



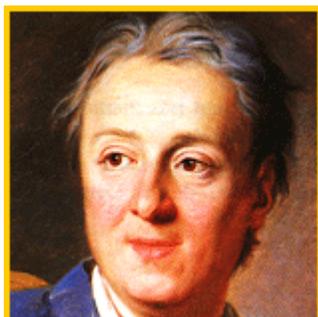
www.comptoirlitteraire.com

André Durand présente

Denis DIDEROT

(France)

(1713-1784)



**Au fil de sa biographie s'inscrivent ses œuvres
qui sont résumées et commentées
(surtout "*La religieuse*", "*Le neveu de Rameau*",
"*Jacques le fataliste et son maître*").**

Bonne lecture !

Il naquit le 5 octobre 1713 à Langres dans une famille de riches couteliers. Son père eut sur lui une influence décisive. Il eut quatre sœurs dont la plus jeune finira folle dans un couvent et un frère qui deviendra un prêtre intolérant et buté.

Afin de devenir prêtre (il fut même tonsuré), il fit ses études au collège des jésuites de Langres qui décelèrent sa vive intelligence. Il entra ensuite au collège janséniste d'Harcourt à Paris (ou à Louis Le Grand, chez les jésuites, les avis ici sont divergents). En 1732, il fut reçu maître ès arts (ce qui correspond à notre baccalauréat). Il commença des études de droit à la Sorbonne mais les interrompit pour mener une vie de bohème dont nous ne savons pas grand-chose sinon qu'entre autres métiers, il fut précepteur. Au cours de cette existence matérielle parfois difficile, son précoce talent connut une longue période de maturation.

En 1741, il rencontra une marchande de lingerie, Antoinette Champion, qui était son aînée de trois ans, qui devint sa maîtresse et qu'il voulut épouser. Mais son père, opposé à ce mariage, le fit enfermer dans un couvent dont il s'échappa pour l'épouse dans un mariage secret que le père n'apprit qu'en 1749.

En 1743, il publia sa traduction de "*L'histoire de la Grèce*" de Temple Stanyan, et se lia à Rousseau qui lui fit rencontrer Condillac en 1744. En 1745, il publia sa traduction de "*l'Essai sur le mérite et la vertu*" de Shaftesbury.

Son mariage n'était pas heureux car, si l'amante séduisit, l'épouse lassa. Il la nommait tantôt « Nanette », tantôt « Tonton », ce qui est comique... mais il a dit aussi, à propos de leur couple, des choses féroces : « *Il n'y a plus personne ici. Nous rôdons, Madame Diderot et moi, l'un autour de l'autre ; mais nous ne nous sommes rien.* » S'il se défendait de jamais fréquenter les filles publiques, il reconnaissait céder aux charmes lorsqu'ils se présentaient. C'est ainsi qu'en 1745, il fut l'amant de Madame de Puisieux. Après trois premiers enfants morts en bas âge, en 1753, naquit Marie-Angélique dont il tomba prodigieusement amoureux et qui allait devenir sa biographe.

Sa première création originale, inspirée de Shaftesbury, fut :

"Pensées philosophiques"

(1746)

Essai

Les explications métaphysiques et surtout théologiques sont repoussées : « *La pensée qu'il n'y a point de Dieu n'a jamais effrayé personne.* » (IX). Le recours à l'idée de Dieu est écarté pour deux raisons :

1. L'existence du mal serait incompatible avec l'idée de Dieu.
2. Dieu serait impensable et ses attributs contradictoires.

La croyance en Dieu serait d'ailleurs un obstacle au bonheur, et même un danger pour la morale : elle risquerait de dénaturer l'être humain. L'idéal des "*Pensées philosophiques*" est le libre épanouissement de l'être humain libéré de la crainte de Dieu : « *Le beau projet que celui d'un dévot qui se tourmente comme un forcené pour ne rien désirer, ne rien aimer, ne rien sentir, et qui finirait par devenir un vrai monstre s'il réussissait !* » (III).

Donc, pas de métaphysique, mais une morale. Pour fonder cette morale, il faut savoir ce qu'est l'être humain, et s'il est libre.

Commentaire

La forme dialoguée de certaines pensées, qui mettaient aux prises chrétiens et incrédules, apparemment en faveur des premiers, ne trompa personne. Diderot s'y montrait déiste, mais la fameuse "*Pensée XXI*" qui énonçait l'hypothèse du jet fortuit des atomes comme origine du monde annonçait son matérialisme futur.

Les *“Pensées philosophiques”* furent aussitôt condamnées par le Parlement de Paris. Mais Diderot évolua vers le déisme et la religion naturelle, comme cela apparut dans :

“La promenade du sceptique ou les allées”
(1747)

Nouvelle

Homme de guerre retiré de la violence du monde par une blessure qui lui dicte une retraite salutaire, Ariste est harassé d'importunes visites mondaines. Une seule lui manque, celle de son ami, Cléobule, qui est trop respectueux de sa convalescence pour le harceler de la sorte. À la recherche de la seule personne sensée dans ce monde de vanités, Ariste rend donc visite à Cléobule, qui vit à l'écart, retiré du monde et de ses modes capricieuses, au plus près d'une nature qu'il a soin de ne pas violenter, mais tout au contraire de laisser à son désordre naturel.

Cléobule lui raconte que, sous la transparence de la voûte étoilée que ne masquait aucun nuage, près de la limpidité cristalline de l'eau d'une fontaine, dans un lieu que ne contrariait aucun vent, il a fait la rencontre d'Athéos qui cherche à le convaincre que c'est la preuve que le monde se suffit à lui-même. Puis il a traversé trois lieux :

- La douloureuse « *allée des épines* » par laquelle on ne fait que passer pour aller au-delà.
- « *L'allée des marronniers* » où discutent de Philoxène et Oribaze qui prétendent chacun expliquer le monde, mais sont perturbés par une rivière qui, venant barrer le cours de leur promenade, les contraint, à leur corps défendant, de changer le cours de leur progression, et par un nuage qui vient troubler leur vision.
- « *L'allée des fleurs* » où se goûtent les plaisirs et les mondanités.

Commentaire

Plus prudent, Diderot usa du déguisement de la fable et de l'allégorie pour attaquer le christianisme et exalter la religion naturelle. *“La promenade du sceptique”* est en effet un apologue où Diderot voulut arracher le bandeau immémorial de la foi, où il marqua son attachement à la recherche d'une forme/fonction de la pensée qui reproduirait, ainsi qu'une randonnée parfois chaotique à travers champs, le cheminement singulier d'une réflexion poétique poursuivie au gré des méandres d'une conversation intérieure : davantage par association et bifurcation que par syllogismes.

Le lieu où Cléobule rencontra Athéos, le bien-nommé, dit l'homogénéité du système, sa performativité, sa clôture maîtrisée, la netteté de ses contours, la stabilité de son équilibre. Le déiste Cléobule tente de le convaincre qu'une telle mécanique ne saurait exister, qu'un Grand Horloger ne l'eût conçue.

Mais l'arrogante philosophie est ramenée à la réalité « désordonnée » des différentes allées qui sont autant d'interprétations du monde et de la place qu'y tient l'être humain.

« *L'allée des épines* » dit l'austérité d'une religion qui, se réservant exclusivement pour l'au-delà, nie la réalité du monde et de ses plaisirs.

« *L'allée des maronniers* » est le théâtre d'un affrontement doctrinal entre ces créateurs de systèmes qui cherchent à donner sens au monde dans lequel ils vivent, mais sont souvent coupables ou victimes de sectarisme. Mais un « météore » survient, qui interrompt l'équilibre qui jusqu'alors régnait, renvoyant dos à dos les orateurs et, ce faisant, différant indéfiniment la solution de ce qui ne peut manquer, posé en ces termes, de passer pour un problème insoluble. Ils sont rappelés au désordre, à l'imprévisibilité, du monde.

« *L'allée des fleurs* » montre la frivolité d'un « ethos » mondain préoccupé du seul instant et de ses jouissances.

Les « *allées* » apprennent que désordre et savoir ne sont pas incompatibles, qu'il y aurait même un savoir du « désordre », qu'il faut acquérir la vertu de l'abandon, se laisser aller à sa liberté naturelle, au mouvement du monde pour mieux le comprendre. Sur les traces d'Épicure, de Lucrèce et de

Montaigne, Cléobule nous enseigne que « physis » et « ethos » doivent se retrouver dans une philosophie qui est d'abord art de vivre. Promeneur dans le labyrinthe du monde, spectateur attentif et sensible d'une nature multiforme, le philosophe est immergé dans cela même qu'il observe, dont il participe, et qui lui dicte, en une fructueuse analogie où l'observation se fait interprétation, ses moindres réflexions.

Finalement, Diderot-Ariste, méfiance vis-à-vis des systèmes, malgré une sympathie affirmée pour Cléobule, semble balancer entre déisme et matérialisme, tous deux présentés ici comme autant de systèmes à la conquête de la nature.

Classique dans sa facture, la nouvelle suscite notre intérêt.

Elle fut publiée anonymement en 1747 et sous le nom de Diderot seulement en 1830.

Le curé de Saint-Médard dénonça "*La promenade du sceptique*" comme un « ouvrage dangereux contre la religion » à la police qui était déjà avertie que Diderot était « un homme très dangereux ».

Dès 1747, d'Alembert et Diderot se virent confier la direction de l'"*Encyclopédie*", aventure qui devait durer vingt-deux ans, entreprise énorme où il se dépensa sans compter, qui rallia tout le parti philosophe et marqua son siècle ainsi que les générations à venir. Son principal objectif était de « dresser un tableau général des efforts de l'esprit humain dans tous les genres et dans tous les siècles ».

Il se distraya quelque temps de ses spéculations philosophiques avec un roman libertin :

"Les bijoux indiscrets"

(1748)

Roman de 230 pages

Un sultan, Mangogul, s'ennuie. Sa favorite, Mirzoza, ayant épuisé toute la chronique scandaleuse de la capitale, son habituel passe-temps, lui conseille de consulter un génie afin de connaître les secrets galants des dames de la Cour. Le génie lui offre un anneau magique : il lui suffira de tourner le chaton de cette bague vers une femme, pour que celle-ci avoue, immédiatement, par la voie d'un de ses bijoux, toutes les intrigues dont elle a connaissance. Tout le roman tourne autour des confessions involontaires et scandaleuses, qui pour la plupart se passent dans des réunions mondaines, ce qui donne lieu à des commentaires osés.

Commentaire

Ce pétulant récit intéresse avant tout par sa drôlerie, mais possède aussi la vertu de dégager le vrai du paraître. On reconnaît Louis XV sous les traits du sultan, et la Pompadour sous ceux de la favorite. La capitale est Paris ; les personnages sont les courtisans. La description est si vague et si générale qu'elle ne constitue pas un libelle, mais un portrait allégorique.

Il est clair qu'au bijou dont il est question s'attache un double sens grivois. Mais, sous cette affabulation licencieuse qui s'inscrit dans la littérature libertine de l'époque, Diderot exposa ses idées sur la morale et sur l'art, et, loin de renier ce roman comme on a pu le soutenir, il lui ajouta trois chapitres en 1772. Les circonstances dans lesquelles le sultan fait l'essai de la bague lui offrirent l'occasion d'égratigner de sa satire les nombreux aspects de la vie de cette époque et d'en traiter les sujets les plus variés : de la réforme du théâtre (chapitre XXXVIII) à la querelle des Anciens et des Modernes (chapitre XL), en passant par le problème de la nature de l'âme (chapitres XXIX et XXX) ou celui du développement des sciences expérimentales (chapitres IX et XXXII). Dans chaque cas, il y révéla son esprit alerte, qui devançait le temps. Et c'est pourquoi des écrivains aussi sérieux que Lessing (qui tira de ce roman l'idée de sa "*Dramaturgie de Hambourg*") admirèrent, tout en déplorant le côté licencieux du livre, que l'auteur sous un aspect frivole soit parvenu à faire connaître des

opinions et des critiques qui autrement n'eussent jamais pu être dévoilées. Et cela replace dans une juste perspective le « libertinage » de Diderot.
Le roman fut publié anonymement.

Diderot poursuit sa réflexion subversive sur l'univers avec :

“Lettre sur les aveugles à l’usage de ceux qui voient”
(1749)

Essai

Au début de sa “Lettre”, Diderot rapporte qu’il écrit cet ouvrage à l’occasion d’une expérience de Réaumur qui, ayant rendu la vue par une opération de la cataracte à un aveugle de naissance, avait convié quelques hommes de science et philosophes, dont Diderot, à assister aux premières réactions du « sujet » au contact de la lumière. Il fut facile pour les assistants de s’apercevoir, aux discours que tint l’aveugle, que celui-ci avait déjà recouvré la vue et que Réaumur ne leur avait pas réservé les prémices de cette intéressante expérience. On ne tarda pas à apprendre, grâce à l’indiscrétion de certains, que l’expérience initiale avait eu lieu devant Mme Dupré de Saint-Maur, Diderot ajoutant non sans malice que «*M. de Réaumur avait préféré avoir pour témoins quelques beaux yeux sans conséquence*» et non des gens dignes de juger.

Piqué par la curiosité, Diderot prit sa revanche en écrivant cette ample dissertation qu’est la “Lettre sur les aveugles”. Il nous entretient tout d’abord de la visite qu’il rendit à un aveugle-né de Puiseaux (petit village du Loiret, à treize km de Pithiviers) et des observations qu’il fut amené à faire, nous rapportant fidèlement les réponses de l’aveugle, au demeurant « *un homme qui ne manquait pas de bon sens* ». Diderot constate tout d’abord que l’aveugle de Puiseaux possède, tout comme les autres êtres humains, la faculté de juger : il sait enchaîner ses discours, définir les mots, choisir ses idées. Certes, le registre d’idées dont il dispose est moindre que celui dont jouent les humains normaux. Un exemple : bien que la notion de beauté ne lui soit pas étrangère, elle n’est qu’un mot vide de sens, quand, pour lui, «*elle est séparée de l’utilité*». Sans doute, beaucoup de choses admirables échappent aux aveugles, mais, ajoute Diderot, s’ils ont des idées du beau moins étendues, elles sont, à coup sûr, «*plus nettes*» que celles des « *philosophes clairvoyants qui en ont traité fort au long* ». Il remarque ensuite que, si les notions mathématiques et géométriques sont accessibles à l’aveugle de Puiseaux, là où nous combinons des points colorés, « *il ne combine, lui, que des points palpables* ». De cette observation découle ce fait remarquable que, dans le domaine des idées et des abstractions, l’aveugle aperçoit les choses d’une manière beaucoup plus abstraite que nous ; il semble donc qu’en matière de spéculation il soit moins sujet à se tromper que l’être clairvoyant, «*car, ajoute Diderot, l’abstraction ne consiste qu’à séparer par la pensée les qualités sensibles des corps, ou les unes des autres, ou du corps même qui leur sert de base*». Autrement dit, tous les grands raisonnements que nous tirons des merveilles de la nature, merveilles qui n’ont guère de sens pour eux, et qui tendent à prouver l’existence d’un Être suprême, doivent leur paraître bien faibles. De ce premier et rapide examen, l’auteur tire implicitement la conclusion que, dans les matières dites métaphysiques où nous avons tendance à nous référer à un absolu, il n’est de mise, en toute logique, que de s’en remettre à un relativisme fondamental. « *Combien de principes pour eux qui ne sont que des absurdités pour nous, et réciproquement* », suggère discrètement Diderot, feignant de prendre le problème à l’envers. En effet, à examiner le monde tant esthétique que moral de l’aveugle, il apparaît que « *la morale des aveugles est différente de la nôtre ! que celle d’un sourd différerait encore de celle d’un aveugle ! et qu’un être qui aurait un sens de plus trouverait notre morale imparfaite, pour ne rien dire de plus !* ». Qu’en déduire, sinon que les sens interviennent plus qu’on ne le pense dans la formation de nos idées, même les plus élevées : ainsi se trouve confirmée et vérifiée l’hypothèse que « *nos idées les plus purement intellectuelles tiennent de fort près à la conformité de notre corps.* ».

Poursuivant son analyse, il abandonne l'aveugle de Puiseaux, pour s'attacher au cas, infiniment plus complexe et troublant de Nicolas Saunderson, célèbre mathématicien anglais, aveugle de naissance, qui vécut de 1682 à 1739 et qui, à l'âge de vingt-cinq ans, eut à imaginer une « *arithmétique palpable* », en vue de poursuivre les travaux scientifiques pour lesquels il se sentait une vocation. Diderot nous montre alors comment Saunderson parvint à élaborer, pour lui-même et à partir de ses sensations propres, les principaux fondements des mathématiques et même de l'optique. Et il regrette que le célèbre mathématicien n'ait pas procédé à un travail semblable pour les notions de géométrie, travail où le géomètre aveugle n'eût pas manqué « *d'employer les principes d'une métaphysique très abstraite et fort voisine de celle des idéalistes* ». Dévoilant alors le fond de sa pensée, poursuit par ces mots : « *On appelle idéalistes ces philosophes qui, n'ayant conscience que de leur existence, et des sensations qui se succèdent au-dedans d'eux-mêmes, n'admettent pas autre chose ; système extravagant qui ne pouvait, ce me semble, devoir sa naissance qu'à des aveugles ; système qui, à la honte de l'esprit humain et de la philosophie, est le plus difficile à combattre, quoique le plus absurde de tous.* » C'est ici que se place l'entretien qu'au moment de mourir Saunderson eut avec le pasteur Holmes où Diderot s'élève à une conception de la matière et de la nature toujours plus complexe, où, faisant intervenir la notion, alors toute nouvelle, d'évolution, ainsi que celle du calcul des probabilités, il atteint, dans le cadre des connaissances que lui offrait son époque, aux « *confins de cet univers* » ; s'adressant alors aux philosophes, il les défie de trouver, à travers les agitations irrégulières de ce nouvel océan de matière s'ouvrant sous leurs pieds, « *quelques vestiges de cet Être intelligent dont vous admirez ici la sagesse* ».

Commentaire

Esprit toujours en éveil et curieux, Diderot, auprès de l'aveugle de Puiseaux, ne manque pas de tirer de cette expérience passionnante quelques conclusions de première importance, qu'il entoure d'hypothèses ou d'explications aussi ingénieuses que solides. Le polémiste ne perdant jamais ses droits, il ne manque pas d'attaquer les « *philosophes clairvoyants* ». Il allait, toute sa vie, tenir pour vrai que « *nos idées les plus purement intellectuelles tiennent de fort près à la conformité de notre corps.* », ce en quoi il s'éloignait résolument de la théorie sensualiste de Locke et de Condillac dans la mesure où celle-ci, acceptant l'origine sensible des idées sans rattacher les sensations à un monde extérieur, reste par le fait même liée à l'idéalisme de Berkeley. Son déisme s'était transformé en matérialisme athée. Sa définition ironique des idéalistes allait rester célèbre. L'entretien que Saunderson eut avec le pasteur Holmes est l'une des pages les plus puissantes qu'il ait jamais écrites. À ce point extrême de sa pensée, Diderot apparaît comme un des chaînons essentiels qui, dans la lignée des philosophes matérialistes, relie le matérialisme antique, essentiellement mécaniste, au matérialisme scientifique moderne, ou dialectique, tel qu'il s'exprimera dans les œuvres de Marx et d'Engels.

