous vivons sous trois codes, le code naturel, le code civil, le code religieux. Il est évident que tant que ces trois sortes de législations seront contradictoires entre elles il est impossible qu'on soit vertueux [...] C'est qu'alternativement infracteurs de ces différentes autorités, nous n'en respecterons aucune et que nous ne serons ni hommes, ni citoyens, ni pieux. » (*Histoire des deux Indes*, III, 632.)

s'articulent tous autour d'interrogations morales. On y voit – particulièrement dans les trois derniers, qui forment un triptyque²¹⁵ – des enjeux similaires ; ceux de l'inconstance du cœur humain et des souffrances qu'elle cause. Pour Mme de la Pommeraye comme pour Tanié²¹⁶, Mlle de la Chaux²¹⁷, Mme de la Carlière et Desroches²¹⁸, les malheureuses « victimes » de ces contes, l'élément déclencheur du drame réside principalement dans ce qui est considéré comme la trahison d'un serment. Mais si l'on voit, dans ces contes, qu'il y a « des femmes très méchantes et des hommes très bons, mais aussi des femmes très bonnes et des hommes très méchants²¹⁹ », il ne s'agit point de frapper d'anathème les infidèles, tant s'en faut. Car ce que Diderot réunit, dans ces contes, ce sont toutes les conditions essentielles pour que se joue, devant les yeux du lecteur, non pas la confrontation du vice et de la vertu (ou pas seulement, selon le cas), mais bien celle des instincts naturels et des codes dénaturés qui les régissent. Et c'est à travers les propos d'un personnage parfaitement étranger aux mœurs des Européens que certains des enjeux moraux de *Ceci n'est pas un conte*, de *Mme de la Carlière*, mais aussi du récit de Mme de la Pommeraye reçoivent un éclairage différent. Orou, l'éloquent Otaïtien du *Supplément au voyage de Bougainville*, vit dans une société sans religion ni gouvernement, régie par les lois de la nature²²⁰. Et il jette sur les institutions du mariage et sur les serments de fidélité un regard sidéré ; ils constituent, à son avis, un « monstrueux tissu d'extravagances²²¹ » :

²¹⁵ Voir à ce sujet : Laurent VERSINI, Introduction aux Contes des années 1770, II, p. 464-465.

²¹⁶ Du premier récit dans *Ceci n'est pas un conte*.

²¹⁷ Du second récit dans *Ceci n'est pas un conte*.

²¹⁸ *Mme de la Carlière*.

²¹⁹ *Ceci n'est pas un conte*, II, 508. De ce qu'il y a de biens méchants hommes et de biens bonnes femmes et inversement, de ce que les uns ne sont souvent pas punis, et que les autres souffrent souvent inutilement, trop souvent même, on en infère ironiquement sur l'absurdité d'une nature qui n'a que faire de nos élans de justice : « Mais cela est encore à peu près dans la règle. S'il y a un bon et honnête Tanié, c'est à une Reymer que la Providence l'envoie ; s'il y a une bonne et honnête de La Chaux, elle deviendra le partage d'un Gardeil, afin que tout soit fait pour le mieux. » (*Ceci n'est pas un conte*, II, 508.) Ces exclamations ne sont pas sans rappeler les idées de Jacques, qui ne croit certes pas que tout est bon dans la nature, et qui se moque de la fable de Garo. Dans cette fable la Fontaine (« Le Gland et la Citrouille », (IX, 4)), le personnage de Garo, après avoir remis en question la perfection des ouvrages de Dieu, se voit corrigé de sa prétention : c'est que le paysan, y lit-on, aurait cru préférable que les citrouilles poussent dans les chênes plutôt qu'au sol, mais après s'être endormi sous un chêne, et après qu'un gland lui soit tombé sur le nez, le voilà quitte pour sa leçon d'humilité ! Garo rentre chez lui meurtri et convaincu de ce que Dieu a bien disposé de toutes choses. Et Jacques se moque : « Si au lieu de glands, le chêne avait porté des citrouilles, est-ce que cette bête de Garo se serait endormi sous un chêne ? Et s'il ne s'était pas endormi sous un chêne, qu'importait au salut de son nez qu'il en tombât des citrouilles ou des glands ? Faites lire cela à vos enfants. » (*Jacques le fataliste*, II, 902.)