Cette « *Lettre sur les aveugles* », qui se trouve au confluent de la philosophie, de la littérature et de la science, occupe une place centrale aussi bien dans l'œuvre de Diderot que dans la première moitié du XVIII^e siècle. Écrite en une prose concise et nerveuse, où abondent les aphorismes inattendus, les épigrammes et les bons mots, par sa forme agréable et vivante, par cet aspect de discours libre et ouvert qu'elle revêt, elle est le chef-d'œuvre et le modèle de ce genre littéraire, à mi-chemin entre la conversation et l'essai, que le XVIII^e siècle affectionnait tout particulièrement. Dans l'œuvre de Diderot, elle se range aux côtés de l'« *Entretien entre d'Alembert et Diderot* », auquel elle s'apparente par la puissance de la pensée et du style. Elle révèle la variété du génie de Diderot, son esprit audacieux et passionné, sa promptitude et son aisance à passer d'un domaine de la science à un autre, en un mot, la qualité exceptionnelle de cet esprit encyclopédique.

Diderot l'adressa à Mme de Puisieux, alors sa maîtresse.

La « *Lettre sur les aveugles* » fit sensation. Le gouvernement et la police l'ayant jugée subversive et contraire aux mœurs, elle valut à Diderot d'être, en juillet 1749, arrêté et conduit au donjon de Vincennes où il fut emprisonné quelques mois. Au début d'octobre, Jean-Jacques vint le voir, et c'est

en chemin qu'il tomba, dans "Le Mercure de France", sur la question mise en concours par l'académie de Dijon pour son prix annuel qui allait lui faire découvrir l'idée qui allait faire l'unité de toute sa pensée : l'être humain est bon et heureux par nature ; c'est la civilisation qui l'a corrompu et qui a ruiné son bonheur primitif, idée que, par goût du paradoxe, Diderot l'incita à défendre.

Nullement assagi par cette épreuve, sous sa houlette, l'"Encyclopédie" se mua en instrument de lutte philosophique, afin de « *changer la façon commune de penser* », notamment en matière religieuse et politique, en dehors de tout préjugé et de toute superstition. Le résultat ne se fit pas attendre et, dès la parution des deux premiers vol. (1751-1752), l'"Encyclopédie" fut condamnée officiellement comme contraire à la religion, aux bonnes mœurs et à l'État.

Mais, si accaparé qu'il fût par tâche éditoriale, Diderot ne cessa pas d'écrire et de poursuivre son œuvre personnelle :

'Lettre sur les sourds et muets'

(1751)

Essai

Diderot propose une théorie originale sur la formation du langage et annonce plusieurs de ses conceptions esthétiques.

En 1752-1753, dans la «querelle des Bouffons» qui opposait les partisans de la musique française et ceux de la musique italienne, Diderot opta pour cette dernière, plus apte, selon lui, à reproduire le cri de la nature.

'Pensées sur l'interprétation de la nature'

(1753)

Essai

Diderot y montre l'utilité de la méthode expérimentale pour l'explication du monde.

Commentaire

Cet essai constituait une étape de plus vers l'établissement par Diderot de son système matérialiste.

"Réfutation de "L'homme" d'Helvétius"

(1753)

Essai

Diderot s'opposait au matérialisme mécaniste.

Il remarquait que l'utilisation d'une langue non philosophique est source de malentendus : «*On est fataliste, et à chaque instant on pense, on parle, on écrit comme si l'on persévérât dans le préjugé de la liberté, préjugé [...] qui a institué la langue vulgaire [...] dont on continue à se servir [...] On est devenu philosophe dans son système et l'on reste peuple dans son propos.*»

En 1753, parut le tome 3 de l'"Encyclopédie" qui avait déjà été condamnée par un conseil du roi.

Ce serait au cours de l'automne 1755 que Diderot rencontra Louise-Henriette dite « Sophie » Volland, fille d'un écuyer, « seigneur d'Isle-sur-Marne et autres lieux », qui avait alors trente-huit ans, qui portait lunettes et avait des mains sèches de malade, devant être d'une constitution faible, mais d'une intelligence forte, étant préoccupée de science et de philosophie. Il lui déclare : « *Mademoiselle Volland, je vous souhaite beaucoup de plaisir, des petits déjeuners bien gais le matin, des lectures douces, des promenades agréables avant et après le dîner, des causeries tête à tête et bien tendres, à la chute du jour ou au clair de lune, sur la terrasse.* » - « *Je te baise partout. Tu es et tu seras toujours toute belle pour moi* » - « *N'est-ce pas une chose bien bizarre que le songe n'offre presque jamais à mon imagination que l'espace étroit et nécessaire à la volupté? rien autour de cela ; un étui de chair et puis c'est tout.* » Et à Grimm il confie : « *Quelle femme ! comme cela est tendre, doux, honnête, délicat, sensé ! Cela réfléchit, cela aime à réfléchir. Nous n'en savons pas plus qu'elle en mœurs, en sentiments, en usages, en une infinité de choses importantes.* »

La petite chambre de la rue des Vieux-Augustins fut assurément un havre de plaisir. Mais la mère de Sophie Volland ayant surpris l'intimité des amants, et, Sophie ayant dû revenir à l'Isle-sur-Marne, les lettres désormais comblèrent l'absence. Il y est alerte, vif, mouvementé, avec un emportement de plumes qui sans fin virevolte. Tout y passe : les conversations, les pensées, les visages, les livres, les hommes, la politique, la religion, l'intime et le public. Tout est léger jusqu'au grave. Rien ne pèse, mais rien n'est inutile. Tout parle au cœur et aux sens. Diderot amuse et enseigne. C'est mieux qu'un journal intime, parce que ces pages au fil de la plume sont d'une liberté dansante qui est sans pareille.

Lorsque Sophie, avec la complicité de sa sœur, Madame Le Gendre, parvenait à échapper aux espionnages de sa mère, elle s'en allait rejoindre Diderot, qui avait rangé des livres et des feuilles sur un banc public de l'allée d'Argenson, au Palais Royal.

Par ailleurs, le philosophe poursuivait sa réflexion, mais, vers 1755, elle l'avait mené dans une impasse : l'hypothèse matérialiste implique une absence totale de liberté de l'être humain. Il devrait s'ensuivre un pessimisme collectif de nature suicidaire. Or les hommes et les femmes vivent. Diderot préféra donc se tourner vers eux, les observer, poser dans le cadre de la vie réelle les problèmes fondamentaux de la liberté et des comportements humains. De 1760 à 1765, il mit en chantier trois oeuvres, un « *conte* », une satire et une « *rhapsodie* », qu'il reprit, complète, remania pendant plus de vingt ans, de même que la nature remodèle sans cesse les espèces d'abord imparfaites qu'elle crée continuellement.

Le « *conte* » était :

“Le fils naturel” ou “Les épreuves de la vertu”
(1757)

Drame en cinq actes et en prose

Dorval aime Rosalie ; Clairville, ami de Dorval, l'aime aussi. Pour ne point trahir leur amitié, Dorval veut s'éloigner. Clairville, qui ignore tout de ses sentiments, le prie d'intervenir en sa faveur auprès de la jeune fille. Sa délicatesse contraint Dorval à accepter cette mission, mais c'est pour entendre Rosalie lui avouer son amour pour lui. Il lui confesse le sien, mais prend cependant la résolution de s'éloigner, et écrit à la jeune fille pour lui annoncer son départ. Cette lettre tombe entre les mains de Constance, sœur de Clairville. Constance croit Dorval amoureux d'elle. Clairville, ayant appris la vérité, va lutter de générosité avec son ami, jusqu'au moment où l'on découvre que Dorval est le fils naturel du père de Rosalie. Clairville pourra alors épouser celle qu'il aime et Dorval épousera Constance.

Commentaire

Imitée du “*Véritable ami*” de Goldoni, cette pièce, qui effleure la comédie larmoyante, ne manque pas de pathétique et s'élève parfois jusqu'au tragique avec la tentative de suicide de Clairville mais souffre

d'une intrigue quelque peu compliquée, n'est le plus souvent que l'illustration assez froide des théories de Diderot sur le théâtre et, par suite, manque de véritable humanité.

Ces théories, il les a exposées dans les "*Entretiens*", publiés en tête du "*Fils naturel*". Il y raisonne, avec beaucoup de pertinence sur la nature du « *drame bourgeois* » ou « *comédie larmoyante* » écrite en prose. Il estime qu'entre la comédie qui fait rire et la tragédie qui fait pleurer il y a place pour un théâtre qui représenterait les êtres humains dans leur état ordinaire, ni aussi ridicules, ni aussi tragiques. Il réclame de la scène plus de vérité, plus de continuité dans l'action. Il demande également plus de naturel dans le mouvement scénique et la déclamation. Il ne veut plus de coups de théâtre, mais des tableaux reliés au besoin par des pantomimes ; plus de caractères, mais des conditions : on montrera donc non l'ambitieux, le dévot ou le joueur, mais le père (voir "*Le père de famille*"), la mère, le juge, l'ouvrier. Enfin, le drame bourgeois doit viser à insuffler la vertu au spectateur en touchant son cœur.

Il compléta l'exposé de ses idées dans le "*Discours sur la poésie dramatique*", adressé à Melchior Grimm.

Imprimée en 1757, elle n'a été jouée qu'en 1771.

En 1757, parut le tome 7 de l'"*Encyclopédie*". Il contenait l'article "*Genève*" de d'Alembert à la suite duquel Rousseau s'éloigna des encyclopédistes.

En octobre 1757 parut dans "*Le Mercure de France*" un article anonyme intitulé "*Avis utile ou premier mémoire sur les Cacouacs*", terme inventé pour ridiculiser les Encyclopédistes. Cette affaire ayant fait désertier d'Alembert déserte, Diderot resta seul à la tête de l'"*Encyclopédie*", tenant bon pour ne pas ruiner les libraires.

"Le père de famille"

(1758)

Drame en cinq actes et en prose

Resté veuf avec deux enfants qu'il affectionne, M. d'Orbesson, « *le père de famille* », n'en est pas moins coupable des pires maux pour avoir tout sacrifié aux préjugés de son monde. Il refuse en effet que son fils, Saint-Albin, épouse une jeune fille pauvre mais vertueuse, nommée Sophie. Au cours d'une entrevue avec elle, il obtient qu'elle renonce à son amour. S'opposant alors violemment à son père et à son oncle, un commandeur, il s'apprête à lutter. Il décide d'enlever Sophie, qui est menacée d'une lettre de cachet par le commandeur. Tout se termine bien cependant, la jeune fille se révélant être la nièce du commandeur.

Commentaire

La pièce a pour principal intérêt d'illustrer avec éclat les vertus de la pantomime. Tout comme "*Le fils naturel*", ce drame est d'un bout à l'autre l'illustration des théories de Diderot sur le théâtre. Ce drame bourgeois, dont il fut l'inventeur et qui relève de la comédie larmoyante, vise à représenter les humains dans leur état ordinaire et dans leurs sentiments normaux. Il contient d'ailleurs en germe tout le théâtre d'Émile Augier.

Publiée en 1758, la pièce fut créée à Paris, au Théâtre-Français, en 1761. Malgré son succès durable auprès du public, ce drame fut mal accueilli par la critique du temps. Laharpe en tête prétendait que la grande affaire des personnages y était de conjuguer le verbe « pleurer ». Outre cet abus de sensibilité, la pièce succombe sous le poids d'un style déclamatoire assez fastidieux. Il n'empêche qu'en plus d'un endroit le dialogue se trouve avoir l'accent même de la vérité.

La pièce était accompagnée du "*Discours sur la poésie dramatique*", où Diderot précisait les idées déjà développées dans les "*Entretiens sur le Fils naturel*" sur l'écriture théâtrale et le drame bourgeois.

En mars 1759, l'«*Encyclopédie*» fut interdite.

En septembre, Diderot, qui s'intéressait aussi à la création artistique, qui pensait que l'art doit aussi éveiller dans les cœurs l'émotion vertueuse, qui avait déjà montré sa passion pour les questions d'esthétique dans «*L'encyclopédie*», à l'occasion de l'exposition de l'Académie royale de peinture et de sculpture, rédigea son premier «*Salon*», qui fit de lui le créateur de la critique d'art. Il allait en écrire neuf de 1759 à 1781, défendant les artistes (J. Vernet, Greuze, Hubert Robert, Chardin) qui savaient être «*vrais*» selon leur personnalité. Par ailleurs, il exalta «*le sublime et le génie*» de Shakespeare ou d'Homère.

«*La religieuse*»
(1760)

Roman de 160 pages

Le texte est un mémoire adressé au marquis de Croismare par la religieuse Suzanne Simonin qui, en 1760, âgée de dix-neuf ans, raconte ses mésaventures.

Enfant, elle se sentait rejetée par ses parents. Son père, un riche avocat au caractère très dur, et sa mère, très croyante et soucieuse de son salut, chérissaient au contraire ses deux sœurs auxquelles ils accordèrent une dot considérable pour qu'elles fassent un beau mariage. Voyant que le promis de sa soeur aînée s'intéressait à elle, car, contrairement à ses deux sœurs, elle était belle et spirituelle, elle signala le fait à sa mère qui lui apprit que M. Simonin n'est pas son père et qu'elle lui rappelait constamment la seule faute qu'elle avait commise dans sa vie qu'ainsi elle lui empoisonnait. Aussi l'envoya-t-on au couvent pour qu'elle ne lèse pas les intérêts de ses deux sœurs (on ne serait pas obligé de partager l'héritage entre les trois enfants) et pour qu'elle expie la faute de sa mère. La jeune fille, mal aimée chez elle, désireuse de rendre heureuse sa mère, accepta, à contrecœur, de se rendre au couvent Sainte Marie de la Visitation, à Longchamp.

Elle y découvrit la fausse indulgence des religieuses, leur hypocrisie, leur âpreté, la folie de l'une d'elles. Pourtant, la supérieure, madame de Moni, une mystique qui était pleine de bonté et d'indulgence à l'égard de toutes ses religieuses, montrait sa préférence pour elle : son dessein «*n'était pas de séduire, mais certainement c'est ce qu'elle faisait*». Mais elle connut une mort digne et calme, et Suzanne la regretta amèrement. Et, faisant sentir qu'elle aimait son ancienne supérieure, elle s'attira les foudres de la nouvelle supérieure, mère sainte-Christine, femme ascétique, férue de théologie, mais orgueilleuse, méchante et mesquine, à l'esprit étroit embrouillé de superstitions.

Quand ses deux sœurs furent mariées, Suzanne souhaita sortir du couvent. Mais ses parents voulaient qu'elle prenne le voile. Malgré ses réticences, du fait des conseils insidieux de la mère supérieure, elle accepta de devenir novice. Mais, quand vint le moment de prononcer ses vœux, elle fit scandale en s'y refusant. «*De ce moment, je fus renfermée dans ma cellule ; on m'imposa le silence ; je fus séparée de tout le monde, abandonnée à moi-même ; et je vis clairement qu'on était résolu à disposer de moi sans moi. Je ne voulais point m'engager, c'était un point résolu ; et toutes les terreurs vraies ou fausses qu'on me jetait sans cesse ne m'ébranlaient pas.* » Mère Sainte-Christine, avec la complicité servile des autres religieuses, lui fit alors vivre un affreux enfer de supplices quotidiens. Elle fut traitée en suspecte, persécutée comme une traîtresse, exorcisée comme une possédée. On fit même semblant de l'exécuter comme une criminelle. La seule alliée qui lui resta fut sœur Ursule, religieuse très douce et pure, au cœur tendre, à la nature mélancolique et triste. Mais, lorsque sœur Suzanne, privée de nourriture et de vêtements propres, empêchée de prendre tout repos, tomba malade, sœur Ursule mourut, rongée par le chagrin et l'inquiétude. Sœur Suzanne survit et se remit, mais flottant «*entre la résignation et le désespoir* ». Cependant, un avocat, qu'avait requis sœur Ursule, monsieur Manouri, tenta une action en justice pour faire rompre ses vœux, perdit le procès, mais parvint, à la faire sortir de ce couvent en étant toutefois spoliée de sa dot. Ce fut alors qu'elle entreprit l'écriture de son mémoire pour, en relatant sa vie malheureuse, obtenir la protection

et implorer le secours du marquis de Croismare. Ramenée chez ses parents, elle y fut séquestrée avant d'être renvoyée dans un autre couvent.

Elle fut donc transférée au couvent de Saint-Eutrope, à Arpajon, dont la supérieure avait fait un lieu de plaisirs (jeux, rires, friandises, caresses, confort). C'est que, d'une sensualité éperdue, elle était prompte à baiser ses filles sur la bouche, à les déshabiller. D'emblée, elle éprouva pour Suzanne le « *goût* » le plus vif, lui voua bientôt un véritable culte : « *Elle baissa les yeux, rougit et soupira : en vérité, c'était comme un amant.* » Cela lui attira la jalousie et la haine de celle qui avait été auparavant la favorite, sœur Thérèse. Sœur Suzanne, qui était toute innocente, n'y voyait rien de mal. Mais elle le révéla tout de même au père Lemoine, le confesseur des religieuses du couvent, qui lui ordonna de ne plus fréquenter la supérieure qu'il compara à Satan. Celle-ci le contraignit à quitter le couvent, mais, ayant perdu l'affection de Suzanne, en mourut de chagrin et de folie. Le père Lemoine fut remplacé par Dom Morel, un bénédictin qui, lui aussi, était entré en religion malgré lui et souhaitait abandonner son statut. Sœur Suzanne et lui se rendirent compte qu'ils avaient subi des horreurs similaires. Il lui apporta un grand soutien moral, lui donna des conseils et l'incita à s'échapper du couvent. Mais il tenta aussi d'abuser d'elle.

Elle se blessa en recouvrant sa liberté et, après quelques douloureuses expériences dans Paris, put devenir lingère chez une blanchisseuse brutale, mais bonne. C'est dans la maison de cette femme qu'elle termina ce long mémoire.

Analyse

Genèse de l'oeuvre

La condition des religieuses fut un sujet pris très au sérieux au XVIIIe où l'on pleurait beaucoup aux récits des épreuves subies par des victimes innocentes de l'injustice sociale ou de la méchanceté de certains êtres humains.

Cette oeuvre militante est née d'un ensemble de circonstances qui combinent la mystification, l'attendrissement et la colère. Diderot avait d'abord le souvenir obsédant d'une de ses propres soeurs qui, en 1748, dans un couvent de Langres, était morte folle. Il connaissait aussi les multiples exemples réels de jeunes filles mises au couvent pour expier la faute des mères, comme Mme d'Egmont, ou refusant de prononcer les vœux, comme Mlle de Mézières, ou intentant un procès pour faire révoquer les siens, comme Marguerite Delamarre. Cette religieuse avait écrit à la justice pour demander qu'on la délivrât du cloître où ses parents l'avaient enfermée. Elle accusait sa mère de l'avoir enfermée de force à l'abbaye de Longchamp, puis au couvent Sainte-Marie de la rue du Bac. En 1758, les salons parisiens parlèrent beaucoup de ce cas. Marguerite Delamarre fut soutenue par un habitué du salon parisien d'une amie de Diderot, madame d'Épinay, le marquis de Croismare qui était un homme sensible. Mais il ne parvint pas à lui faire gagner son procès.

Un soir surgit dans l'esprit de Diderot, de Grimm, de Mme d'Épinay, l'idée d'imaginer par jeu les aventures d'une religieuse imaginaire, Suzanne Simonin, qui avait réussi à s'échapper du couvent où elle était malheureuse, et de lui faire adresser au marquis de fausses lettres où elle lui demandait secours. Le marquis tomba dans le piège, une correspondance s'ensuivit. Il fut à ce point ému que, se trouvant dans ses terres de Normandie, il l'invita à venir à Caen, où il lui trouverait un emploi honorable. La plaisanterie dura longtemps, jusqu'au jour où Diderot se décida enfin à faire mourir l'héroïne. Mais il ne s'en tint pas là. En marge de cette correspondance, pris à son propre jeu, il finit par composer le mémoire que Suzanne Simonin était censée avoir écrit à l'attention de Croismare. Telle est l'origine du roman.

Mais il y mit toute sa conviction et fut lui-même si saisi par l'émotion que suscitaient chez lui ces aventures qu'il en allait jusqu'à en pleurer. Melchior Grimm rapporta : «Un jour qu'il était tout entier à ce travail, M. d'Alainville le trouva en larmes, disant : "*Je me désole d'un conte que je me fais.*"» Ainsi ce roman procède à la fois du réel et de l'imaginaire.

Intérêt de l'action

Ce fut sous le signe de Richardson, que Diderot admirait particulièrement à cette époque, que se plaça la composition de *“La religieuse”*. Les romans de Richardson touchaient de très près à la réalité, étaient animés par sa sensibilité, tendaient au pathétique et à la morale, non sous la forme d'une dissertation, mais à travers une aventure individuelle qui pouvait paraître réelle.

Diderot rendit Suzanne pathétique en faisant d'elle un symbole vivant, agrandi, des malheurs de toutes les religieuses. D'autre part, le sujet lui fournissait la possibilité d'étudier une de ces «conditions» que les *“Entretiens sur “Le fils naturel”* avaient proposées comme thème au drame sérieux, doublement même, puisque la condition de religieuse n'est pour Mlle Simonin que la conséquence de sa condition de fille naturelle.

“La religieuse” répondait aussi à toutes les exigences qu'il avait sur le genre du roman. Le sujet en est vraisemblable et commun, l'action n'a rien d'extraordinaire. Le genre « vrai » existait avant 1760, mais l'originalité de Diderot commença à partir du moment où il essaya de rendre le réel de la manière la moins artificielle possible. Ce roman d'une destinée malheureuse est d'une impitoyable vérité. Ce fut ainsi qu'il posa les bases de ce que le XIXe siècle appellera l'art réaliste, qu'il dépassa toutefois en recréant, à partir de ce réalisme même, tout le mystère de l'aventure romanesque, en ne poussant pas l'amour de la vérité jusqu'à choisir un personnage médiocre, comme on en voit tous les jours. L'aventure et le caractère de Suzanne Simonin gardent quelque chose d'exceptionnel. Si, de ce fait, l'œuvre s'écarte de ce que sera le réalisme, il n'en reste pas moins que Diderot a mis au point une technique de description réaliste et qu'il lui demeura fidèle par la recherche du détail vrai.

L'action, pleine de mouvement, est un amalgame de pathétique et de farce, d'humour et de colère, de cynisme et d'attendrissement, de fiction et d'illusion, la fiction et l'illusion étant des moyens d'arriver à l'essence du vrai. Mais le roman témoigne de la prodigieuse fertilité de l'imagination créatrice de son auteur.

La composition du roman est simple et dramatique. Même si le texte est d'un seul tenant, on peut y distinguer quatre grandes parties qui évoquent successivement quatre aspects de la vie monastique et quatre étapes du calvaire de sœur Suzanne. Elles contrastent entre elles et ménagent une gradation. La première, le noviciat, est placée sous le signe de l'argent, la deuxième évoque la grandeur mystique de la première supérieure ; par contraste, la troisième développe le thème du fanatisme et provoque l'horreur ; la dernière, enfin, mélange l'ironie et l'ignominie pour se terminer dans la frénésie et l'hallucination. Les événements sont étroitement liés et, par une exacte nécessité, font marcher fatalement l'héroïne vers l'abîme.

En fait, le roman est une juxtaposition de scènes et de tableaux où le goût de Diderot pour le théâtre et la peinture se déploie. Mais, vers la fin, le récit est interrompu et il est indiqué : *« Ce qui suit ne sont plus que les réclames de ce qu'elle se promettait apparemment d'employer dans le reste de son récit. »* On appelait « réclame », en typographie, le mot qu'on mettait au-dessous de la dernière ligne d'une feuille ou d'une page d'impression et qui était le premier de la feuille ou de la page suivante. Il faut donc comprendre que la religieuse ne note alors que quelques détails qui lui permettront d'assurer la continuité de son récit. En réalité, Diderot a encore artistement travaillé le récit de la folie et de la mort de la supérieure. Mais il n'a jamais eu le temps, ou le désir, de développer la fin du roman.

Roman sous forme de Mémoires, drame bourgeois, tragédie chrétienne de l'expiation et du remords, on ne saurait rattacher *“La religieuse”* à un genre précis. Les tons sont variés : pathétique richardsonien (les trois supérieures représentent trois formes de pathétique, provoquant chez le lecteur soit l'admiration [la mystique], soit l'horreur [la sadique], soit la pitié [la lesbienne]), scènes shakespeariennes de folie et de mort dans des éclairages de nuit et de ténèbres. Chez les Simonin, l'atmosphère est glaciale et sinistre ; la mère présente à Suzanne un visage fermé et le père lui montre de la haine : dans sa famille, comme elle le sera au couvent, Suzanne est en prison. Le roman exploite les thèmes romanesques conventionnels de l'innocence persécutée et des malheurs de la

vertu. Le récit des persécutions qu'elle subit annonce les sévices des héroïnes de Sade et on peut parler du sadisme de sœur Sainte-Christine. Si la supérieure du couvent de Saint-Eutrope est une obsédée sexuelle, si, dans ce couvent, ce n'est plus Suzanne qui est le diable et fait peur aux autres religieuses, la mère supérieure connaît une agonie est en fonction de son péché, et on ne peut parler d'érotisme. Nous sommes loin du roman libertin qu'on s'est longtemps contenté d'y voir. Il faudrait être aveuglé par le parti pris pour n'y voir, comme l'ont fait certains critiques, qu'un conte licencieux. Pour Montherlant : « *Le livre est à peine licencieux et n'est pas du tout frivole mais au contraire très grave* ». Suzanne utilise souvent le récit expressionniste pour émouvoir, provoquer la compassion du destinataire : « *On me jeta une chemise, on m'ôta mes bas, on me couvrit d'un sac, et l'on me conduisit, la tête et les pieds nus, à travers les corridors. Je criais, j'appelais à mon secours ; mais on avait sonné la cloche pour avertir que personne ne parût. J'invoquais le ciel, j'étais à terre, et l'on me traînait. Quand j'arrivai en bas des escaliers, j'avais les pieds ensanglantés et les jambes meurtries ; j'étais dans un état à toucher des âmes de bronze.* » Même si le réquisitoire qu'est le roman la plupart du temps ne nous est pas exposé théoriquement, mais par des faits étroitement liés au développement du récit, Suzanne utilise aussi parfois le discours accusateur, revendicatif, pour convaincre intellectuellement le destinataire de son mémoire.

Dans ce récit à la première personne, narratrice, héroïne et auteur se confondent à l'occasion, le roman ayant une structure en volutes. On peut remarquer que la narration présente des imperfections et des illogismes. Diderot oublie parfois les temps superposés du récit, le passé de l'histoire et le présent du récit : oubliant que son héroïne écrit ses mémoires, il la fait vivre au présent pour préserver le suspense et l'innocence de son héroïne. Il s'identifie à chaque instant de son devenir au mépris de la logique et de la chronologie. Par exemple : sœur Ursule est déjà morte quand on reparle d'elle.

Mais il reste que « *La religieuse* » est un des grands romans de la littérature française.

Intérêt littéraire

La langue de Diderot est simple, déjà très moderne. On ne remarque guère que quelques usages anciens comme :

- « *Point de miséricorde, madame ; ne vous laissez pas toucher : qu'elle donne ses papiers, ou qu'elle aille en paix...* » : cette paix est celle du cachot qu'on appelait un « in pace » ;
- le mot « *vaisseaux* » : il signifie « récipients » ;
- « *Il faudra me représenter* » : « *représenter* » a le sens juridique de « faire comparaître en personne » ;
- « *Si elle vient nous demander du pain, la refuserons-nous?* » : la construction de « refuser » avec l'accusatif de la personne était courante au XVIIIe siècle ;
- « *Il y avait eu de la malignité dans ma maladie* » : il faut comprendre qu'elle était contagieuse et pernicieuse ;
- « *J'étais comme imbécile* » : le mot a son sens ancien : « faible » ;
- « *Cette chère sœur m'a fait compassion* » : « m'a inspiré de la compassion » ;
- « *Discrète* » : désigne une religieuse qui fait partie du conseil de la supérieure et dont le nom vient de ce qu'elle est tenue au secret.

Diderot montre un art du tableau qui s'explique par ses idées sur le théâtre : il a crayonné sur le vif des figures de moniales et de confesseurs en excellant à noter les attitudes, à établir des contrastes pathétiques ; il usa peu de la couleur, mais mania parfaitement les lignes ; ses images sont blanc sur noir et évoquent l'austérité dépouillée des cellules et des couloirs de couvents.

Il a le génie des phrases à effet, des grands cris passionnés, et l'on peut dire que, s'il a échoué au théâtre, il a su trouver, dans le roman, des effets de pantomimes, de gestes et de mots qui montrent toute la richesse qu'il y avait dans ses conceptions.

Intérêt documentaire

Diderot rendit Suzanne pathétique en faisant d'elle un symbole vivant, agrandi, des malheurs de toutes les religieuses. Il a écrit un pamphlet contre la vie conventuelle, et a déclaré : « *Je ne crois pas qu'on ait écrit une plus effroyable satire des couvents* ».

Mais, là aussi, il ne fut pas original : la critique de la vie monastique était devenue, en 1760, un des thèmes les plus familiers aux philosophes. Il le fut plutôt, sa pensée étant de façon coutumière paradoxale, en utilisant un « *conte* » subtilement malicieux mais authentiquement chrétien pour dénoncer dans un féroce réquisitoire le scandale à la fois social et religieux que représentent les couvents.

Le réquisitoire se développe sur deux plans : il figure implicitement d'abord dans la peinture des malheurs de la jeune fille, puis éclate dans la fresque qui sert de fond au récit. La plupart des jeunes filles que recevaient les couvents venaient y faire leur éducation. Et les couvents à la mode, pour les filles de la haute noblesse et de la riche bourgeoisie, étaient même des lieux mondains en contact avec la société parisienne. Mais les jeunes filles qui se destinaient à la vie monastique commençaient par accomplir un noviciat qui s'accompagnait de la prise de voile. Puis elles s'engageaient par des vœux perpétuels, et, à ce moment, la famille versait au couvent une dot évidemment bien inférieure à celle qui lui aurait permis de trouver un mari. Les vœux perpétuels étaient reconnus par la loi civile qui en assurait l'exécution : c'est ce qui explique qu'on ne pouvait sortir du couvent qu'après un jugement prononcé par les tribunaux civils et que, si l'on s'enfuyait sans que les vœux eussent été résiliés, on était poursuivi, comme un malfaiteur, par la justice civile.

La peinture de la vie monastique que fait Diderot, de cet enfermement dans une cellule « *où les journées se passent à mesurer la hauteur des murs* », devint une analyse clinique impitoyable du comportement de femmes cloîtrées, une étude des effets possibles d'un état « *qui heurte la pente générale de la nature* » sur l'équilibre physiologique et mental de ses victimes. Il tendit à montrer qu'en brimant la nature, on développe chez les êtres les défauts les plus odieux. Dans le premier couvent domine l'hypocrisie : cajoleries, tendresse, douceur dans le but de retenir Suzanne non pas pour servir Dieu mais par intérêt et avarice, pour profiter de sa dot. Puis les chicaneries mesquines dégénèrent en persécutions, en tortures, en attendant que la folie fasse sombrer ces êtres qu'on a condamnés à ne pas vivre.

Le couvent est un microcosme de toute société : l'espace restreint, la privation de liberté physique amplifient jalousie, hypocrisie, autorité abusive, servilité, haine, frivolité, goût de posséder. Dans ce monde aliénant, condamnable parce que contre-nature, se multiplient les évanouissements, les syncopes, les crises nerveuses, les colères et les états seconds, conséquences physiologiques normales de cette vie cloîtrée, symptômes morbides de la nuit de la conscience. On constate :

- la gamme des imperfections, défauts et vices (la frivolité et le néant intellectuel) qui accablent les compagnes de sœur Suzanne rendues hystériques par leur état de femmes cloîtrées ; leurs troubles de la personnalité, leurs névroses, leur folie (apparition de la religieuse folle aux chaînes brisées, victime de séquestrations, de violences), folie en particulier de ces femmes qui persécutent Suzanne ; leurs suicides ;
- le mysticisme de Mme de Moni qui, avec son don de voyance et ses prophéties, est aussi un monstre à sa façon ;
- la cruauté de mère Sainte-Christine ;
- l'homosexualité de la supérieure de Saint-Eutrope ;

Toutefois, face de ce noir tableau, Diderot évoque ce que peut être la vraie religion. C'est d'abord la figure admirable de la mère supérieure qui a librement choisi la voie qui convenait à son mysticisme, ce qui prouve qu'il ne condamne pas les couvents en eux-mêmes, mais simplement la contrainte qu'ils représentent, contrainte mise au service d'intérêts sordides. Ce sont ensuite les figures des prêtres séculiers, directeurs, grands vicaires qui savent échapper par leur équilibre aux déformations que provoque l'internement chez les femmes. C'est enfin Suzanne elle-même qui est très croyante en Dieu, mais éprouve une aversion pour les couvents où elle se sent prisonnière.

Intérêt psychologique

Dans sa volonté de réalisme, Diderot renonça à l'analyse psychologique par laquelle le romancier s'arroge le droit de pénétrer dans l'âme de ses personnages et de la dévoiler au lecteur. Les seuls tableaux de l'intérieur d'une âme que nous ayons sont justifiés par le fait que le roman est une confession personnelle : mais les autres personnages sont présentés comme vus par Suzanne de l'extérieur, sont peints par leurs actes, par leur physique, par une foule de menus faits qui, à la fois, caractérisent une psychologie et laissent subsister un mystère qui nous inquiète devant les profondeurs de la conscience que nous entrevoyons.

Il est évident que, pour leur évocation, Diderot fut beaucoup aidé par la technique théâtrale : c'est à elle qu'il emprunta les gestes, les mouvements, les attitudes qui les groupent dans de vastes tableaux, et parlent à l'imagination. Il accorda une importance particulière à l'apparence physique, signe derrière lequel naît le mystère de la psychologie réelle du personnage qui n'est dévoilée que peu à peu, par recoupements. Cet art réaliste va même très loin car, à certains moments, nous ne voyons pas le physique objectivement, en quelque sorte, à travers la description de l'auteur, mais à travers un autre personnage qui peut se tromper et nous égarer. Cette révélation d'une âme, dans une habile progression, à travers des détails purement extérieurs est du plus admirable réalisme.

Ainsi, on ne voit la supérieure du couvent d'Arpajon qu'à travers la naïveté de sœur Suzanne qui interprète à sa façon ses attitudes équivoques : *« Elle soupirait ; elle paraissait oppressée, son haleine s'embarrassait ; la main qu'elle tenait sur mon épaule d'abord la pressait fortement, puis ne la pressait plus du tout, comme si elle eût été sans force et sans vie ; et sa tête tombait sur la mienne. En vérité cette folle-là était d'une sensibilité incroyable, et avait le goût le plus vif pour la musique ; je n'ai jamais connu personne sur qui elle eût produit des effets aussi singuliers. »* Le personnage d'abord charmant et comique change peu à peu, devient insensiblement pitoyable et odieux, pour nous hanter ensuite comme un cauchemar.

Inversement, la seule description physique que l'on a de Suzanne est faite par la supérieure : *« Elle trouvait que j'avais l'haleine pure, les dents blanches, et les lèvres fraîches et vermeilles. En vérité je serais bien belle, si je méritais la plus petite partie des éloges qu'elle me donnait : si c'était mon front, il était blanc, uni et d'une forme charmante ; si c'étaient mes yeux, ils étaient brillants ; si c'étaient mes joues, elles étaient vermeilles et douces ; si c'étaient mes mains, elles étaient petites et potelées ; si c'était ma gorge, elle était d'une fermeté de pierre et d'une forme admirable ; si c'étaient mes bras, il était impossible de les avoir mieux tournés et plus ronds ; si c'était mon cou, aucune des soeurs ne l'avait mieux fait et d'une beauté plus exquise et plus rare : que sais-je tout ce qu'elle me disait ! Il y avait bien quelque chose de vrai dans ses louanges. »* Elle était donc fort jolie et son charme amenait d'ailleurs d'autres personnes à éprouver pour elle un grand intérêt. Dans son humanité charmante elle reconnaît : *« Il y avait bien quelque chose de vrai dans ses louanges, j'en rabattrais beaucoup, mais non pas tout. »* Et de conclure avec gentillesse : *« Je suis une femme peut-être un peu coquette ; que sais-je ? Mais c'est naturellement et sans artifice. »*

Elle est d'une nature très douce, a un tempérament d'une candeur et d'une innocence incroyable. Sa naïveté est telle qu'elle lui joue des tours. Elle est juste et indulgente, pardonne à tout le monde, même à ses ennemis. Sa pureté et sa gentillesse la conduisent à se sacrifier pour sa mère en allant au couvent. Comme elle s'est fait un image idéalisée du monde extérieur, elle se trouve un peu déçue par ce qu'elle découvre. Pour le lecteur, elle est très attachante : elle attendrit beaucoup et l'on compatit pour elle, du fait de tous ses malheurs. Sa vie est une telle avalanche de mésaventures qu'on est chagriné par ce qu'il lui arrive et amené à désirer pour elle une fin heureuse.

Dans le drame de famille qui constitue le premier épisode, l'adolescente qu'est Suzanne, avant même que cela lui soit énoncé expressément, vit dans la position d'un tiers exclu au sein de sa famille, et présume qu'il y a à ce traitement une cause secrète. En clair, cela signifie qu'elle a toujours su qu'elle n'était pas la fille de l'homme dont elle porte le nom. La parole de sa mère, muette d'abord avant d'enfin s'exprimer, est une parole qui annihile la jeune fille : *« Vous n'avez rien, vous n'aurez jamais rien. »* Nous assistons au développement d'une logique schizophrénique où on envoie au couvent une bâtarde qui doit y expier le péché de sa mère mais qui aussi, en étant contrainte à mener l'existence cloîtrée d'une religieuse, sera protégée des dangers du monde, et donc d'elle-même, gagnera ainsi le

repos éternel que la mère a perdu en fautant avec son amant. Se révoltant contre ces parents bourreaux, Suzanne évolue alors de l'inconscience légère à la résistance opiniâtre. Puis, se débattant en vain contre cette injustice, elle en arrive à l'esprit de sacrifice, acceptant finalement d'être la victime expiatoire du péché maternel pour maintenir l'ordre familial. Punie d'un état dont elle n'est pas responsable, elle est non seulement enfermée dans un couvent mais surtout dans une identité et un destin inexorables. C'est peut-être le pire : être enfermée à l'intérieur de soi-même.