²²⁰ Cette société quasi utopique, il va sans dire, fonctionne à titre d'expérience de pensée. Il ne s'agit pas de la société dépeinte dans le *Voyage autour du monde*, de Louis-Antoine de Bougainville.

²²¹ *Supplément au voyage de Bougainville*, II, 557.

Ces préceptes singuliers, je les trouve opposés à la nature, et contraires à la raison ; faits pour multiplier les crimes [...]. Rien, en effet, te paraît-il plus insensé qu'un précepte qui proscrie le changement qui est en nous ; qui commande une constance qui n'y peut être, et qui viole la liberté du mâle et de la femelle, en les enchaînant pour jamais l'un à l'autre ; qu'une fidélité qui borne la plus capricieuse des jouissances à un même individu ; qu'un serment d'immutabilité de deux êtres de chair, à la face d'un ciel qui n'est pas un instant le même, sous des antres qui menacent ruine ; au bas d'une roche qui tombe en poudre ; au pied d'un arbre qui se gerce ; sur une pierre qui s'ébranle²²² ?

Ce dont il est ici question, c'est de « l'inconvénient qu'il y a d'attacher des idées morales à certaines choses qui n'en ont pas²²³ », telle la nature changeante des désirs et des amours des hommes. Ainsi peut-on conjecturer que dans un hypothétique Otaïti, le marquis des Arcis aurait été un beaucoup moins grand « scélérat » et Mme de la Pommeraye une femme beaucoup moins malheureuse. Or, le discours d'Orou, on l'aura remarqué, est presque en tous points pareil à celui qu'on retrouve dans *Jacques le fataliste* et dont l'Auteur prétend qu'il ne sait plus si les réflexions qu'il contient sont de Jacques, du maître, ou de lui-même :

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 ; tout passait en eux et autour d'eux, et ils croyaient leurs cœurs affranchis de vicissitudes²²⁴.

Il est important, croyons-nous, de noter que ce passage anonyme s'insère dans l'intervalle où l'hôtesse de l'auberge du Grand Cerf se voit contrainte d'interrompre temporairement son récit. En effet, la pause dans la narration laisse le lecteur devant le tableau suivant : Mme de la Pommeraye, venant d'apprendre le désamour du Marquis et tentant de masquer son « dépit mortel », qui devise avec le marquis « sur l'inconstance du cœur humain, sur la frivolité des serments, sur les liens du mariage²²⁵... » Mais lorsque l'hôtesse reprend son histoire, c'est un tableau bien autrement cruel qui attend le lecteur : c'est celui de Mme de la Pommeraye au désespoir, juste avant qu'elle ne commence à ourdir sa vengeance. Le lecteur se voit donc présenter tour à tour une réflexion sur l'inconstance inhérente à la nature humaine, qui pourrait le guider dans sa lecture de la suite du conte, mais il se voit aussi rappeler la souffrance bien

²²² *Ibid.*, 555. Le caractère irréconciliable des engagements « indissolubles » avec la nature humaine était déjà souligné par Diderot dans l'*Encyclopédie* : « INDISSOLUBLE, adj. (Gram.) qui ne peut être dissous, rompu. Le mariage est un engagement indissoluble. L'homme sage frémit à l'idée seule d'un engagement indissoluble. Les législateurs qui ont préparé aux hommes des liens indissolubles, n'ont guère connu son inconstance naturelle. Combien ils ont fait de criminels & de malheureux ? » (DIDEROT, « Indissoluble », *Encyclopédie*, ARTFL.)

²²³ C'est là le sous-titre du conte.

²²⁴ *Jacques le fataliste*, II, 794.

²²⁵ *Jacques le fataliste*, II, 793.

réelle que cette inconstance engendre. Mme de la Pommeraye *est-elle bonne ?, est-elle méchante ?* Jusqu'ici, le lecteur ne peut en décider, mais c'est la question à laquelle le confrontera inévitablement le récit. À condition, bien sûr, qu'il conserve une certaine distance et une lecture critique. Or, là où l'Auteur donne un repos au Lecteur en ce qu'il se tient coi pour presque toute la durée du récit²²⁶ le lecteur réel pourra compter sur bien d'autres interruptions pour l'empêcher de s'abandonner à la narration. D'abord car l'auberge du Grand-Cerf, « mieux qu'une construction de pierre » est un véritable « édifice sonore » « où se mêlent commandes, coups de sonnette, cris du personnel, discussions et conversations²²⁷ ». Ensuite parce Jacques et son maître, mais surtout Jacques, ne cesseront d'intervenir et d'exprimer leur opinion. Et tout au long du récit, leurs jugements respectifs s'opposent. D'abord comme suit :

JACQUES. — Votre Mme de La Pommeraye est une méchante femme.