Dans les deux couvents, après sa mère, elle affronte successivement et sur des modalités différentes, trois supérieures qui sont justement appelées « mère » comme le veut la convention ecclésiastique, qui nous apparaissent comme autant de déclinaisons de sa génitrice, la mère de Moni pouvant d'ailleurs être considérée comme sa vraie mère. Interlocutrices ou adversaires, toutes ces femmes semblent utiliser le corps de Suzanne comme un simple véhicule, pour pouvoir faire entendre leurs voix. Du coup, on ne sait plus qui parle, bien qu'il y ait un seul corps devant nos yeux. Un corps enfermé, à qui l'on refuse une vie propre, et qui réinvente le monde en l'incarnant à lui seul. Diderot appuie sur le fait que les circonstances ont voulu que, plus que toute autre religieuse, elle ait été soumise à des conditions atroces, que rien ne lui a été épargné, pas même la tentation ultime d'aller se jeter dans ce puits qui se trouve au fond du jardin et vers lequel on l'entraîne avec malice.

Cependant, malgré les pires exemples qu'elle voit autour d'elle, elle se montre très volontaire et déterminée, ne succombe jamais, reste aussi pure, aussi innocente, qu'au jour de son entrée au couvent de Sainte-Marie. Elle est digne, jusqu'à la dernière page de sa confession, de cette déclaration qu'elle fit à mère Sainte-Christine : « *Je n'ai rien fait qui puisse offenser ni Dieu, ni les hommes, je vous le jure.* » D'ailleurs, la stabilité extraordinaire de sa vertu contredit la thèse initiale proposée par Diderot qui semble s'excuser du développement paradoxal du caractère de son héroïne lorsqu'il lui fait ajouter à sa confession : « *Ces mémoires, que j'écrivais à la hâte, je viens de les lire à tête reposée, et je me suis aperçue que, sans en avoir le moindre projet, je m'étais montrée à chaque ligne aussi malheureuse à la vérité que je l'étais mais beaucoup plus aimable que je ne la suis.* » Cette réflexion ne serait-elle pas la preuve que Diderot fut bel et bien conscient du paradoxe qu'il avait présenté? Quels sont les inconvénients et les avantages de ce paradoxe? Il nuit évidemment à la logique du roman. Il ouvre une brèche dans la vraisemblance du caractère de Suzanne. C'est aussi avec une fausse naïveté qu'elle prétend encore, au moment où elle écrit, attribuer les symptômes physiologiques de l'orgasme à l'extase de la musique.

Diderot a donc créé une héroïne sympathique et émouvante par son extrême jeunesse, sa pureté, sa franchise, son amour filial. Il a évité les deux écueils qui auraient pu nuire à sa thèse. D'une part, si elle éprouve une aversion pour les couvents où elle se sent comme prisonnière, elle a la foi, est animée de la vraie charité et de la vraie religion, défendant son christianisme sincère contre l'usage scandaleux qui est fait de Dieu ou de Satan, selon l'intérêt du moment. D'autre part, elle n'est pas, comme dans d'autres romans qui ont traité le même sujet, une amoureuse, ce qui aurait sans doute augmenté le romanesque, mais affaibli singulièrement le personnage.

Cette victime sociale qui est sacrifiée pour expier la faute de sa mère, qui est immolée au pouvoir ecclésiastique qui domine la famille et la société, peut être comparée à Iphigénie, figure chère à Diderot. Puis on peut estimer qu'elle, qui est douce et docile de nature, conduite par un enchaînement fatal d'événements à un horrible esclavage qui répugne à ce qui est chez elle un instinct naturel et souille ses sentiments les plus respectables, qui est jetée dans un monde de damnation et de folie, dans un chaos d'érotisme, de cruauté, de spiritualité, cherche en vain à préserver sa liberté naturelle contre cette entreprise à la fois civile et religieuse d'aliénation, devient une Antigone rebelle, sans échapper à des moments mystiques où elle tend, non sans orgueil, à se comparer au Christ et à offrir sa souffrance en exemple.

Aussi cette œuvre, si souvent jugée immorale, est en fait un hommage poignant rendu à la vertu et à l'innocence, l'excès de dérèglement des bourreaux faisant encore ressortir les qualités de la victime, sans que Suzanne soit pour autant une sainte : ses besoins sont très humains. « *J'ai souffert, j'ai beaucoup souffert ; mais le sort de mes persécuteurs me paraît et m'a toujours paru plus à plaindre que le mien. J'aimerais mieux, j'aurais mieux aimé mourir que de quitter mon rôle, à la condition de*

prendre le leur. Mes peines finiront, je l'espère de vos bontés ; la mémoire, la honte et le remords du crime leur resteront jusqu'à l'heure dernière. Elles s'accusent déjà, n'en doutez pas; elles s'accuseront toute leur vie ; et la terreur descendra sous la tombe avec elles. »

Intérêt philosophique

Si '*La religieuse*' est l'histoire d'un enfermement qui se passe au XVIIIe siècle, dans une institution religieuse, le roman a une résonance tout à fait contemporaine. Une cellule reste toujours une cellule, quel que soit le système qui l'a générée. Si notre époque a développé ses propres modalités pour circonscrire ses indésirables, la lutte de ceux qui essaient de s'évader garde la virulence du combat de Suzanne Simonin, deux siècles auparavant. Cette satire des mœurs dans un couvent de femmes au XVIIIe siècle est une chaleureuse apologie de la liberté individuelle.

Derrière sa voix résonne celle de l'auteur lui-même, qui est présent tout entier dans son roman. Il y aborda, avec toute son âme, un des problèmes philosophiques et humains les plus émouvants. Malgré l'habileté avec laquelle est dissimulée la thèse qu'il défend, celle-ci n'en apparaît pas moins derrière le récit.

Il dénonçait :

- la coalition entre l'Église et « *les intérêts mondains* », l'exploitation des couvents à des fins qui n'étaient pas divines, l'utilisation des contraintes familiales comme substituts aux vocations religieuses, beaucoup de religieuses étant enfermées et emmurées vivantes parce que des affaires d'argent et des querelles familiales exigeaient qu'on se débarrassa d'elles, Comme les lettres de cachet qui permettaient d'envoyer à la Bastille les membres encombrants des familles de la noblesse ou de la haute bourgeoisie, les couvents permettaient avec la complicité du roi et de l'Église, une élimination des filles indésirables de ces classes-là.

- l'ordre social de l'Ancien Régime qui garantissait le pouvoir absolu du roi sur ses sujets, et l'autorité du père de famille sur sa femme et ses enfants.

- l'entrave mise à l'épanouissement humain par l'enfermement : « *Voilà l'effet de la retraite. L'homme est né pour la société ; séparez-le, isolez-le, ses idées se désuniront, son caractère se tournera, mille affections ridicules s'élèveront dans son cœur ; des pensées extravagantes germeront dans son esprit, comme les ronces dans une terre sauvage. Placez un homme dans une forêt, il y deviendra féroce ; dans un cloître, où l'idée de nécessité se joint à celle de servitude, c'est pis encore. On sort d'une forêt, on ne sort plus d'un cloître ; on est libre dans une forêt, on est esclave dans le cloître. Il faut peut-être plus de force d'âme encore pour résister à la solitude qu'à la misère ; la misère avilit, la retraite déprave. Vaut-il mieux vivre dans l'abjection que dans la folie? C'est ce que je n'oserais décider ; mais il faut éviter l'une et l'autre.* » On peut penser qu'avec cet « *homme dans une forêt* », Diderot se moquait Rousseau alors retiré dans la forêt de Montmorency.

- l'impossibilité pour l'être humain, et surtout la femme, de conserver son intégrité morale s'il réprime constamment les impulsions de sa propre nature. Pour lui, les vœux imposés aux religieux « *heurtent la pente générale de la nature* ». Pour ce faire, sans s'attaquer ni à la religion, il accumula les exemples de perversion, dus, selon lui, aux conditions de la vie claustrale. Dans les couvents, l'amour se change en haine, l'autorité se change en despotisme, la sympathie des âmes se change en jalousie, les fonctions animales dérangées causent l'aliénation mentale, le corps privé de ses fonctions naturelles sombre dans le morbide et l'hystérie.

- la conception mystique de l'être humain. Le chantage exercé sur Suzanne vient du problème de la rédemption, de l'idée que ceux qui n'ont pas obtenu la grâce (c'est-à-dire le droit d'aller au ciel) peuvent la racheter par la souffrance qui sert à expier leurs péchés et aussi ceux commis par les autres. Par amour et respect filial, Suzanne accepte de se sacrifier pour racheter le péché de sa mère. Diderot rend le christianisme responsable d'avoir créé le mythe du salut individuel et d'avoir

méconnu la nature sociable de l'être humain. S'il reconnaissait l'authenticité de la vie spirituelle, il refusait le style de spiritualité prôné par les couvents. S'il ne s'attaquait pas à l'essence même du christianisme, au dogme comme Voltaire, il était néanmoins anti-chrétien.

Si le problème de la religion n'était pas directement posé dans le roman, il reste qu'il est dominé par les conceptions matérialistes de Diderot, les personnages étant avant tout des corps. Il s'intéressa surtout aux aberrations des organismes dans un milieu antinaturel. Les contraintes de la vie dans les couvents sont antinaturelles car elles détruisent les sentiments naturels et suspendent les fonctions « animales ». Ces contraintes étaient, pour lui, la négation même de cette sensibilité universelle dont la nature humaine reflète les exigences par ses légitimes instincts. Son irrégion pouvait se plaire à montrer que, loin d'améliorer l'être humain, la contrainte religieuse risque de développer en lui les pires dépravations.

Le roman de Diderot, apparemment histoire conventionnelle de la jeune fille face à la vocation forcée, peut se lire comme une fable de la liberté, une chaleureuse apologie de la liberté individuelle.

Destinée de l'œuvre

Le roman fut écrit en 1760, mais ne fut diffusé qu'en 1780, dans "*La correspondance littéraire*", revue manuscrite publiée par Melchior Grimm à vingt exemplaires pour quelques monarques privilégiés. Diderot y plaça en postface les fameuses lettres mystificatrices, afin de détruire l'illusion qu'il s'était employé à créer et de rendre au lecteur sa faculté de jugement froid. Il y voyait la contrepartie de "*Jacques le fataliste et son maître*", et estimait qu'il était un de ses meilleurs romans. Mais il ne fut publié qu'après sa mort, sans nom d'auteur, en 1796, après que l'Institut de France se soit préoccupé de récupérer un certain nombre d'oeuvres littéraires qui couraient à l'étranger sous formes de copies. Il a été maintes fois réédité depuis cette date, mais sa réception a longtemps été hostile car il a été perçu comme obscène et anticlérical. Bien que n'ayant pas été mis à l'Index, il a toujours beaucoup dérangé.

En 1966, il a été adapté au cinéma par Jacques Rivette, le rôle étant tenu par Anna Karina. Avant même sa sortie, le film fut l'objet d'une cabale : des religieuses et des associations de parents d'élèves, inquiètes, alertèrent le ministre de l'information, M. Peyrefitte, du caractère blasphématoire qu'il pourrait avoir. Le tournage fut perturbé. La censure força le réalisateur à modifier le titre pour en faire "*La religieuse de Diderot*". Lors de sa sortie, le film, qui est proche du livre (sauf pour la fin où Rivette fit se suicider la douce et la pieuse Suzanne et accentua le ridicule en la faisant sauter de la fenêtre les bras en croix !), fut interdit et une longue bataille s'ensuivit. En 1967, un visa d'exploitation fut enfin accordé mais avec une interdiction de le voir aux moins de 18 ans. Aujourd'hui encore, il est déconseillé aux moins de 16 ans ! Cette interdiction a eu pour effet de faire découvrir Diderot à des milliers de personnes.

En 1997, le Théâtre National de Bretagne en a fait un spectacle.

L'exigence de la vérité entraîna Diderot au-delà de la technique de "*La religieuse*". Car, tant qu'il demeurait dans les règles du roman, il risquait d'aboutir à une impasse. Le roman étant œuvre de fiction, comment concilier une fiction, si vraisemblable soit-elle, avec la stricte vérité? Passe encore pour "*La religieuse*" qui est une confession. Mais, en demeurant dans le cadre du roman, ne risquait-il pas d'être toujours soumis à la nécessité d'inventer? De plus le roman, à moins d'être autobiographique, condamne l'auteur à l'absence. Diderot fit donc un pas de plus vers le réalisme intégral avec d'autres romans.

D'autre part, en vieillissant, il vivait une aventure personnelle qui le conduisit à chercher de plus en plus en lui-même le sens de la vie car, d'ailleurs, n'est-ce pas dans cet approfondissement de soi-même que se trouve la seule vérité dont on soit certain par expérience? C'est pour répondre à ces

deux exigences, celle du réalisme absolu et celle de la connaissance de soi-même, qu'il mena parallèlement les deux tentatives du "*Neveu de Rameau*" et de "*Jacques le fataliste et son maître*".

"Le neveu de Rameau"
(1762)

Roman de 100 pages

L'oeuvre se présente comme un dialogue entre « *Lui* » (Jean-François Rameau, le neveu du musicien Rameau) et « *Moi* » (le « *philosophe* » Diderot) qui est censé se dérouler en quelques heures au café de la Régence, place du Palais-Royal, rendez-vous des joueurs d'échecs.

Le neveu de Rameau est un artiste raté, à la fois poète et musicien, qui possède, entre autres talents et à un degré rare, celui de la pantomime : il peut exécuter un morceau de musique sans violon ni clavecin ; il peut « *faire à lui seul les danseurs, les danseuses, les chanteurs, les chanteuses tout un orchestre, tout un théâtre lyrique !* » Mais son oncle l'a rejeté et, après la mort de sa femme et de son enfant, il se laissa aller et tomba dans la misère, devenant un bohème cynique, un parasite cultivé et passionné de musique, qui vit aux crochets des riches, représentés ici par le clan Bertin, qui passaient leur temps à « manger » du philosophe. C'est un homme à paradoxes, « *singulier mélange de hauteur et de bassesse, de bon sens et de déraison* » qui, dépourvu de tout sens moral, se montre pourtant « *quelquefois profond dans sa dépravation* ».

Diderot le connaissait de « *longue main* » et éprouvait à son égard des sentiments contradictoires : « *il ne l'estime pas* », dit-il, et, pourtant, épris de caractères tranchés, d'individualités marquées, de figures pittoresques, il est très attiré par lui.

Dans cette pétillante conversation à bâtons rompus, on part d'une réflexion sur les hommes de génie pour en venir à des considérations sur l'éducation des jeunes filles, puis sur le vice et le bonheur, avant d'aboutir à la critique mordante des hôtes de la maison Bertin par le neveu qui en fait partie et à la terrible histoire de cet Avignonnais qui livra son ami, juif, à l'Inquisition pour le dépouiller. Et c'est la cloche de l'opéra qui vient y mettre fin.

Analyse

(la pagination est celle du Livre de poche)

Intérêt de l'action

"*Le neveu de Rameau*" marqua un pas de plus vers le réalisme intégral. D'abord parce que Diderot y supprima toute intrigue romanesque pour lui substituer ce qu'on pourrait appeler l'interview (en fait, il n'eut jamais lieu). Ensuite parce qu'il mit en scène un personnage réel, qu'il connaissait. Enfin, il le mit en scène non pas dans un récit inventé, mais sous la forme la plus vraie des rapports humains, le dialogue qui permet l'intrusion de l'auteur dans le récit. Dès lors, la réalité du conte n'est plus objective, détachée en quelque sorte du narrateur, mais centrée sur lui. Il devient à la fois personnage et juge. Ce qui nous intéresse, dans le récit, c'est l'expérience vécue par celui qui le fait, l'enrichissement que lui apporte le monde qu'il décrit. Il est à la fois difficile d'être plus réel et de s'opposer davantage au réalisme objectif du XIXe siècle.

De plus, "*Le neveu de Rameau*" révèle le peu de souci qu'a Diderot de démontrer une thèse. Les deux personnages se heurtent, étalent leurs raisons, et rien dans l'orientation des faits ne nous oblige à choisir. N'est-ce pas, dira-t-on, le comble du réalisme? L'art réaliste ne se distingue-t-il pas justement par son parti-pris de représenter la réalité telle qu'elle est sans lui donner un sens moral? Mais il faut distinguer. Il y a certes, dans le réalisme traditionnel, un soin exact de présenter les personnages comme déterminés, en quelque sorte scientifiquement, et par conséquent de ne pas les juger. Mais ceci aboutit à choisir avant tout des personnages médiocres que leur médiocrité même condamne, comme la plupart des êtres humains, à ne pas être libres. Est-ce le cas du neveu de Rameau? Pas le moins du monde : c'est un être exceptionnel.

À eux deux, les protagonistes du *“Neveu de Rameau”* nous restituent le dialogue intérieur de Diderot, et c'est ce dialogue personnel qui illumine la réalité de ce soleil de l'artiste « *qui n'est pas celui de la nature.* »

Dès lors, le cadre romanesque éclate et *“Le neveu de Rameau”* n'est pas un roman. Diderot l'a intitulé « *satire* », sans doute au sens latin où la « *satura* » est une « *farciature* », un pot-pourri où l'on pouvait mêler en toute liberté créatrice des ingrédients de toute sorte. Il a dit lui-même du conteur : « *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.* » (*“Les deux amis de Bourbonne”*). Montaigne l'eût peut-être intitulé « *essai* », au sens d'expérience, mais c'est un *essai* à la manière de Diderot qui ne peut pas s'astreindre à la méditation solitaire, a besoin du dialogue, d'une confrontation perpétuelle avec la réalité extérieure pour se connaître lui-même.

Après la présentation du personnage, se déroule un dialogue piquant au rythme désordonné, coupé, de temps en temps, par des réflexions de l'auteur, dans un perpétuel rebondissement.

Pour n'être pas linéaire et avoir l'air d'un badinage, la conversation ne progresse pas sans logique ni « *maillons* ». Elle compose une série de variations sur les thèmes du génie, de la flatterie, de la morale et de la musique, que Diderot, en homme des Lumières et en dialecticien, examine sous divers angles afin de faire jaillir la vérité. Sont abordés maints problèmes touchant les idées, les arts et les mœurs.

Intérêt littéraire

Dans ce dialogue étincelant de vivacité, emporté dans un mouvement endiablé, Diderot excella à reproduire avec une vie étonnante la mimique et la gesticulation forcenée du neveu de Rameau, évoqua avec verve les attitudes et les gestes, en une langue extrêmement pittoresque, un style remarquablement expressif et séduisant, plein de surprises, riche en comparaisons particulièrement pittoresques, en notations plaisantes : « *Le matin, il a encore une partie de son matelas dans ses cheveux* » - « *J'ai un diable de ramage saugrenu, moitié des gens du monde et des lettres, moitié de la Halle* ». Il y a donc une véritable théâtralité du *“Neveu de Rameau”*.

Intérêt documentaire

“Le neveu de Rameau”, pêle-mêle d'observations sur les êtres humains et leur caractère, sur la musique et les travers du temps, est aussi une satire au sens d'ouvrage critique qu'il destinait à une publication posthume.

Dans le Palais-Royal, où l'écrivain avait coutume de se promener, et au café de la Régence, rendez-vous des joueurs d'échecs, qui fournissent le décor, Diderot fait défiler, avec plus de malice que de méchanceté, les « *faquins* », les « *marouffes* » de son siècle. Il a brossé avec vigueur, verve et mordant, un tableau des mœurs intellectuelles parisiennes, épinglant les victimes de ses polémiques personnelles avec des gens de lettres. Philosophe militant, il y continua « *la bataille philosophique* » : le 2 mai 1760, avec la complicité de Choiseul et des autorités, Palissot avait fait jouer sa pièce, *“Les philosophes”*, à la Comédie-Française où c'était Diderot qui, sous l'anagramme de Dortidius, était tourné en dérision. *“Le neveu de Rameau”* fut d'abord conçu comme une réplique à cette comédie qui connut un triomphe. Il s'en est pris aussi à d'autres adversaires, comme les Fréron père et fils ou Poincette. S'il parle avec sympathie de Greuze ou de Voltaire, nous saurons toutefois que l'un est vaniteux et l'autre sensible à la critique. Il observe en passant que « *personne n'a autant d'humeur, pas même une jolie femme qui se lève avec un bouton sur le nez, qu'un auteur menacé de survivre à sa réputation : témoin Marivaux et Crébillon le fils* ». Non seulement Duclos, Carmontelle, l'abbé d'Olivet, etc. apparaissent au cours de cette conversation.

D'autre part, intervint aussi la « *querelle des Bouffons* » qui, en 1752, vit s'affronter violemment à l'Opéra les partisans de la musique française, donc de Rameau, et ceux (Rousseau, Grimm, Diderot) de la musique des Italiens, dits les « *Bouffons* », plus passionnée et plus naturelle à leurs oreilles que

la musique de Rameau. La brouille du neveu avec l'oncle fit qu'il devint en musique son adversaire et le plus forcené des italianisants. Dans le développement sur la musique, il exprime les idées de Diderot.

Apparaissent encore des gens de théâtre comme Mlle Clairon et la Guimard.

"*Le neveu de Rameau*" est aussi une satire du monde corrompu des financiers parisiens, la platitude du richissime fermier général Bouret étant fustigée de main de maître.

Intérêt psychologique

Jean-François Rameau a existé. Il habita un certain temps aux alentours du Palais-Royal où Diderot le rencontrait parfois. Après quelques succès musicaux, il traîna une vie vagabonde et misérable, donnant des leçons de chant et de clavecin. On l'appelait « *Rameau le fou* », mais ce n'était pas un mauvais diable : « Ce personnage, l'homme le plus extraordinaire que j'aie connu, était né, dit son ami Cazotte, avec un talent naturel dans plus d'un genre, que le défaut d'assiette de son esprit ne lui permit jamais de cultiver. » Ses saillies étaient réputées pour leur cynisme, il passait, observa Piron, « de la polissonnerie aux maximes » et « cabriolait à contretemps ». Nerval en a donné ce portrait : « C'est l'homme le plus plaisant par nature que j'aie connu ; il s'appelait Rameau, était neveu du célèbre musicien, avait été mon camarade au collège, et avait pris pour moi une amitié qui ne s'est jamais démentie, ni de sa part, ni de la mienne. Ce personnage, l'homme le plus extraordinaire de notre temps, était né avec un talent naturel de plus d'un genre, que le défaut d'assiette de son esprit ne lui permit jamais de cultiver. Je ne puis comparer son genre de plaisanterie qu'à celui que déploie le docteur Sterne dans son "*Voyage sentimental*". Les saillies de Rameau étaient des saillies d'instinct d'un genre si particulier, qu'il est nécessaire de les peindre pour essayer de les rendre. Ce n'étaient point de bons mots, c'étaient des traits qui semblaient partir de la plus profonde connaissance du coeur humain. Sa physionomie, qui était vraiment burlesque, ajoutait un piquant extraordinaire à ses saillies, d'autant moins attendues de sa part, que, d'habitude, il ne faisait que déraisonner. Ce personnage, né musicien, autant et plus peut-être que son oncle, ne put jamais s'enfoncer dans les profondeurs de l'art ; mais il était né plein de chant et avait l'étrange facilité d'en trouver, impromptu, de l'agréable et de l'expressif, sur quelques paroles qu'on voulût lui donner ; seulement il eût fallu qu'un véritable artiste eût arrangé et corrigé ses phrases et composé ses partitions. Il était de figure aussi horriblement que plaisamment laid, très souvent ennuyeux, parce que son génie l'inspirait rarement ; mais si sa verve le servait, il faisait rire jusqu'aux larmes. Il vécut pauvre, ne pouvant suivre aucune profession. Sa pauvreté absolue lui faisait honneur dans mon esprit. Il n'était pas absolument sans fortune, mais il eût fallu dépouiller son père du bien de sa mère, et il se refusa à l'idée de réduire à la misère l'auteur de ses jours, qui s'était remarié et avait des enfants. Il a donné, dans plusieurs autres occasions, des preuves de la bonté de son coeur. Cet homme singulier vécut passionné pour la gloire, qu'il ne pouvait acquérir dans aucun genre... Il est mort dans une maison religieuse, où sa famille l'avait placé, après quatre ans de retraite, qu'il avait prise en gré, et ayant gagné le coeur de tous ceux qui d'abord n'avaient été que ses geôliers. »

Le personnage a existé, mais le réalisme, très personnel, de Diderot ne fut jamais une plate copie de la réalité quotidienne : il ne confondit jamais vérité et banalité. S'il s'est intéressé à lui, c'est qu'il aimait les passions fortes : « *Je ne hais pas les grands crimes*, écrivait-il dans le "*Salon de 1765*", *premièrement parce qu'on en fait de beaux tableaux et de belles tragédies ; et puis c'est que des grandes et sublimes actions portent le même caractère d'énergie. Si l'homme n'était pas capable d'incendier une ville, un autre ne serait pas capable de se précipiter dans un gouffre pour le sauver.* » ; c'est qu'il aimait les originaux car ils agissent comme des ferments et obligent à réagir contre le conformisme et la tyrannie des conventions sociales. C'est pourquoi il s'empara de ce bohème pour dessiner les traits de son héros. Il ressemble certainement au modèle, mais il choisit chez lui les traits frappants et significatifs, les accusa, porta à leur paroxysme ses dons naturels et ses défauts et, singulièrement, le cynisme.

Le neveu du roman, qui est «*un des plus bizarres personnages où Dieu n'en a pas laissé manquer*» (page 16), qui est un «*écart de la nature*», qui, dans le «*magasin*» des accessoires de ce monde, est la «*pagode hétéroclite*» (page 98), est donc un personnage composite, reconstruit, recréé par l'imagination, vu par Diderot, esthétiquement, comme un être beau parce qu'il est un. C'est un être exceptionnel qui a une forte personnalité, qui est libre parce qu'il est lui-même et, de ce fait, au-delà du bien et du mal qui pour lui n'ont pas de sens.

Cependant, il est prisonnier d'un monde auquel il ne veut et ne peut échapper, car il n'est pas un révolté. Il s'accommode de la société, son égoïsme sans illusions s'opposant à tout «*chambardement*» (d'où, en particulier sa haine du «*génie*»). S'il est effronté comme Diogène, il est capable aussi des pires bassesses pour complaire à quiconque le nourrit : «*Son premier soin, le matin, quand il est levé, est de savoir où il dînera ; après dîner, il pense où il ira souper* »... et il n'a de cesse que soit calmée «*la tribulation de ses intestins* » car, ayant connu la faim, il constate que «*la voix de la conscience et de l'honneur est bien faible lorsque les boyaux crient* ». Il sait que, coûte que coûte, il faut «*faire sa cour, morbleu, faire sa cour* » et que la plus sûre sagesse, c'est encore, tel le moine de Rabelais, de «*toujours dire du bien de monsieur le prieur, et laisser aller le monde à sa fantaisie* ». Il se trouve affronté à la même impossibilité de préserver son indépendance et sa liberté que la religieuse.

Contre la société qui l'opprime, il a trouvé la parade : la «*folie*», domaine où il exploite ses dons, fait des efforts, pratique une gymnastique, fait des études (voir comment il lit les moralistes, pages 65-67). Il est d'abord le fou de Bertin (le patron), celui qui dénonce et subvertit cette société dont il se plaît à être, selon l'expression de Hegel, la «*conscience vile*». Il est aussi le fou qui empêche le philosophe de rester «*perché sur l'épicycle de Mercure*» et enfermé dans son déterminisme d'«*heureusement né*». «*Il avouait les vices qu'il avait, que les autres ont, mais il n'était pas hypocrite. Il n'était ni plus ni moins abominable qu'eux ; il était seulement plus franc et plus conséquent, et quelquefois profond dans sa dépravation.* »

Mais une sorte de complicité tacite semble, en plus d'un endroit, s'établir entre le neveu et le philosophe, comme si ce dernier était fort aise de donner la parole à son contradicteur : «*Ô fou, archifou, s'écrie Diderot, comment se fait-il que, dans ta mauvaise tête, il se trouve des idées si justes, pêle-mêle avec tant d'extravagances ?* »

Or la ressemblance physique entre Rameau et Diderot était frappante : même vigueur de poumons, même voix de stentor, même goût de la gesticulation, même don de mimer ce qu'ils ressentent. Diderot lui aussi a connu la vie de bohème ; il est remarquable, lui aussi, par la chaleur de son imagination. Son héros est donc un autre lui-même, représente ce qu'il aurait pu être. Il s'intéressa au bohème parce qu'il lui ressemblait tout en lui opposant violemment l'autre Diderot, philosophe, raisonnable et vertueux, qui est là pour donner la réplique, qui ne prit certes pas à son compte tous les scandaleux paradoxes du neveu, mais ce sont au moins des objections qu'il a dû se faire à lui-même : le neveu traduisait la tendance anarchique qu'il refoulait généralement. Il se laissa fasciner un moment par le spectacle de l'être qu'il aurait pu devenir.

Intérêt philosophique

Dans «*Le neveu de Rameau*», l'intention philosophique est très apparente : le roman était destiné à éprouver une thèse, à mettre en valeur une idée.

Si Diderot stigmatisa les mœurs publiques, il éleva la critique au niveau des principes moraux, déversa aussi la plupart de ses idées morales, sur la question du fondement de la morale et sur l'éducation. Souvent, c'est le neveu qui traduit de façon cynique ses pensées intimes et ses inquiétudes concernant le problème de la morale naturelle : «*On est dédommagé de la perte de son innocence par celle de ses préjugés*».

Ses conceptions matérialistes dominent l'ouvrage, les personnages étant avant tout des corps soumis à un déterminisme.

Destinée de l'oeuvre

Des recherches ont montré que "*Le neveu de Rameau*" est demeuré dix-sept ans sur le chantier (1760-1777). Or Diderot, qui était si ouvert, si expansif, n'en a jamais rien dit à personne : non seulement parce que les nombreuses allusions à des contemporains le mettait dans l'impossibilité de le publier, mais aussi parce qu'il y avait mis trop de lui-même. Par une curieuse stratégie, alors que le livre s'intégrait dans le combat philosophique qu'il menait, ses adversaires n'en ont jamais rien su ! Mais, en sollicitant la postérité à l'occasion d'un dialogue avec lui-même, il déplaça l'objet de la satire, s'écartant de Voltaire mais renouant avec la tradition des moralistes.

Le livre resta donc inédit du vivant de Diderot et eut un destin très curieux. Lorsqu'en 1798 Naigeon édita ses œuvres, il n'y comprit pas "*Le neveu de Rameau*", et c'est dans une traduction allemande de Goethe que l'ouvrage vit le jour en 1805. En 1821, parut une édition française, prétendue originale, et qui n'était que... la traduction de la traduction allemande de Goethe ! Le premier texte directement imprimé en français (1823) de même que celui qui fut publié par Maurice Tourneux en 1884 étaient seulement des copies du manuscrit original, et il fallut attendre 1890 pour que Georges Monval, bibliothécaire de la Comédie-Française, retirât par hasard de la boîte d'un étalagiste du quai Voltaire un manuscrit écrit de la main même de Diderot.

Nerval a parlé de « *ce dialogue qui est un chef-d'oeuvre, et la seule satire moderne qu'on puisse opposer à celles de Pétrone* ».

"*Le neveu de Rameau*" fut porté au théâtre :

- par Pierre Fresnay, en 1963, dans une adaptation faite avec Jacques-Henri Duval ;
- par Michel Bouquet : en 1979 (à la télévision, réalisation de Claude Santelli), en 1983 (mise en scène de Georges Weler).

Analyses de passages

Début du préambule : présentation de Moi (pages 15-16)

L'«ouverture» est à placer sous le signe d'un titre ("*Le neveu de Rameau*"), d'un genre (la satire), d'un référent culturel (Horace), d'une citation latine, allusion au dieu chaotique des métamorphoses. La focalisation sur « *Moi* » montre sa soumission à l'inspiration, aux puissances du rêve crépusculaire. Mais, parallèlement, il dispose de la souveraineté de l'esprit critique. Ce prélude est un ballet où courtisanes et pions se répondent pour préparer à l'arrivée de l'Autre. Les comparaisons sont symboliques : il passe des «*courtisanes*» qu'attaquent les «*dissolus*» aux «*catins*» qui sont ses pensées. Son inconscient se révèle.

Les «idiotismes moraux» (pages 44-45)

«*Et pourquoi employer toutes ces petites viles ruses-là [...] je vois que vous m'avez compris.*»

Un «*idiotisme*» est une locution propre à une langue. Mais ce terme, exclusivement grammatical, le neveu le transpose dans le domaine moral au prix d'un véritable exercice dont « *Moi* » est l'objet.

« *Lui* » se place sur trois plans qui interfèrent : les idiotismes dans la grammaire générale, la conscience générale, la morale générale. Sa démonstration s'appuie sur l'expérience (son état, l'usage, le réalisable) pour aboutir à la théorie des «*idiotismes moraux*». Ce qui signifie que la morale s'identifie à l'idiotisme dans tout état (situation), dans tout État (en l'occurrence, la monarchie) et s'exacerbe en temps de crise.

Ceux qui identifient tout à l'idiotisme (qui «*ne sortent jamais de leur boutique*») gagnent sur les deux tableaux : «*estime*» et «*opulence*». La valeur de l'individu se mesure à la valeur de son métier. N'y a-

t-il aucune échappatoire ? Mais le neveu n'a pas dit qu'il n'y avait pas de « conscience générale ». Est-ce que la véritable morale ne se situerait pas quelque part entre les idiotismes et la « conscience générale », dans cet espace de gratuité, de liberté que réserve et préserve, par exemple, la musique ? On trouve dans ce passage du pessimisme car le neveu cherche à justifier son parasitisme par les idiotismes. Mais l'humour transparait dans cette impitoyable remise en cause de Diderot par lui-même, car son idéal n'était-il pas de tabler sur une morale des conditions, un humanisme du métier dont le modèle serait justement l'honnête commerçant ?

La pantomime de l'opéra (pages 86-89)

« Et puis le voilà qui se met à se promener [...] appeler de la musique et un musicien. » Cette pantomime célèbre est une illustration (pages 86-89) entre la théorie (pages 80-86 : définition de la musique comme imitation et critique de la musique française au nom du « vrai », du « bon », du « beau ») et le programme qui en résultera (pages 87-90 : bilan et conditions de la seule musique valable, celle du « cri animal »).

Cette pantomime où le neveu se multiplie pour essayer d'arriver à une totalité, à une unité, et dont il redescendra aussitôt, est d'abord l'expression d'une passion ; elle s'entend aux divers sens de passivité (le neveu aliéné par la musique), de souffrance (le neveu s'épuise dans la sueur et les larmes), de l'identification aux passions qu'il mime. Or ce pathétique déclenche aussi les rires.

Mais cette passion ne se développe que dans l'exaltation. Pour l'étudier, il convient de suivre les différents paliers de la pantomime ; de noter la multiplicité des scènes, des gestes et des voix jusqu'à l'apothéose finale ; de noter aussi les références épiques au pouvoir (« prêtre, tyran »), à la Bible (« les désolations de Jérusalem »), au sacré cosmique (« temple, tempête, ténèbres »).

Ce déchainement du neveu qui ne cesse de révéler sa dimension mythique, posait à Diderot un problème d'écriture : comment transcrire tout cela ? Son écriture est expressionniste : il use d'accumulations, d'énumérations, de répétitions, entasse et mêle les verbes (présents, imparfaits, participes présents), entremêle sa description de chants, de parlé et de réflexions. Cette pantomime est interrompue, par différents plans sur « Moi », sur le destinataire, sur les spectateurs qui ont transformé le café en théâtre (loges et parterre).

Parmi ces spectateurs, « Moi » se détache, protagoniste et transcritteur, coryphée. Comme les autres, il est « suspendu », « rit », « pleure » sans applaudir. Mais « Moi » est également celui qui s'identifie à « Lui » (une nostalgie de la sensibilité totale) et celui qui s'oppose à « Lui » (voir l'esthétique du « Paradoxe sur le comédien »), d'où sympathie (« pitié ») et refus (« ridicule »).

Quand le neveu est envahi par la musique, il ne se joue plus des autres, mais tente de se retrouver, en s'épuisant, comme un principe, une musique de la nature. Il n'y a pas d'idéalisme, cependant, puisque c'est par les tourments du corps et grâce au corps qu'il arrive à libérer son moi véritable. Quelle est la signification de la pantomime ? sont-ce les douleurs de la création poétique ? est-ce la poésie en quête d'une forme ? est-ce la matière en proie à l'esprit qui la tourmente ?

En 1765, l'impératrice Catherine II de Russie, qui se voulait une despote éclairée et se posait en égérie des Lumières, ayant appris par Melchior Grimm que Diderot, pour donner une éducation et assurer une dot à son seul enfant, Marie-Angélique, s'apprêtait à vendre sa bibliothèque, elle lui proposa de l'acheter tout en lui en laissant l'usage, lui assurant des appointements en tant que bibliothécaire de Sa Majesté. Et, comme si ce n'était pas assez, elle fit de lui son conseiller artistique. Aussi lui écrivit-il des lettres d'une stupéfiante flagornerie.

En janvier 1766, Diderot qui s'était consacré aux dix derniers tomes de l'« Encyclopédie » put les distribuer. Il avait découvert en 1764 que son libraire, Le Breton, avait osé la censurer.

''Salon de 1767''

Essais

''La promenade Vernet''

Essai

Diderot, le narrateur, fuyant le bruit d'une compagnie nombreuse et agitée, part en promenade accompagné d'un abbé instituteur et de ses deux élèves. Les randonneurs contemplent et traversent une série de sites, dont le lecteur apprendra plus tard qu'ils sont autant de toiles du peintre Vernet. Mais la promenade n'est pas sans surprise. L'abbé est un défenseur de la « *belle nature* », convaincu que la parfaite horloge qu'est le monde ne peut avoir été conçue par un suprême horloger, récalcitrant au matérialisme de Diderot et à son esthétique. Mais il ne tarde pas à faire à ses dépens l'expérience de l'indifférence aveugle de la nature. Ironie du « hasard », c'est en effet par l'oeil, organe par lequel il a commis le « péché » d'inobservance, qu'il est puni : « *J'en étais là* (déclare Diderot), *lorsqu'un vent d'ouest balayant la campagne nous enveloppa d'un épais tourbillon de poussière. L'abbé en demeura quelque temps aveuglé* ». Mais, force de destruction qui blesse l'abbé, le tourbillon est aussi force de création, inclinaison, écart créateur. Si l'abbé fait contre son gré l'expérience tourbillonnaire, s'il paie de sa personne, ce coût, néanmoins, le transforme.