LE MAÎTRE. — Jacques, c'est bientôt dit. Sa méchanceté, d'où lui vient-elle ? Du marquis des Arcis. Rends celui-ci tel qu'il avait juré et qu'il devait être, et trouve-moi quelque défaut dans Mme de La Pommeraye. Quand nous serons en route, tu l'accuseras, et je me chargerai de la défendre²²⁸.

Et là encore :

JACQUES. — Cette femme a le diable au corps, et que veut-elle donc ? Quoi ! un refroidissement d'amour n'est pas assez puni par le sacrifice de la moitié d'une grande fortune ?

LE MAÎTRE. — Jacques, vous n'avez jamais été femme, encore moins honnête femme, et vous jugez d'après votre caractère qui n'est pas celui de Mme de La Pommeraye²²⁹ !

Le « pauvre marquis » fait pitié aux yeux de Jacques, mais assez peu aux yeux du maître. Jacques s'exclame : « La chienne ! la coquine ! l'enragée ! et pourquoi aussi s'attacher à une pareille femme ? » Et le maître répond : « Et pourquoi aussi la séduire et s'en détacher²³⁰ ? » L'argumentaire, qui ne brille pas de par sa finesse, expose néanmoins les deux réponses les plus spontanées qu'est susceptible de recevoir cette question. Et de par son caractère quelque peu caricatural, il semble inviter le lecteur à adopter une position plus nuancée. Or, à la toute fin du récit, alors que l'hôtesse se retire, que Jacques a déjà les yeux à demi fermés, et que le lecteur comprend que sa discussion avec le maître n'aura sans doute pas de suite, l'Auteur, qui s'était jusque-là tenu en retrait, revient à la charge. Les deux protagonistes se sont peut-être endormis,

²²⁶ Il n'intervient qu'une seule fois.

²²⁷ Roger KEMPF, Diderot et le roman, *op. cit.*, p. 186-187.

²²⁸ *Jacques le fataliste*, II, 817.

²²⁹ *Ibid.*, 819.

²³⁰ *Ibid.*, 820.

mais le lecteur ne sera pas libre d'en faire de même. Car il lui reste encore à entendre une défense en bonne et due forme de Mme de la Pommeraye :

Vous entrez en fureur au nom de Mme de La Pommeraye, et vous vous écriez : « Ah ! la femme horrible ! ah ! l'hypocrite ! ah ! la scélérate !... » Point d'exclamation, point de courroux, point de partialité : raisonnons. Il se fait tous les jours des actions plus noires, sans aucun génie. Vous pouvez haïr ; vous pouvez redouter Mme de La Pommeraye : mais vous ne la mépriserez pas. Sa vengeance est atroce ; mais elle n'est souillée d'aucun motif d'intérêt. [...] vous vous révoltez contre elle au lieu de voir que son ressentiment ne vous indigne que parce que vous êtes incapable d'en éprouver un aussi profond, ou que vous ne faites presque aucun cas de la vertu des femmes. Avez-vous un peu réfléchi sur les sacrifices que Mme de La Pommeraye avait faits au marquis ? [...] elle avait avalé tout le calice de l'amertume préparé aux femmes dont la conduite réglée a fait trop longtemps la satire des mauvaises mœurs de celles qui les entourent ; elle avait supporté tout l'éclat scandaleux par lequel on se venge des imprudentes bégueules qui affichent de l'honnêteté. [...] Un homme en poignarde un autre pour un geste, pour un démenti ; et il ne sera pas permis à une honnête femme perdue, déshonorée, trahie, de jeter le traître entre les bras d'une courtisane ? Ah ! lecteur, vous êtes bien léger dans vos éloges, et bien sévère dans votre blâme.