Commentaire

Derrière l'invention de Diderot se profile la démonstration. Nul, en effet, n'accompagne impunément le philosophe en promenade, et il semble bien que l'autorité de l'abbé ne le destine que davantage au renversement de rôle qui ne saurait manquer d'intervenir. Toute '*La promenade Vernet*' peut être lue comme une initiation de l'abbé défenseur de la « *belle nature* », tant à la physique turbulente des fluides qu'à une esthétique du pathos.

''Entretien entre d'Alembert et Diderot''

(1769)

Dialogue

Le mathématicien d'Alembert entame le dialogue par une profession de déisme, une espèce d'acte de foi en un Être suprême, considéré comme une hypothèse indispensable, plus satisfaisante en tout cas que le matérialisme. Diderot fait quelques objections, puis rapidement expose à son interlocuteur ses idées sur la constitution de l'Univers et la génération des êtres : le monde n'est que matière en mouvement ; il n'admet, pas plus que d'Alembert, l'existence de germes spontanés préexistants et émet l'hypothèse d'une espèce de génération spontanée et d'une évolution générale et réversible : « *Le vermisseau imperceptible qui s'agite dans la fange s'achemine peut-être à l'état de grand animal ; l'animal énorme, qui nous épouvante par sa grandeur, s'achemine peut-être à l'état de vermisseau, est peut-être une production particulière, momentanée, de cette planète.* » - « *Naître, vivre et passer, c'est changer de formes* ». Quant à l'être humain, il n'est qu'un maillon de la chaîne des espèces (« *Tout est un flux perpétuel* »).

Suivent des considérations sur les rapports entre la force et la matière : toute distinction traditionnelle des trois règnes de la nature est arbitraire et insoutenable ; on peut seulement distinguer, par expérience, dans la nature une « *sensibilité inerte* » d'une « *sensibilité active* ». On en déduit alors que la sensibilité est une qualité propre et inséparable de la matière, À partir de ces principes rigoureusement établis, il ne peut être question naturellement de libre arbitre. La seule différence entre les sciences « *exactes* », comme la physique et la mathématique, et les sciences

«*conjecturales*», comme l'histoire, la morale et la politique, est que, dans le premier cas, nous en savons assez pour être sûrs de nos prévisions, tandis que, dans le second cas, nos renseignements sont insuffisants, car, si nous avions la connaissance de tous les éléments et de toutes les forces en jeu, nous atteindrions la divinité. Devant ce torrent d'éloquence, d'Alembert se réfugie dans le scepticisme. Mais son antagoniste lui démontre, au moyen d'une dialectique irrésistible, que l'on ne peut raisonnablement être sceptique.

“Le rêve de d’Alembert”
(1769)

Dialogue

Après l'entretien qu'il a eu avec Diderot, le mathématicien est rentré fort tard. Pensif, il a eu une nuit très agitée et peuplée de cauchemars. Mlle de l'Espinasse, inquiète, est restée toute la nuit à son chevet et a noté ses propos. Elle les soumet ensuite au docteur Bordeu, un célèbre médecin de l'époque, qu'elle a appelé pour soigner l'étrange malaise de son ami. Le médecin se fait lire ces notes et surprend considérablement la jeune femme en s'amusant à en deviner la suite. Tandis que d'Alembert sort lentement de sa léthargie, une nouvelle discussion s'engage entre le médecin et Mlle de l'Espinasse : l'être humain, vu comme un ensemble de microorganismes, est le principal sujet du débat. Il ne représente qu'une association provisoire dans laquelle les organes ont tous une certaine autonomie, même dans leur commune dépendance vis-à-vis du système nerveux, Suivent de très curieuses considérations sur les monstres et les causes de leur difformité, sur les ressemblances anatomiques profondes qui existent entre l'homme et la femme, sur la physiologie nerveuse et la sensation.

Commentaire

Le médecin n'est autre qu'un porte-parole des théories de Diderot. Ces pages sont remplies d'observations pénétrantes, d'hypothèses fortes et audacieuses, qui paraissaient alors assez chimériques, mais dont la plupart sont confirmées de nos jours par les derniers progrès scientifiques.

“Suite de l'entretien”
(1769)

Dialogue

Le docteur Bordeu, resté seul avec Mlle de l'Espinasse, lui expose quelques développements possibles des sujets traités dans “*Le rêve*”, quant à la morale. Puisqu'on ne peut, après avoir examiné sans préjugés la condition de l'être humain, retenir les idées de libre arbitre, de responsabilité, de mérite et de faute, la vertu et le vice ne sont que des noms donnés aux suites de certains états physiologiques. On ne peut donc parler d'actes contre nature : « *Tout ce qui est ne peut être ni contre nature, ni hors de nature.* » Le médecin se trouve ainsi amené à admettre tous les égarements des sens et même les pratiques de l'eugénisme ; arrivé à ce point, il est, lui-même, déconcerté par les conséquences de son raisonnement et brusquement s'interrompt.

Commentaire

Dans cet extraordinaire ouvrage, qui n'était pas destiné à être publié, Diderot donna, sans aucune retenue, libre cours à son génie et à son imagination philosophique et scientifique ; de là, cet aspect d'anticipation, de fantaisie débridée, étroitement lié à l'esprit scientifique le plus rigoureux et le plus clairvoyant. Il y indique, en quelques mots, tous les développements possibles de la science ; il arrive

même à y prévoir le relativisme ; sans se laisser arrêter par des objections de détail, il parvint d'un trait aux conclusions extrêmes. Mais il n'est jamais abstrait, et l'œuvre garde un sens d'humanité qu'animent la vivacité de la pensée et l'éclat continu du style. Enfin le dialogue lui-même échappe au tour conventionnel qui affaiblit souvent ces sortes d'ouvrages ; Diderot se plaît à souligner les réactions naïves, plaisantes ou angoissées, les doutes et les hésitations des personnages qui se débattent dans l'implacable filet de sa dialectique.

Une lettre de Diderot à Sophie Volland permet de dater ces trois ouvrages de 1769. Mlle de l'Espinasse, qu'il mettait en scène dans *"Le rêve"* et dans la *"Suite de l'entretien"*, s'inquiéta des propos qu'on lui faisait tenir et exigea qu'ils soient détruits. Il semble d'ailleurs que le philosophe lui-même ait été effrayé par l'audace de ses propres hypothèses. Il s'exécuta et, cependant, on en retrouva plus tard les textes qui ne virent le jour qu'en 1830. Ils constituent le témoignage le plus intéressant et le plus direct sur l'originalité de son génie, en particulier sur la singularité de ses vues scientifiques souvent fort en avance sur son temps et la puissance de son imagination philosophique. En 1772, parurent les derniers volumes de planches de l'*"Encyclopédie"*. Au cours d'un voyage qu'il fit à Bourbonne auprès de Mme de Maux, sa dernière passion, et de sa fille, Mme de Pruneaux, il composa, en réponse aux *"Deux amis"*, conte iroquois de Saint-Lambert, aux *"Deux amis"* de Beaumarchais et aux *"Deux amis"* de Sellier de Morainville :

"Les deux amis de Bourbonne"
(1770)

Nouvelle de 15 pages

Deux amis, Félix et Olivier, étaient pauvres : *«Félix était un gueux qui n'avait rien ; Olivier était un autre gueux qui n'avait rien, et concluez qu'il ne peut y avoir d'amitié entière et solide qu'entre des hommes qui n'ont rien ; un homme est alors toute la fortune de son ami et son ami est toute la sienne.»* Ce thème est développé à travers toute une série d'aventures, où Félix et Olivier se sacrifient tour à tour l'un pour l'autre. Lorsqu'ils s'aperçoivent qu'ils aiment la même femme, Félix, qui en a conscience le premier, s'efface devant Olivier. Devenu contrebandier par chagrin, il est condamné à mort. Au milieu de la nuit, son ami court à Reims où l'exécution doit avoir lieu et suscite une véritable émeute au cours de laquelle Félix peut s'enfuir. Mais Olivier lui-même succombe sous les coups de la maréchaussée. Après la mort de son ami, Félix, réfugié dans les bois, provoque involontairement la mort d'un charbonnier ancien complice d'Olivier ; tombé dans un abattement immense, il est soigné par la femme du charbonnier et par celle d'Olivier, qui ne se quitteront plus. Félix, qui continue à mener une vie aventureuse, n'oublie jamais, où qu'il se trouve, d'envoyer des secours aux veuves des deux hommes qui se sont sacrifiés pour lui. Devenu le garde d'un seigneur, il le défendit contre des rivaux, fut mis en prison mais s'évada grâce à la fille du geôlier. Le curé méprise de tels amis qui n'avaient que *«des vertus naturelles et païennes»*.

Commentaire

Diderot a lui-même défini sa technique de conteur : *«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»*. Dans la postface, il recommanda la recherche du détail vrai.

Toute cette histoire romanesque, écrite avec l'incomparable rapidité de style propre à Diderot, n'est qu'un prétexte pour illustrer sa théorie esthétique du récit : il a voulu montrer comment on pouvait concilier l'éloquence et la poésie, qui sont mensonge, avec l'histoire qui a pour objet la vérité rigoureuse. Il faut, dit-il, prendre une figure idéale, un modèle qui n'existe pas dans la nature, et y ajouter un détail, une imperfection, qui individualise cet idéal et donne l'impression du vrai : *« Je dirai*

donc à nos conteurs historiques, écrit-il, vos figures sont belles si vous voulez; mais il y manque la verrue à la tempe, la coupure à la lèvre, la marque de petite vérole qui les rendraient vraies. »

La nouvelle écrit en 1770, d'abord diffusé dans la Correspondance de Melchior Grimm, puis publié en 1773. Elle figura dans *“Les trente meilleures nouvelles de la littérature française”*.

D'après Goethe, *“Les deux amis de Bourbonne”* seraient à l'origine des *“Brigands”* de Schiller.

“Madame de la Carlière”
(1772)

Nouvelle

Ce dialogue entre le narrateur et un interlocuteur anonyme est le récit d'une histoire d'amour tragique. Après avoir mené une vie de libertinage, le chevalier Desroches tombe amoureux d'une jeune veuve, Mme de la Carlière. Elle accepte de l'épouser à condition qu'il s'engage, devant leurs parents et leurs amis, à lui rester fidèle. Desroches accepte ses conditions. Mais, après deux ans de bonheur parfait, il est amené, un peu malgré lui, à rompre sa promesse. Sa femme découvre son infidélité et lui annonce, en présence des parents et des amis qui avaient été témoins de son engagement, qu'elle le quitte. Malgré toutes les tentatives de réconciliation faites par Desroches, elle reste inflexible. Mme de la Carlière finit par mourir. Desroches lui survit, mais demeure inconsolable. Le conte se termine par un échange de réflexions entre le narrateur et son interlocuteur sur le bien-fondé de l'attitude de Mme de la Carlière et la façon dont elle a été généralement jugée.

Commentaire

Diderot se garde cependant de proposer quelque conclusion que ce soit. Par-delà le problème moral posé, la nouvelle trace le portrait d'un être d'exception, fidèle à lui-même jusqu'à la mort.

D'abord diffusé dans la *“Correspondance littéraire”* de Melchior Grimm en 1773, la nouvelle ne fut publiée qu'après la mort de l'auteur, en 1796, sous le titre *“Sur l'inconséquence du jugement public de nos actions particulières”*. Elle fait partie avec le *“Supplément au voyage de Bougainville”* et *“Ceci n'est pas un conte”*, également écrits en 1772, d'un ensemble consacré au problème des rapports entre hommes et femmes, tant d'un point de vue moral que social et psychologique.

Le navigateur Louis-Antoine de Bougainville ayant fait, en 1768-1769, un tour du monde qui lui fit explorer le Pacifique et ayant publié en 1772 son *“Voyage autour du monde”*, Diderot y répondit par :

“Supplément au voyage de Bougainville ou Dialogue entre A. et B. sur l'inconvénient d'attacher des idées morales à certaines actions physiques qui n'en comportent pas”
(1772)

Dialogue

Il comprend cinq parties :

“Jugement du voyage de Bougainville”

Dans cette entrée en matière, les deux interlocuteurs, A. et B., échangent quelques réflexions générales sur la structure géographique et humaine du monde, sur les données nouvelles qu'apportent les récits de voyage de Bougainville. Mais, dès ces premiers échanges d'idées, le thème central du dialogue apparaît ; à A., qui est passablement sceptique, B., qui est pénétré des Lumières,

qui est le porte-parole de l'auteur, présente le "Voyage autour du monde" de Bougainville : «Le voyage de Bougainville est le seul qui m'ait donné du goût pour une autre contrée que la mienne ; jusqu'à cette lecture, j'avais pensé qu'on n'était nulle part aussi bien que chez soi». C'est qu'il a découvert dans le «*Taïtien*» Aotourou, amené par Bougainville à Paris, et dans ses compatriotes des êtres humains «*qui touchent à l'origine du monde*», comme les Européens «*touchent à sa vieillesse*». C'est au travers de ce qu'il sait d'eux qu'il va tenter de retrouver non exactement l'être humain dans l'état de nature, mais l'être humain demeuré proche de ses origines. Pour nous le montrer, il aura recours non au "Voyage" lui-même, mais à un prétendu "Supplément", naturellement imaginé de toutes pièces et qui commence avec la deuxième partie du dialogue.

"Les adieux du vieillard"

Diderot suppose que, au moment où Bougainville et ses hommes vont se rembarquer, un vieillard, adressant une violente invective au commandant de l'expédition, l'accuse d'avoir déloyalement profité de l'hospitalité qui lui était si généreusement offerte.

"Entretien de l'aumônier et d'Orou"

Offrant l'hospitalité à l'aumônier de l'expédition, le «*Taïtien*» Orou lui propose après le souper de choisir, entre sa femme et ses trois filles, celle avec laquelle il voudra passer la nuit. L'aumônier un peu offusqué lui répond que sa «*religion, son état, les bonnes mœurs et l'honnêteté*» ne lui permettent pas d'accepter son aimable proposition. Le bon Orou semble si affligé, ses filles si déçues, surtout la jeune Thia, qui n'a point encore d'enfant, que l'aumônier cède aux instances de toute la famille, non sans répéter : «*Mais ma religion ! mais mon état !*» Le lendemain matin, Orou vient demander à l'aumônier de lui expliquer ce que peut bien être cette religion dont il prononce le nom avec tant de tristesse et qui l'empêche d'accomplir des actes aussi naturels. Mais, lorsque le prêtre tente de lui parler de Dieu, le bon sauvage ne parvient pas à comprendre cette notion, dont il ne voit que l'absurdité et les résultats fâcheux. Toutefois, ce qui l'étonne plus encore, c'est l'institution du mariage : qu'une femme ne puisse se donner à un autre qu'à son mari, qu'une fille doive rester vierge jusqu'à son mariage, voilà bien des «*extravagances*». En face de ces folies, il expose le système qui règne à Tahiti : l'union libre, le désir des femmes d'avoir des enfants, quel qu'en soit l'auteur, le respect de la maternité. L'étonnement du bon sauvage redouble, lorsque l'aumônier lui révèle ce que les civilisés appellent inceste, et surtout lorsqu'il lui fait part de l'obligation du célibat pour les prêtres et les nonnes. Mais si Orou reste réfractaire aux raisonnements du Blanc, ce dernier se convertit assez bien aux mœurs tahitiennes et ce n'est pas sans regret qu'il quitte ce monde où «*rien n'était mal par l'opinion et par la loi, que ce qui était mal de sa nature*».

"Suite du dialogue"

A. ayant posé la question préalable : «*Quelles conséquences utiles à tirer des mœurs et des usages bizarres d'un peuple non civilisé?*», B. expose le principe fondamental suivant : «*Aussitôt que quelques causes physiques, telles, par exemple, que la nécessité de vaincre l'ingratitude du sol, ont mis en jeu la sagacité de l'homme, cet élan le conduit bien au-delà du but, et... le terme du besoin passé, on est porté dans l'Océan sans bornes des fantaisies. d'où l'on ne se retire plus.*» C'est d'après ce critère qu'il convient de juger de la différence des mœurs d'un pays à l'autre. Faut-il pour autant laisser l'être humain libre de s'abandonner à ses instincts? Diderot ne va pas jusque-là ; ce serait d'ailleurs spéculation théorique et il entend demeurer sur le terrain de la pratique : aussi est-ce à une conclusion modérée qu'il aboutit : «*Nous parlerons contre les lois insensées jusqu'à ce qu'on les réforme ; et, en attendant, nous nous y soumettrons*», car «*il y a moins d'inconvénients à être fou avec des fous qu'à être sage tout seul*».

Commentaire sur l'ensemble

Ce texte, qui déroule une habile histoire reposant sur des bases réelles et suivant la mode de l'exotisme de son époque, relève indubitablement de la fiction narrative. Mais l'écrivain semble expérimenter un nouveau genre : il le produit en cinq sections qui enfreignent l'ordre chronologique ; ses idées maîtresses, loin de se compléter, se heurtent au point qu'on ne saurait dire avec certitude, au sein d'une telle polyphonie, où se trouve sa voix. En particulier, est-elle tout entière dans la violente dénonciation du caractère des civilisés et du colonialisme par le vieillard tahitien? dans son examen critique de l'existence de Dieu et des pratiques religieuses? Il répand un doute absolu : la croyance en Dieu, le mariage ne sont pas aussi naturels qu'on veut bien le dire ; toutes nos mœurs, toutes nos idées sont suspectes et doivent être examinées objectivement. Par là, il allait beaucoup plus loin que Rousseau ou même Voltaire. Il n'a ni la naïveté du premier, ni la légèreté du second ; rien ne doit résister à l'examen critique, tout est justiciable de la raison et du bon sens. De plus, ses attaques contre les institutions et les préjugés sont beaucoup plus subtiles, beaucoup plus efficaces que celles des «philosophes» contemporains : elles ne sont pas seulement de leur époque, mais de tous les temps ; elles ont valeur universelle. Il y a chez lui une volonté de tout comprendre et surtout de comprendre avant de juger, de toujours partir de l'expérience et de ne jamais la quitter de vue, qui fait de lui un des esprits les plus ouverts, les moins systématiques et les plus modernes du XVIIIe siècle français.

Le "*Supplément au voyage de Bougainville*" fut composé en 1772, soit un an après la publication du "*Voyage autour du monde*" de Bougainville. Diderot ne publia pas cette œuvre mais la fit circuler parmi ses amis grâce à la "*Correspondance littéraire*" de Melchior Grimm, de 1773 à 1774. Mais Diderot remania encore par la suite son texte, qui ne fut imprimé qu'après sa mort, en 1796.