Si l'Auteur prend le parti de défendre Mme de la Pommeraye, ce n'est guère pour imposer un point de point de vue qui serait le bon, bien au contraire, croyons-nous. Mais il ne se doute que trop de la façon dont son Lecteur risque d'évaluer le dilemme qui lui est proposé, et c'est pourquoi il intervient. Car en effet, s'il s'agit de mettre la faute du marquis et la cruauté de la vengeance de Mme de la Pommeraye dans une même balance, il est bien évident que le lecteur dira, avec Jacques : « quel diable de femme ! Lucifer n'est pas pire²³¹. » D'une part, cet angle d'approche n'est pas susceptible de rendre justice à la complexité de cette situation bien particulière, mais d'autre part, l'Auteur doit faire sentir à son Lecteur la vanité qu'il y a, bien souvent, à prétendre pouvoir arrêter des jugements sur les actions d'autrui : le Lecteur ne connaît pas toutes les informations qui lui permettraient de poser un jugement éclairé sur la situation (il lui en donne la preuve en apportant des éléments inédits à l'histoire), il juge de façon inconséquente (la sévérité ou la légèreté de son jugement étant modelée par l'habitude plus que par une réflexion circonspecte), etc. En bref, ce qui importe le plus dans cette intervention de l'Auteur, c'est, en dernière instance, son exhortation initiale : raisonnons. Si Diderot louait autrefois les romans de Richardson en ce que *la multitude de détails y préparait l'âme à recevoir les impressions fortes des grands événements*, dans *Jacques le fataliste*, l'agencement minutieux des faits prépare l'esprit aux questions justes et à leur discussion critique. Ce qui ne s'avère jamais simple chez Diderot, car toute question « appelle non plus une réponse, mais un faisceau

²³¹ *Ibid.*, 814.

de questions essentielles. Entre le système des preuves légales et la voix de la conviction intime, le sens moral s'affirme comme une *étude* des points de vue, comme une expérience de l'incertitude²³². » En ce sens, si le dernier mot va toujours au lecteur, on sent que l'appel à raisonner qui lui est lancé se double d'un corollaire implicite : raisonnons... mais abstenons-nous de conclure. Car toutes les expériences morales auxquelles nous convie Diderot à travers ses contes et romans semblent témoigner d'une volonté commune : celle de laisser résonner une polyphonie discordante qui provient de tous les niveaux de la narration. On ne veut voir se taire ni les voix des personnages métadiégétiques, ni celles des interlocuteurs qui, un « étage » au-dessus, débattent et réfléchissent sur leur sort, ni, il va sans dire, celle de Diderot qui invite son lecteur à joindre la sienne.

Roger KEMPF, Diderot et le roman, *op. cit.*, p. 206-207.

CONCLUSION

Irréductibles et intraduisibles : les ressources poétiques au service du vrai

Au point de départ de notre étude, nous posions que les fictions narratives constituaient, au sein de la pensée diderotienne, une voie d'accès privilégiée pour penser le réel et philosopher autrement. Or, en cherchant à mettre en lumière la contribution originale de Diderot à la réflexion philosophique *sur* le roman, de même qu'à l'exploration des ressources littéraires permettant de philosopher *par* le roman, c'est aussi, presque à notre insu, le récit de l'autonomisation progressive du lecteur que nous avons écrit. Il convient donc ici de faire un retour sur ce parcours et de noter que, peu importe *d'où* il écrit, à titre de « théoricien » ou à titre de « romancier », Diderot ne perd jamais de vue les enjeux relatifs à la réception des œuvres romanesques.

Dans ses réflexions théoriques sur les œuvres romanesques, Diderot mettait en valeur la figure d'un romancier moraliste – Richardson en l'occurrence – portant le flambeau au fond de la caverne pour jeter la lumière sur les passions humaines. Le lecteur, s'il se laissait immerger pleinement dans le récit, était alors sensé « acquérir de l'expérience » et sortir grandi de sa lecture. On voit bien que, dans ce processus, la participation *active* du lecteur semble exclue. La morale qu'il doit retenir est déterminée d'avance, et c'est à sa sensibilité que s'adresse l'œuvre. Puis, alors que Diderot entreprend de réfléchir sur les potentialités philosophiques du roman *par l'entremise du roman*, il invite le lecteur à jouer un rôle de plus en plus actif, et de plus en plus autonome. Ainsi, que ce soit parce qu'on le mystifie adroitement pour mieux le désillusionner brutalement, ou parce qu'on l'invite à prendre part à une lecture qui renverse ses attentes romanesques au détour de chaque page, le lecteur qui se voit sans cesse pris en défaut commence éventuellement à remettre en question ses habitudes. Mais dans *Jacques le fataliste*, Diderot va beaucoup plus loin encore. Il apprend au lecteur désarçonné à donner de nouvelles directions à sa pratique, à prendre une certaine distance et à être plus circonspect. Et une fois sa « formation » (ou sa « ré-formation ») complétée, à supposer qu'elle réussisse bien sûr, le lecteur pourra répondre à l'appel le plus important du romancier. Car en dernière instance, le lecteur est convié à discuter, avec le narrateur, de questions complexes pour lesquelles on ne lui proposera aucune

réponse définitive. Et puis dans *Jacques le fataliste*, Diderot pousse encore l'expérience un cran plus loin, mais cette fois de façon ludique : il propose au lecteur de terminer lui-même le récit des amours de Jacques, car l'Auteur, semble-t-il, n'en connaît pas la fin. Ce qui est bien évidemment impossible, mais le lecteur pourra en rire.

Le roman, qui s'envisageait donc au départ comme un moyen d'élever moralement les hommes presque « malgré eux », devient devant nos yeux un moyen de contribuer à leur émancipation intellectuelle. Et cette autonomisation du lecteur est immédiatement réinvestie par l'entremise de sa participation à des débats sur l'homme et sur la nature. L'œuvre n'atteint donc son plein potentiel que si le lecteur en comprend le mode d'emploi et qu'il accepte de réfléchir avec elle. En ce sens, *Jacques le fataliste* est un cas remarquable de ce que Franck Salaün nomme des *fictions pensantes* : « les *fictions pensantes*, écrit-il, embarquent le lecteur dans une autre sorte d'aventure intellectuelle. Le processus de pensée y est en attente de lecteur. Ce dernier le remet en marche en s'introduisant dans un questionnement inachevé, une réflexion en cours²³³. »

Alors que notre travail touche à sa fin, nous sommes tentés de retourner auprès de Diderot et de l'abbé, au cœur du sixième « site » de la *Promenade Vernet* – qui est elle aussi un conte dont Diderot dévoilera l'artifice. « L'esprit philosophique est-il favorable ou défavorable à la poésie²³⁴ ? », demande l'abbé. Cette question n'est pas la nôtre, mais, si nous la renversons pour demander si la poésie est favorable à l'esprit philosophique, alors, à la lumière de nos recherches, nous croyons pouvoir conclure, avec Pierre Hartmann (qui, ici, pastiche une partie de la réponse que Diderot fait à l'abbé) :

S'il est avéré que l'esprit philosophique gagne sur la poésie et qu'« il n'y a plus moyen de faire des contes à nos gens », restait à inventer une fiction d'un genre nouveau, dont l'écriture programmât la mise à distance avec la cessation de l'illusion qui la fonde. Non plus un conte de nourrice, mais une fiction avouée, apte à se déployer simultanément sur les versants opposés de l'affabulation et de l'incrédulité. [...] Alors se célèbrent enfin, pour la plus grande joie du lecteur, les noces canailles de la littérature et de la philosophie, qui enfantèrent si souvent dans la clandestinité. Alors, tous les préjugés philosophiques et métaphysiques se dissipent, et il est incroyable combien l'incrédulité apporte de ressources à la fiction, et la littérature de force entraînante à la philosophie²³⁵.

²³³ Franck Salaün, *Besoin de fiction*, 2010, p.15.

²³⁴ *Salon de 1767*, IV, 620-621.

²³⁵ Pierre HARTMANN, *Diderot. La figuration du philosophe*, op. cit., p.138-139.

BIBLIOGRAPHIE

ÉDITIONS DES ŒUVRES DE DIDEROT

DIDEROT, Denis, *Œuvres* (édition établie par Laurent Versini), Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1994-1997, 5 volumes.

DIDEROT, Denis, *Œuvres complètes* (édition établie par Herbert Dieckmann, Jacques Proust, Jean Varloot, *et al.*), Paris, Hermann, 1975-, 32 volumes prévus.

DIDEROT, Denis, *Œuvres* (édition établie par Jules Assézat et Maurice Tourneux), Paris, Frères Garnier, 1875-1877, 20 volumes,

Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, etc., éd. Denis Diderot et Jean le Rond d'Alembert, University of Chicago : ARTFL Encyclopédie Project, éd. Morrissey R. and Roe, G., Automne 2017, <http://encyclopedia.uchicago.edu/>.