"Ceci n'est pas un conte" (1772)

Recueil de deux nouvelles

On y parle en premier d'un certain Tanié, un pauvre garçon d'humble naissance, follement épris d'une dame Reymer. Pour elle, il aspire à la richesse et passe de longues années aux colonies. Il en revient avec une petite fortune et s'empresse de la partager avec sa belle qui, entre-temps, ne s'est pas ennuyée. Après quelques brefs instants de bonheur, poussé par l'avidité de cette femme, il accepte une charge nouvelle et périlleuse au Canada. Il n'a plus grande illusion sur l'amour de sa femme. Mais il part pour ne pas la mécontenter et, désespéré, meurt peu après.

L'autre histoire est celle de Mlle de La Chaux. Passant outre les jugements du monde sur le grand amour qu'elle porte au jeune et studieux Gardeil, elle l'aide dans son travail et lui sacrifie sa vie. Mais Gardeil, ingrat et ambitieux, finit par se lasser d'elle. Il répond, aux reproches de ses amis, qu'on ne commande pas au cœur et que, s'il ne l'aime plus, il n'existe aucun remède. La malheureuse meurt, et Gardeil devient professeur de médecine à l'université de Toulouse. L'écrivain, qui a raconté cette aventure comme s'il en avait été le témoin, accorde à son interlocuteur les circonstances atténuantes en faveur de son héros, mais conclut par cette question : « *Mettez la main sur la conscience, et dites-moi, vous, monsieur l'apologiste des trompeurs et des infidèles, si vous prendriez le docteur de Toulouse pour votre ami?* »

Commentaire

Ces deux brèves histoires d'amours malheureuses sont racontées sous forme de dialogues, la courte préface insista sur l'impression de vérité que donne le dialogue, Diderot allant jusqu'à la fin demeurer fidèle à cette forme.

Ces histoires sont des exemples caractéristiques des tendances de toute la littérature du XVIII^e siècle, moralisant les histoires vraies ou données pour telles (l'histoire de Mlle de La Chaux fut vécue). Diderot a su raviver chaque lieu commun. En se gardant de rendre un verdict, il évita les conclusions sévères et rendit ses histoires très suggestives. Il y mit une réelle impassibilité d'expression et une émouvante impartialité d'analyse qui rappellent avec insistance l'art d'un de ses lecteurs passionnés, Stendhal, et de son élève, Mérimée.

Les nouvelles furent diffusées dans la *“Correspondance littéraire”* de Melchior Grimm en 1773.

“Sur les femmes”

(1772)

Essai

Donnant un compte rendu du livre de l'académicien A.-L. Thomas (*“Essai sur les femmes”*), Diderot en profita pour condenser en une quinzaine de pages, riches de substance et pleines d'esprit, les données nécessaires à la composition d'un véritable traité. Il s'aide tout d'abord de multiples allusions et réminiscences tirées de l'Histoire, de l'art, de la littérature, de ses expériences personnelles, avant de passer en revue les caractères particuliers à la femme, parlant tout à la fois comme un physiologiste, un naturaliste, un moraliste sévère et un poète amoureux. Après quoi, il entreprend de décrire les conditions dans lesquelles vivent les femmes de son époque, et se fait l'écho des théories passionnément discutées par la société de son temps.

Commentaire

Diderot déploie une éloquence pleine de mesure, une rigueur judicieuse où se reconnaît ce qui fait le prix même de tous ses écrits. Qu'on en juge par ces quelques lignes : *« Thomas ne dit pas un mot des avantages du commerce des femmes pour un homme de lettres ; et c'est ingrat. L'âme des femmes n'étant pas plus honnête que la nôtre, mais la décence ne leur permettant pas de s'expliquer avec notre franchise, elles se sont fait un ramage délicat, à l'aide duquel on dit honnêtement tout ce qu'on veut quand on a été sifflé dans leur volière. Ou les femmes se taisent, ou souvent elles ont l'air de n'oser dire ce qu'elles disent. »*

L'essai parut en 1772 dans la *“Correspondance littéraire”* de Melchior Grimm, et est resté fameux, à juste titre, pour l'intelligence de ses vues et l'extraordinaire vivacité du style.

Avec ses *«comédies sérieuses»* ou *«drames bourgeois»*, ses *“Entretiens sur “Le fils naturel”*”, son *“Discours sur la poésie dramatique”*, Diderot avait manifesté l'ambition d'être le théoricien d'un théâtre inséré dans la réalité de son temps et utilisant les ressorts du pathétique et de la sensibilité en une prose *«naturelle»*. Il poursuivit sa réflexion dans :

“Paradoxe sur le comédien”

(1773)

Dialogue

Le *«premier interlocuteur»* nous livre sa pensée, qualifiée de *«paradoxe»*, sur l'art du comédien et, par voie de conséquence, sur celui du poète et sur les arts en général. Diderot s'inscrit en faux contre l'opinion de son temps, qui voulait qu'un bon tragédien ne puisse toucher le public que s'il est lui-même en proie aux passions qu'il exprime. Rien de plus faux, affirme-t-il : dans la vie, le spectacle d'une douleur réelle peut nous laisser indifférents, si celui chez qui elle se manifeste est dénué de la faculté d'expression du comédien. Il se produit en effet chez un grand acteur une sorte de

dédoulement : l'illusion de la vérité n'est valable que pour le spectateur. L'acteur joue, et si la nature offre des moments sublimes, il faut savoir les saisir de sang-froid. C'est lorsque le comédien s'éveille en nous que nous obtenons des effets que la sincérité ne nous eût pas permis d'obtenir. D'ailleurs, jouer son propre caractère aboutit à jouer petitement, et le propre du comédien consiste précisément à sortir de son caractère et à imiter tous les autres. La vie courante prouve du reste que si les caractères sont si bien rendus par les comédiens, c'est qu'eux-mêmes n'en ont aucun : faiblesse morale que Diderot impute principalement aux défauts de la société et au désordre des mœurs, à commencer par la responsabilité des auteurs dramatiques. Pour lui, le grand acteur imagine en quelque sorte un archétype (et c'est là son intelligence, son art), pour en faire un modèle, son double idéal. Aussi le comédien doit-il avoir pour qualités essentielles le jugement et la pénétration : il doit réprimer ses émotions et calculer ses effets ; il peut même se passer de sensibilité, celle-ci risquant d'être défavorable à son jeu. Ces affirmations sont étayées par l'exemple de deux comédiennes contemporaines, Mlle Clairon, toute de lucidité, et Mlle Dumesnil, emportée par son instinct. Il s'agit donc, en somme, de développer un don naturel par l'exercice du métier et d'atteindre à la maîtrise consommée des moyens, d'acquérir une technique, qui ne peut être appliquée que par des comédiens à tête froide. Ce qui revient à répondre négativement à la question : la nature, sans le concours de l'art, peut-elle former un grand comédien ?

Cette théorie prônant la lucidité d'esprit dans l'œuvre de création artistique doit être étendue, affirme Diderot, à la littérature et à tous les arts. Il va même plus loin : «*L'homme sensible est trop abandonné à la merci de son diaphragme pour être un grand roi, un grand politique, un grand magistrat, un profond observateur et conséquemment un sublime imitateur de la nature...*» Après maintes digressions, il définit ainsi le comédien : «*Un pantin merveilleux dont le poète tire la ficelle et auquel il indique à chaque ligne la véritable forme qu'il doit prendre.*» La fin du "Paradoxe" reprend et résume, en les agrémentant d'anecdotes nouvelles, les thèmes déjà abordés.

Commentaire

"Paradoxe sur le comédien" (1773), dialogue dont l'un des interlocuteurs est son porte-parole, où il étudia les rapports du comédien et du personnage, en opposant les jeux de deux célèbres comédiennes, la Clairon et Mlle Dumesnil. Pour lui, au théâtre, l'illusion de la vérité est supérieure à la vérité. Le grand acteur est celui qui, par un dédoublement lucide, appuyé sur le jugement et sur la pénétration psychologique, obtient une véracité de comportement auquel une identification nuirait. Ce texte contient des principes dramaturgiques qui aboutiront à la distanciation brechtienne.

Le point de départ en fut un ouvrage intitulé "Garrick ou les Acteurs anglais", au sujet duquel Diderot avait présenté diverses observations dans la "Correspondance littéraire" de Melchior Grimm. Le « premier interlocuteur » est le porte-parole de Diderot.

Il serait vain de chercher dans ce texte le développement linéaire d'une théorie ou d'une doctrine esthétique. La pensée de Diderot, essentiellement polémique, procède par jaillissements, et il semble moins se soucier d'exploiter les richesses et les voies qu'il découvre que de s'abandonner au plaisir de la discussion et des perspectives ; il ne laisse pas de bousculer ses propres appréciations, insérant des idées, ou plutôt des points de vue originaux dans le cadre d'un « sublime » conventionnel, hérité d'une rhétorique dépassée qu'il continue cependant d'accepter.

On a certes reproché au "Paradoxe" ses affirmations tranchantes et par trop systématiques, une absence de nuances qui, en fait, semble voulue. Car le « mécanisme » du comédien apparaît plutôt ici comme un prétexte sur lequel l'auteur brode à plaisir, la simplicité géométrique de son postulat lui permettant d'aborder des questions plus hautes : la maîtrise de l'« inspiration », et non plus seulement de la forme, le problème de la vraisemblance artistique procédant de la réalité et s'y opposant, la valeur relative de la « sincérité » dans les rapports sociaux fondés sur l'efficacité théâtrale du « paraître », l'importance des caractères acquis, le tout associé à une sorte de confession indirecte, légitimement le jugement par l'expérience psychologique personnelle.

En homme du XVIIIe siècle, le comédien de Diderot tend vers une intelligence essentiellement visuelle : il réfléchit, c'est une conscience. Et le modèle suprême, la justification, c'est la Nature : la Nature et non plus une mythologie conventionnelle ayant divorcé d'avec la réalité appréhendée par la

raison. Ce désir de représentation naturelle, commun aux individualités agissantes du siècle des Lumières, implique déjà les mythologies personnelles, les « super-moi » du romantisme et le conflit entre « réalisme » d'imitation et merveilleux sentimental : l'action ne sera plus bientôt régie principalement par des associations d'images et des règles de « composition », mais par des concepts, des idées, tandis que le lyrisme deviendra de plus en plus extérieur à la représentation pour passer dans le ton, l'éclairage et la musique, pour en arriver finalement à imprégner et déformer l'image même de la réalité.

Pour rester dans le domaine de l'art dramatique et du comédien, il faut, enfin, replacer le "*Paradoxe*" dans ce climat du XVIIIe siècle où l'intérêt du public allait croissant pour les choses du théâtre, lui-même en transformation : tragédie et comédie vont laisser la place au drame bourgeois. Notons encore que la question qui préoccupait Diderot avait été abordée dans les deux sens différents par Riccoboni, acteur plaidant la cause de l'indifférence, dans sa "*Réformation du théâtre*" (1743), et, en 1747, par Rémond de Sainte-Albine, écrivain médiocre, qui défendait le point de vue de la sensibilité, cette sensibilité qui cherchait en fait un nouveau langage.

Si le débat sur la définition du comédien nous apparaît aujourd'hui dépassé dans les termes où Diderot l'avait posé, son mérite fut de contribuer à frayer la voie à une prise de conscience analytique des éléments de l'art dramatique et de révéler, quant à l'état du comédien, une vue psychologique du problème. Ce fut là également le premier effort raisonné pour mettre en valeur la complexité particulière du fait artistique, jetant ainsi les bases d'une esthétique intellectualiste appelée à connaître un profond retentissement au cours du XIXe siècle. Nous retrouvons en effet les idées du "*Paradoxe*" chez les parnassiens, dans les conceptions esthétiques de Poe et de Baudelaire. On peut même dire que le texte de Diderot annonce, fût-ce confusément, par-dessus les « délires » romantiques, la quête volontaire, à la fois rigoureuse et irrationnelle, que Rimbaud formulera plus tard dans sa "*Lettre du voyant*".

Ce texte, débordant de verve, étincelant d'esprit, d'observations pénétrantes et d'idées neuves, rédigé vers 1773, fut remanié par son auteur en 1778 et demeura longtemps inédit, n'étant publié qu'en 1830, mais resté célèbre depuis.

"Jacques le fataliste et son maître"
(1773)

Roman de 300 pages

Jacques et son maître, deux personnages également curieux et diserts, cheminent sans que nous sachions ni d'où ils viennent, ni où ils vont, ni pourquoi ils se déplacent, ne semblant pas pressés, s'arrêtant volontiers en route, revenant sur leurs pas, et tentant toutes les aventures qui se présentent à eux, leur voyage étant ainsi ponctué d'incidents inattendus. Ils sont toujours prêts, dans une conversation à bâtons rompus, à raisonner de tout, de l'art ou de l'inéluctable enchaînement des causes et des effets (le maître se sentant libre, Jacques se sentant déterminé), et à philosopher sur la vie de l'être humain, toujours est-il qu'ils L'auteur intervient souvent pour réfléchir sur ses personnages et sur leur conduite, pour nous faire part de ses hésitations sur ce qu'il leur fera dire ou faire. Mais, à côté de ces réflexions en marge, le dialogue se poursuit d'un bout à l'autre, interrompu sans cesse par des incidents, des rencontres, ou même des sautes d'humeur. Pour distraire son maître, Jacques a entrepris de lui raconter l'histoire de sa vie et de ses amours, mais son récit est sans cesse arrêté par les réflexions de son maître qui lui rappelle un autre épisode qu'il ne lui avait pas encore raconté, ou encore par ses propres digressions philosophiques.

Dans la suite un peu chaotique des aventures de Jacques s'insèrent quantité d'autres récits : l'histoire des amours de Mme de La Pommeraye et du marquis des Arcis ; la romanesque aventure d'un moine défroqué, devenu le secrétaire du marquis, et racontée par lui-même à nos deux héros ; la vie et les aventures de M. Desglonds, rapportées tantôt par Jacques, tantôt par son maître, qui rassemblent, tous deux, leurs renseignements et leurs souvenirs. À un certain moment, Jacques, pris d'un violent mal de gorge, est incapable de parler, son maître en est fort ennuyé et Jacques plus encore que son

maître. Mais ce dernier, faisant contre mauvaise fortune bon cœur, le distrait en lui racontant un de ses amours de jeunesse. Jacques, pour retrouver la montre qui avait été dérobée à son maître, se lance dans une aventure qui pourrait mal tourner : il est mis en prison, mais il réussit à se tirer de ce mauvais pas. Après bien des détours, nous voici à nouveau au chevet de Jacques chez Desglands. Et là se terminent les aventures, l'auteur s'effaçant derrière la personne de l'éditeur, lequel propose trois fins possibles.

Analyse

(la pagination est celle du Livre de poche)

Genèse

Le roman tient une place importante dans l'évolution du genre romanesque. Jusqu'au milieu du XVIII^e siècle dominèrent le roman autobiographique, le roman burlesque, le roman précieux. Diderot utilisa ce fonds, soit pour le critiquer, soit pour y puiser des techniques. Si son roman est tout à fait original et étrange par sa présentation et son esprit, il n'est pas sans appeler bon nombre de romans du XVIII^e siècle : depuis *'Le diable boiteux'* de Lesage jusqu'à *"Candide"* de Voltaire, en passant par des romans anglais, de Swift, de Richardson, de Sterne. À l'œuvre de ce dernier, *'Vie et opinions de Tristram Shandy'*, Diderot fit même certains emprunts qu'il avoua. Le nombre impressionnant de références littéraires ou esthétiques rend cependant caduques les interrogations sur les sources de Jacques : Diderot effectue ici un tel travail de réécriture de la littérature de son temps et de celle qui l'a précédé qu'il convient mieux d'utiliser la notion moderne d'intertextualité.

À l'époque de cette tentative, Diderot s'intéressait au romancier anglais Sterne. Il découvrit chez lui une fiction romanesque très proche de la réalité : des personnages bavardent et entremêlent histoires vécues et réflexions philosophiques. Rien n'empêche le romancier lui-même de faire partie de leur cercle, et même s'il le veut, pour bien montrer qu'il est le maître, de tirer, devant le lecteur, les ficelles de ses personnages. Dès lors, la vérité ne sera plus dans les faits, mais dans l'aventure personnelle de celui qui raconte. Il n'y a qu'une seule catégorie de faits qui garderont un caractère intangible : ce sont les faits réels, vécus par chaque personnage, à son tour, sera chargé d'apporter en témoignage. Autrement dit, bien installé au centre de son roman, le romancier amènera chaque personnage, par n'importe quel moyen, et de préférence par les moyens les plus artificiels, pour que le lecteur ne soit pas dupe, et ne prenne pas l'accessoire pour l'essentiel, à offrir une expérience sur laquelle on pourra philosopher. C'est la possibilité, au fond, d'écrire des essais comme Montaigne, à cette différence près que si Montaigne ne parle que de lui, le romancier peut se multiplier et concrétiser les problèmes qui le tourmentent dans une série d'expériences.

La truculence de nombreuses scènes, la liberté du langage et la vivacité de la narration révèlent en outre l'influence de Rabelais, dont Diderot fut toujours un fervent admirateur. Et Jacques n'est pas sans ressembler, par certains traits, à Panurge.

Ce long dialogue a été composé, par ajouts successifs, à partir sans doute de 1765.

Intérêt de l'action

Le roman est le plus long et le plus complexe de Diderot. Mais cette subtile *«rhapsodie»* rompt délibérément avec les lois du genre romanesque : ni découpage en chapitres ni intrigue suivie, digressions extrêmement variées, récits d'aventures d'autres personnages, dédain des indications temporelles et spatiales, nulle étude des caractères et, pour couronner le tout, aucune fin déterminée. Les conventions du roman historique, les *« ficelles »* du roman d'aventures, l'inconsistance psychologique des romans d'amour y sont allègrement parodiées. À l'image des fantaisies de la vie réelle, l'œuvre progresse par associations d'idées ou au contraire par coq-à-l'âne. Elle arrache le lecteur à l'illusion romanesque, fait la critique de l'invraisemblance des aventures romanesques ; à propos du *«maudit portrait»* de la belle veuve Jacques s'écrie : *«Racontez-moi les faits, rendez-moi fidèlement les propos, et je saurai bientôt à quel homme j'ai affaire. Un mot, un geste m'en ont*

quelquefois plus appris que le bavardage d'une ville.» Cette distanciation critique est l'un des traits majeurs de sa modernité. C'est l'anti-roman par excellence, mais on peut considérer que "Don Quichotte" avait déjà mis en pratique le procédé.

"*Jacques le fataliste et son maître*" correspond bien à la définition de Voltaire : «*Les livres les plus utiles sont ceux dont le lecteur fait lui-même la moitié*»

Les personnages de Jacques et du maître sont des marionnettes dont l'auteur tire les ficelles, dialoguant avec lui-même, jouant tous les rôles à la fois, sa présence ironique se faisant trop sentir dans des interpellations du lecteur. Seuls les héros des récits secondaires sont de vrais héros de roman.

Le roman est marqué par l'errance comme l'indique la fable d'Ésope (page 62), la première intervention de l'auteur (page 14) et l'identification entre le récit et l'errance («*Je suis en beau chemin*» - «*les voilà fourvoyés.*»)

Le relevé des différentes histoires qui composent cette «*insipide rhapsodie*» (page 248) serait fastidieux et peu éclairant. Signalons :

- Le voyage de Jacques et de son maître : Le voyage s'étale sur neuf jours et huit nuits : la première se passe sans doute à la belle étoile (la «*mauvaise nuit*», page 18) ; la deuxième à l'auberge des voleurs (page 19) ; la troisième chez le lieutenant général de Conches (page 41) ; la quatrième dans une auberge (page 86) ; la cinquième (page 103) et la sixième (page 185) à l'auberge du Grand-Cerf ; le lieu de la septième nuit n'est pas précisé (page 201), ni celui de la huitième (page 305) ; la neuvième journée sépare Jacques et son maître.