ŒUVRES DE LA PÉRIODE MODERNE

BOILEAU, Nicolas, *Œuvres complètes*, éd. A. Adam et Fr. Escal, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1996.

HUET, Pierre-Daniel, *Traité de l'origine des romans, par Huet, ...suivi d'observations et de jugements sur les romans français, avec l'indication des meilleurs romans qui ont paru surtout pendant le XVIIIe siècle jusqu'à ce jour*, Paris, N.-L.-M. Desessarts, 1799, [En ligne].

RABELAIS, François, *Œuvres complètes*, Éditions Arvensa, 2015, [En ligne].

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Lettre à d'Alembert*, Paris, GF Flammarion, 2003.

LITTÉRATURE SECONDAIRE

ALBERTAN-COPPOLA, Sylvia, « *Le Neveu de Rameau* : un roman non romanesque ? », *Littérature*, 171, (3), 2013, p. 81-87.

ALOCCO-BIANCO, Luciana, « L'idée de roman dans l'*Encyclopédie* », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 4, 1998, p. 117-123.

ANDRÉ, Valérie, « Diderot. Contes politiques et politique du conte », *Féeries*, 3, 2006, [En ligne].

- BARON, Christine, « Effet métaleptique et statut des discours fictionnels », dans *Métalepses – Entorses au pacte de la représentation*, dir. J. Pier et J.-M. Schaeffer, Paris, Éditions de EHESS, 2005, p. 295-310.
- BEHLER, Ernst, *Ironie et modernité*, Paris, Presses universitaires de France, 1997.
- BELAVAL, Yvon, *L'esthétique sans paradoxe de Diderot*, Paris, Gallimard, 1950.
- BELLEGUIC, Thierry, « Jacques et son maître ou les extravagances du récit », *Littérature*, 171, (3), 2013, p. 54-67.
- BENSAUDE-VINCENT, Bernadette et LEQUAN, Mai, « Chimie et philosophie au 18^e siècle », *Dix-huitième siècle*, 42, (1), 2010, p. 397-416.
- BOUCHARDON, Serge, *Le récit littéraire interactif : narrativité et interactivité*, Thèse de doctorat, Université de technologie de Compiègne, 2005.
- CHABANON, Michèle, « Quelques réflexions sur la notion d'utilité dans la philosophie de Diderot », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 16, 1994, p. 97-112.
- CHARTIER, Pierre, « Diderot, ou le rire du mystificateur », *Dix-huitième Siècle*, 32, 2000, p. 145-164.
- CHOMÉTY, Philippe et LAMY, Jérôme, « Littérature et science : archéologie d'un litige (XVI^e-XVIII^e siècles) », *Littératures classiques*, 85, (3), 2014, p. 5-30.
- CHOUILLET, Jacques, « Esthétique et philosophie dans l'œuvre de Diderot », *Revue Internationale De Philosophie*, 38, (148/149), 1984, p. 140-157.
- *La Formation des idées esthétiques de Diderot (1745-1763)*, Paris, Armand Colin, 1973.
- CITTON, Yves, « Jacques le fataliste : une ontologie spinoziste de l'écriture pluraliste », *Archives de Philosophie*, tome 71, (1), 2008, p. 77-93.
- CLIFT, Rosena, *L'influence du roman anglais chez Diderot : Étude du réalisme moral dans la formation d'une technique romanesque*, Thèse de doctorat, McGill University, 1974.
- COULET, Henri, *Le Roman jusqu'à la Révolution*, vol. I, Paris, Armand Colin, 1967.
- CROCKER, Lester G., « "Jacques le Fataliste", an "Expérience Morale" », *Diderot Studies*, 3, 1961, p. 73-99.
- « « Le Neveu de Rameau », une expérience morale », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1961, 13, p. 133-155.

- DELON, Michel et MALANDAIN, Pierre, *Littérature française du XVIII^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996.
- DIONNE, Ugo et FOURNIER, Michel, « Présentation : Les lieux de la réflexion romanesque au XVIII^e siècle : de la poétique du genre à la culture du roman », *Études françaises*, 49, (1), 2013, p. 5-11.
- DIONNE, Ugo et GINGRAS, Francis, « Présentation : L'usure originelle du roman : roman et antiroman du Moyen Âge à la Révolution », *Études françaises*, 42, (1), 2006, p. 5-21.
- DUFLO, Colas, « Conséquence morale et écriture philosophique chez Diderot », *Cultura*, Vol. 34, 2015, p. 83-93.
- « Introduction. Diderot : roman, morale et vérité », *Littérature*, 171, (3), 2013, p. 3-12.
- *Les Aventures de Sophie : La philosophie dans le roman au XVIII^e siècle*, Paris, CNRS Éditions, 2013.
- *Diderot philosophe*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2003.
- « Diderot et la morale naturelle », dans *Figures du sentiment : morale, politique et esthétique à l'époque moderne*, dir. S. Malinowski-Charles, S., Québec, PUL, Les collections de la République des Lettres, 2003, p. 35-46.
- FAULOT, Audrey, « « Puer le Cleveland » et autres écueils romanesques. L'identité personnelle dans Les Bijoux indiscrets et Jacques le fataliste », *Littérature*, 171, (3), 2013, p. 25-38.
- FRANTZ, Pierre, « Le théâtre déstabilisé. Diderot et la critique de Rousseau », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 48, 2013, p. 37-46.
- FREDMAN, Alice G., *Diderot and Sterne*, New-York, Columbia University Press, 1955.
- GENETTE, Gérard, *Métalepse – De la figure à la fiction*, Paris, Éditions du Seuil, 2004.
- *Figures III*, Paris, Édition du Seuil, 1972.
- HARTMANN, Pierre, *Diderot. La figuration du philosophe*, Paris, José Corti, 2003.
- HALLYN, Fernand et HERMAN, Jan (dir.), *Le topos du manuscrit trouvé*, Louvain, Peeters, 1999.
- HERMAN, Jan, PACHOUD, Adrien, PELCKMANS, Paul et ROSSET, François (dir.), *L'Assiette des fictions. Enquêtes sur l'autoréflexivité romanesque*, Louvain, Peeters, 2010.
- HERMAN, Jan, « L'intérêt romanesque et les aventures poétiques de Jacques le fataliste », *Études françaises*, 49, (1), 2001, p. 81-100.

- HOBSON, Marian, *L'art et son objet*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2007.
- KEMPF, Roger, *Diderot et le roman, ou le démon de la présence*, Paris, Éditions du Seuil, 1965.
- KUNDERA, Milan, *Jacques et son maître : hommage à Denis Diderot en trois actes*, Paris, Éditions Gallimard, 1998.
- KUNDERA, Milan, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, 1995.
- LAFON, Henri, « À propos du « sang » dans le monde moral », dans *Les expériences romanesques de Prévost après 1740*, dir. E. Leborgne et J.-P. Sermain, Louvain, Peeters, 2003, p. 107-115.
- LE BRETON, André, *Le roman au dix-huitième siècle*, Paris, Société Française d'Imprimerie et de Librairie, 1898.
- LYNCH, Lawrence William, *Eighteenth Century French Novelists and the Novel : Seven Views*, Thèse de doctorat, University of Iowa, 1975.
- MAIXENT, Jocelyn, « L'éloge du vrai : vers un nouveau réalisme ? », dans *Le XVIIIe siècle de Milan Kundera ou Diderot investi par le roman contemporain*, dir. J. Maixent, Paris, Presses Universitaires de France, 1998, p. 105-126.
- MASSON, Nicole, *Histoire de la littérature française du XVIII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2003.
- MAUZI, Robert (1961). « Les rapports du bonheur et de la vertu dans l'œuvre de Diderot », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1961, 13, 255-268.
- MAY, Georges, *Le dilemme du roman au XVIII^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1963.
- *Quatre visages de Denis Diderot*, Paris, Éditions contemporaines, 1951.
- MERCIER, Andrée, « La vraisemblance : état de la question historique et théorique », *temps zéro*, 2008, [en ligne].
- MIEHE-LÉON, Anne, *Littérature et philosophie : les Lumières françaises*, Thèse de doctorat, Université Jean Moulin - Lyon III, 1999.
- MOREAU, Isabelle, « Du roman à l'Anti-roman : les dangers de l'immersion fictionnelle », *Études Épistémè*, 13, 2018, [En ligne].
- MORIN, Robert, *Diderot et l'imagination*, Annales littéraires de l'Université de Besançon, Les Belles Lettres, 1987.

- MORTIER, Roland, « L'unité de caractère dans les romans et les contes de Diderot », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 103, (3), 2003, p. 669-682.
- MORTIER, Roland et TROUSSON, Raymond (dir.), *Dictionnaire de Diderot*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 1999.
- NIKLAUS Robert, « Diderot et le conte philosophique », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 13, 1961, p. 299-315.
- PARDO-JIMÉNEZ, Pedro, « Pour une approche fonctionnelle de la métalepse. Diderot avant Jacques », *Poétique*, 170, (2), 2012, p. 163-176.
- PAVEL, Thomas, *La pensée du roman*, Paris, Gallimard, 2003.
- « Comment définir la fiction ? », dans R. Audet et G. Alexandre (dir.), *Frontières de la fiction*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2002, [En ligne].
- PIER John et SCHAEFFER Jean-Marie, *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2005.
- PUJOL, Stéphane, « Chapitre II. Le libertinage des idées », dans *Le philosophe et l'original : Étude du Neveu de Rameau*, Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2016, [en ligne].
- QUINTILI, Paolo, « Sur quelques sources de Diderot critique d'art », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 33, 2002, p. 97-133.
- RESCIA, Laura, « L'antiroman au XVII^e siècle: Le Berger extravagant de Charles Sorel », *I cadaveri nell'armadio : Sette lezioni di teoria del romanzo*, dir. G. Bosco et R. Sapino, Torino, Rosenberg & Sellier, 2015, p. 91-108.
- RICHARD, Odile, « Les Bijoux indiscrets : variation secrète sur un thème libertin », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 24, 1998, p. 27-37.
- RIOULX-BEAULNE, Mitia, *Diderot et la productivité de l'esprit : Aspects gnoséologiques, épistémologiques et esthétiques de l'invention*, Thèse de doctorat, Université de Montréal, 2006.
- « Mettre en mouvement : conjecturalité et dialogisme chez Diderot », *Lumen*, 23, 2004, p. 275-294.
- ROUSSIN, Philippe, « De la figure à la fiction », dans *Métalepses – Entorses au pacte de la représentation*, dir. J. Pier et J.-M. Schaeffer, Paris, Éditions de l'EHESS, 2005, p. 37-58.
- RUIZ, Luc, « Diderot : le roman comme expérience », *Littérature*, 171, (3), 2013, p. 13-24.

- SALAÛN, Franck, « L'auberge du Grand Cerf », *Littérature*, 171, (3), 2013, p. 68-80.
- *Besoin de fiction*, Paris, Hermann, 2010.
- *Le genou de Jacques : Singularités et théorie du moi dans l'œuvre de Diderot*, Paris, Hermann, 2010.
- SALKIN-SBIROLI, Lynn, « Les paradoxes comiques de Jacques le fataliste », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 3, 1987, p. 13-63.
- SCHANDELER, Jean-Pierre, « Le conte des habitants du Gros-Caillou et les réflexions de Diderot sur le développement des beaux-arts dans le Salon de 1767 », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 33, 2002, [En ligne].
- SGARD, Jean, « Le mot « roman » », *Eighteenth-Century Fiction*, 3, (2-3), 2001, p. 183-196.
- STAROBINSKI, Jean, *Diderot, un diable de ramage*, Paris, Éditions Gallimard, 2012.
- STENGER, Gerhardt, *Diderot : Le combattant de la liberté*, Paris, Perrin, 2013.
- TERRASSE, Jean, « La Contamination des genres chez Diderot: contes, nouvelles, entretiens ou dialogues philosophiques? », *Eighteenth-Century Fiction*, 3, (2-3), 2001, p. 279-300.
- TOURNEUX, Maurice (éd.), *Diderot et Catherine II*, Paris, Éditions Calmann Lévy, 1899, [En ligne].
- TODOROV, Tzvetan, « Fictions et vérités », *L'Homme*, Numéro thématique : Littérature et anthropologie, 29, (111-112), 1989, p. 7-33.
- VINAVER-KOVIĆ, Milica, « Le lecteur dans Jacques le fataliste et son maître », *La Revue d'Études Françaises*, 7, 2007, p. 153-161.
- WENGER, Alexandre, « Déplacer les savoirs. Discours savant et fiction romanesque chez Sade et Diderot », *Littératures classiques*, 85, (3), 2014, p. 205-216.