- L'histoire des amours de Jacques : Un enchaînement conduit Jacques à être amoureux et boiteux (pages 13-14) ; il est recueilli chez des paysans (pages 17-18) ; il est soigné par un chirurgien qui lui propose d'être pensionnaire chez lui (pages 26-27, 31-34, 46-50, 65-66) ; dans l'épisode de la cruche renversée, Jacques donne son argent à Jeanne, puis est détrossé (pages 92-98) ; il est recueilli dans un château mystérieux (pages 114-115) ; le récit, interrompu par l'histoire de Mme de La Pommeraye, laisse planer le «*suspense*» à ce sujet pendant plus de soixante-dix pages (page 187). Ce château se révèle être celui de Desglands (pages 189, 223, 307-312) ; les soins donnés au genou de Jacques l'amènent à courtiser Denise, l'histoire se terminant avec les trois fins (pages 316-320), Diderot, qui veut en finir avec son personnage, tout en prétendant posséder des mémoires d'ailleurs suspects, dont l'essentiel ne nous est même pas donné, mettant arbitrairement fin à son récit.

- L'histoire de Mme de La Pommeraye : Annoncée page 119, elle est racontée par une hôtesse bavarde et cordiale (dont le type sera repris par Victorien Sardou dans "*Fernande*"), occupant les pages 125 à 184, avec quelques (!) interruptions. Signalons-en les étapes : liaison entre Mme de La Pommeraye et le marquis, et rupture (pages 125-132) ; Mme de La Pommeraye conçoit son désir de vengeance, elle embauche les d'Aisnon et leur dicte une conduite dévote (pages 142-148) ; rencontre au jardin du Roi (pages 151-156) ; développement du sentiment du marquis pour Mlle Duquênoi ; le marquis prie Mme de La Pommeraye d'arranger un dîner (pages 157-164) ; le dîner (pages 164-166) ; tentatives du marquis pour séduire la jeune fille, lettre par l'entremise du prêtre, propositions à la mère : partage de sa fortune (pages 166-171) ; séjour du marquis à la campagne, mariage (pages 172-174) ; révélation de la vérité, colère du marquis (pages 175-177) ; pardon du marquis (pages 178-180) ; jugements sur Mlle Duquênoi et Mme de La Pommeraye (pages 180-184). En 1945, l'histoire de Mme de La Pommeraye a été adaptée et modernisée par Jean Cocteau pour un film de Robert Bresson : "*Les dames du Bois de Boulogne*", avec Maria Casarès, Élina Labourdette, Paul Bernard, où l'histoire est devenue celle de la vengeance exercée à l'encontre de Jean, qui ne l'aime plus, par

Hélène, sa maîtresse ; où on constate à quel point la tendance à l'abstraction par la dédramatisation était déjà à l'oeuvre chez le janséniste Bresson qui procéda avec lenteur, froideur, cruauté, rigueur.

- L'histoire du père Hudson (pages 204-220).

- Les amours du maître (pages 252-305), avec une longue interruption ; le pucelage de Jacques (pages 223-247).

La mystification est généralisée : il n'est pas un seul des personnages de "*Jacques et le fataliste et son maître*" qui ne mystifie ou ne soit mystifié : Mme de La Pommeraye mystifie le marquis des Arcis ; le père Hudson mystifie Richard ; Jacques mystifie son maître (la chute de cheval préméditée par Jacques, pages 312-313) ; le maître mystifie Jacques (épisode du bourreau) ; Jacques mystifie Bigre et les deux femmes qui croient avoir son pucelage ; Jacques et Bigre mystifient leurs pères respectifs ; le chevalier et Agathe mystifient le maître.

Le lecteur, réel ou fictif, n'est pas le personnage le moins mystifié. Le narrateur ne cesse d'intervenir pour prétendre utiliser toutes les ressources du romanesque, pour ensuite, par une prétention, les refuser au nom de la fidélité au réel. Il concède au lecteur, après l'allégorie du château, une liberté dans le choix du gîte des deux personnages, pour aussitôt reprendre ses droits de demiurge en le situant chez le lieutenant général de Conches (page 41). Il mélange deux histoires (pages 136-139), l'une, vraie (celle de M. de Guerchy, personne réelle), l'autre, fictive (celle du camarade du capitaine de Jacques). Il nous fait osciller, au cours de l'histoire de Mme de La Pommeraye, entre le style précieux et la trivialité des interruptions domestiques. Il suscite sans cesse la curiosité du lecteur, pour ensuite la décevoir en feignant d'ignorer la suite de l'histoire (voir la lacune de la page 289 que nous ne connaissons jamais ; voir aussi, page 251 : «*Les amours de Jacques, il n'y a que Jacques qui les sache*»). Il évite de conclure son histoire, pour s'effacer derrière la personne de l'éditeur, lequel propose trois fins possibles (voir aussi les deux versions de l'histoire de la paysanne renversée, page 16, ou du comportement de Jacques lorsqu'il est ivre, page 185).

Ainsi, le livre contient-il implicitement une critique du genre romanesque et élabore-t-il un romanesque nouveau. Par ses histoires emboîtées les unes dans les autres, sa volonté constante de déjouer et de ridiculiser les conventions romanesques, d'esquiver les attentes du lecteur, il est considéré par certains critiques modernes comme un anti-roman qui annonçait certains aspects du «Nouveau Roman» ou des expériences comme celles de l'Oulipo (histoires dans lesquelles le choix de la suite est sans cesse laissé à l'appréciation du lecteur). Bien avant les réflexions de Barthes sur le «*texte pluriel*», il mit sans cesse en présence plusieurs niveaux textuels, pour réaliser ce que ce dernier appelait «*le feuilleté de la signification*». Signalons, pour mémoire, les «*points de contact*» suivants :

- Différents niveaux d'énonciation : l'incipit est tout entier fondé sur d'incessants changements qui font que le lecteur est toujours en retard d'une interprétation sur le texte (exemple : page 14 : «*C'était l'après-dîner*» semble annoncer le début des amours de Jacques, alors que l'on est toujours dans le récit du voyage ; on constate aussi la co-présence de personnages de niveaux différents).

- Différents niveaux de langue (début du récit de l'hôtesse et interruptions domestiques).

- Différentes interprétations : voir le «double langage» de Mme de La Pommeraye qui, à de multiples reprises, «prévient» le marquis des Arcis de sa vengeance mais de façon suffisamment énigmatique pour qu'il n'y comprenne rien et que la curiosité du lecteur soit excitée.

- Différentes histoires.

«*Soyez circonspect si vous ne voulez pas, dans cet entretien de Jacques et de son maître, prendre le vrai pour le faux, le faux pour le vrai*» (page 79). «*Il est bien évident que je ne fais point un roman [...] Celui qui prendrait ce que j'écris pour la vérité serait peut-être moins dans l'erreur que celui qui le prendrait pour une fable*» (page 25). Réalisme ou illusion? Le narrateur, encore une fois, laisse le lecteur incertain : si le «vrai» paraît avoir sa préférence, c'est au prix d'une litote qui masque mal la nature indécidable de l'énoncé.

Diderot refuse les conventions romanesques :

- les hasards invraisemblables et les péripéties romanesques (voir ses nombreuses interruptions sur ce sujet) il raille les aventures bizarres, les hasards baroques, les scènes sanglantes qu'on trouve dans les romans de Prévost ;
 - les artifices du roman : portraits (portrait de la jeune veuve, pages 286-287, et sa critique, page 289) ; lettres (le narrateur refuse de reconstituer celle d'Agathe, page 274) ; allégories (celle du château, pages 35-36, infligée au lecteur à titre de pénitence, puis abandonnée par le narrateur) ; pittoresque (les interruptions au début du récit de l'hôtesse, le tableau par lequel le narrateur interrompt de nouveau celle-ci à un moment critique de son histoire, pages 151-152).
 - le narrateur omniscient : «*Là, j'entends un vacarme [...] - Vous entendez ! Vous n'y étiez pas, il ne s'agit pas de vous. - [...] Je vois deux hommes [...] - Vous ne voyez rien, il ne s'agit pas de vous, vous n'y étiez pas*» (page 103).
 - le lecteur fictif peut contester les expressions «*mortelle heure*» dans la bouche de dame Marguerite (page 239), les termes «*hydrophobe*» (page 300) et «*engastrimythe*» (page 251) dans celle de Jacques. Mais son hypocrisie devant les termes crus est refusée : tirade du narrateur sur le verbe «*foutre*» (pages 247-249) ; tirade ironique sur «*bigre*» (pages 235-236) («*bougre*» est une déformation populaire de «*Bulgare*», ce peuple ayant eu la réputation d'être sodomite).
 - le lecteur est mis directement en présence des faits racontés : mélange de personnages appartenant à des niveaux d'énonciation différents, présent de narration, déictiques et anaphoriques (présentatifs, «*voici*», «*voilà*», démonstratifs, tous procédés typiques de l'hypotypose).
- À force de dénoncer les artifices romanesques le narrateur brise tout «*effet de réel*». À force de dénoncer le vraisemblable au nom du vrai, la réalité n'apparaît plus que comme un théâtre où règne l'illusion. Faut-il prendre au sérieux les prétéritons du style de celle qui constitue le titre d'un autre roman de Diderot : «*Ceci n'est pas un conte*»? Le lecteur, s'il choisit trop vite, risque de se retrouver, lui aussi, mystifié.

«*Jacques le fataliste et son maître*» est l'une des œuvres les plus originales de toute la littérature française, par ses apparents défauts mêmes (qui sont voulus, concertés), par l'enchevêtrement de ses épisodes, la densité des sujets, la variété des digressions, qui en renouvellent, de page en page, l'intérêt. C'est certainement une des œuvres où se montre le plus ouvertement le tempérament vigoureux, paradoxal, généreux et souvent génial de Diderot.

Intérêt littéraire

Le style n'est pas séparable de la thèse philosophique, même lorsque la forme romanesque semble la contredire. Il peut, comme celui du «*Neveu de Rameau*», être qualifié de satirique, dans toutes les acceptions de ce terme : mélange, parodie, critique.

- Le mélange : En latin, la «*satura*» désignait, à l'origine, une «*farcissure*». On trouve un mélange :
 - des niveaux d'énonciation (au début du livre),
 - des styles : style trivial et style relevé, voire précieux (Mme de La Pommeraye).
 - de différents types de romans : picaresque (le voyage, les brigands), événementiel (interruptions du narrateur), sentimental (amours de Jacques), conte philosophique (le fatalisme).
- L'auteur emprunte à des formes artistiques différentes :
- la peinture : tableaux (la cruche cassée, pages 96-97, le carrosse renversé, page 219 ; l'hôtesse racontant son histoire à Jacques et à son maître, pages 151-287) ;
 - le théâtre : la pantomime (l'agitation du marquis des Arcis, page 160) ; la comédie (le bourru bienfaisant, page 120 ; le quiproquo de la conversation entre le père de Jacques et le père de Bigre, pages 233-234).
- d'autres genres littéraires : la fable (la gaine et le coutelet, pages 133-134 ; la critique de la fable de Garo, page 294) ; l'allégorie (le château, pages 35-36) ; l'oraison funèbre (pages 63-64) ; la dissertation philosophique («*Jacques ne connaissait...* », pages 209-303) ; la parabole (Ésope en prison, page 62) ; la plaidoirie (celle du narrateur en faveur de Mlle Duquênoi et de Mme de La

Pommeraye, pages 182-184) ; la critique littéraire (les considérations sur le roman, sur Molière «*vrai et plaisant*», sur «*les continuateurs de Cervantès et l'imitateur de l'Arioste*», page 78) ; le langage scientifique (termes médicaux, la «*raison directe*», «*manière de dire empruntée à la géométrie*», page 38).

- La parodie : Nombre de ces emprunts sont parodiques :

l'allégorie du château ;

l'oraison funèbre ;

les épisodes de la d'Aisnon et de sa fille ; le programme que leur fixe Mme de La Pommeraye, pages 146-148 ; l'attitude de l'abbé antiphilosophe au cours de la confession de la d'Aisnon fille, pages 166-167 ; ces épisodes sont une cruelle satire de la fausse dévotion.

«*Le tout change sans cesse*», disait Diderot («*Rêve de d'Alembert*»). Le style de Jacques illustre cette proposition.

La figure préférée semble être l'hypotypose («description animée et frappante», selon le dictionnaire Robert), qui met le lecteur en présence des choses décrites. Énumérons-en quelques procédés :

- L'interpellation du lecteur et la mise en présence des personnages appartenant à des niveaux d'énonciation différents (exemple : «[Jacques] *nous laissa dormir, son maître et moi*», page 113).

- L'utilisation des présentatifs et des démonstratifs.

- Le raccourci temporel présentant une action comme accomplie pour en signifier la rapidité («*La voilà remontée*» page 139) ou la parataxe consécutive, présentant les événements dans des propositions courtes et juxtaposées pour exprimer leur enchaînement causal (début du récit de Jacques, page 13).

- Le passage très libre du passé au présent de narration (voir, inversement, l'unique imparfait, page 13 : «*un régiment passait...*», qui donne un effet de «toile de fond».

- Le glissement insensible du tableau «à la Greuze» (la cruche cassée, pages 96-97) au récit, par le passage de l'imparfait au passé simple.

- L'utilisation de dialogues théâtraux (voir la présentation typographique des dialogues et des «didascalies»).

Tous ces procédés de la «présence» produisent aussi l'effet inverse : la distanciation.

D'autre part, si le portrait psychologique, héritage du roman précieux, est critiqué, c'est au profit de cette technique, plus «*vraie*» pour Diderot, le «*portrait en action*» : la description physique est réduite au strict minimum, pour céder la place à celle du comportement (voir, par exemple, le portrait d'Hudson, pages 206-207).

Le dialogue est étincelant de vivacité et plein de truculence. Diderot adapta les niveaux de langue des personnages à leur condition sociale (voir la remarque que fait le maître, page 132 : «*Cette femme raconte beaucoup mieux qu'il ne convient à une femme d'auberge*» et l'explication donnée page 149).

Intérêt documentaire

Marqué par le réalisme social, «*Jacques le fataliste et son maître*» contient en raccourci, mais dans toutes ses dimensions, un tableau de la société du XVIIIe siècle. On peut remarquer, en particulier, la représentation de l'Église qui y est faite par quelques parties de satire anticléricale, par la romanesque aventure d'un moine défroqué, devenu le secrétaire du marquis, et racontée par lui-même à nos deux héros, prétexte, pour Diderot, à une diatribe contre les couvents d'hommes, pendant de ses attaques contre les couvents de femmes de «*La religieuse*», le ton étant cependant bien différent : Diderot songe moins à toucher les cœurs qu'à exciter l'esprit par la vivacité de ses jugements, le comique et parfois le burlesque des situations.

Intérêt psychologique

Le personnage de Jacques, valet qui a son franc-parler et n'hésite pas à reprendre et à gourmander celui qu'il sert, est très typique de cette fin du XVIIIe siècle et fait, à maintes reprises, penser au

personnage de Figaro dans *“Le barbier de Séville”* et *“Le mariage de Figaro”* de Beaumarchais, dont il n'a pas cependant l'esprit d'intrigue. C'est un bon garçon, naïvement philosophe, mais ingénieux et qui sait toujours se tirer d'un mauvais pas. Il a une opinion bien définie sur la vie humaine et sur les événements de ce monde : il dit avoir déduit cette opinion des enseignements de son capitaine, au temps où il était soldat ; tout ce qui arrive, prétend-il, est écrit dans le grand registre du destin et par le seul fait qu'une chose est advenue, il ne peut en être autrement. À la lumière de ce principe inébranlable, il juge tous les événements humains : il s'exhorte lui-même et il exhorte les autres à la résignation.

Mais il est le premier à s'abandonner à de vaines récriminations, et son maître a beau jeu de lui faire aussitôt remarquer qu'elles sont directement en contradiction avec ses principes. Jacques n'attend pas cette réprimande pour s'en repentir et se le reprocher, quitte à retomber peu après dans la même incohérence. Il se révèle ainsi comme un observateur impartial de ses propres tribulations comme de celles d'autrui et, par là même, s'entend fort bien avec son maître.

En fait, Jacques et son maître sont de simples marionnettes entre les mains de l'auteur qui tire leurs fils pour exprimer librement ses idées.

Intérêt philosophique

Diderot prend, par décence, le personnage de Jacques qui incarne ses deux aspects antagonistes : la croyance du savant dans le déterminisme et l'intérêt de l'humaniste pour l'expérience personnelle de chaque être humain (ce qui prouve qu'à cette époque il ne s'était pas entièrement libéré pour arriver à l'humanisme intégral, mais qu'il se débattait encore en plein problème).

On peut donc distinguer :

- la question du fatalisme ou du déterminisme (il convient de distinguer les deux termes, le second est plus approprié, mais n'existait pas au XVIII^e siècle) ; y participent :

- l'enchaînement des péripéties du récit (voir le début du roman) qui marque l'enchaînement des causes et des effets ; pour Diderot, la vie est un enchaînement de forces que l'être humain n'a que l'illusion de commander ; on peut comparer la succession des *«bonnes et mauvaises aventures»* dans *“Jacques le fataliste et son maître”* à celle qu'on trouve dans *“Candide”* (mais le destin joue un rôle différent dans ces deux livres).

- l'imprévisibilité des décisions du narrateur ou du *«destin»* et le désordre de la narration (voir les interventions du narrateur ou du *«destin»* pour empêcher Jacques, ou un autre *«devisant»*, de poursuivre son récit ; l'identification (page 44) entre le cheval et le destin.

- les pressentiments en distinguant les faux pressentiments : récit du maître (pages 90-92, l'anneau brisé), échecs du maître et du lecteur lorsqu'ils essaient de deviner la suite du récit, l'aveuglement de Jacques dans l'épisode du bourreau (pages 87-89) ; les justes pressentiments : celui de Jacques sur la montre de son maître (page 39) ; la manière dont Jacques découvre un ancien moine en Richard (pages 199 et 201).

- l'infériorité du défenseur du *«libre arbitre»*, non seulement inférieur en intelligence à Jacques (*«Son maître ne disait rien»* ; *«cela est trop fort pour moi»*, page 295), mais qualifié ironiquement d'*«automate»*, ce que confirme la démonstration que fait Jacques (pages 312-314) de l'inanité des prétentions du maître à la liberté.

- le refus du jugement moral (voir la tirade *«Jacques ne connaissait...»*, pages 202-203) et des émotions, à mettre en rapport avec la succession, dans le récit, d'aventures heureuses consécutives à des aventures malheureuses (voir l'épisode de l'attaque de Jacques par des brigands, qui l'amène à être recueilli par Desglands ; voir aussi la discussion, pages 99-100).

Cependant, Jacques, bien que parfaitement soumis au destin, ne peut s'empêcher d'être *«inconséquent»* (pages 202-203), de ressentir des émotions (pages 99-100), d'agir parfois, sembler-il, contre ses principes (ainsi lorsqu'il emporte les clefs de la chambre où sont enfermés les brigands, pages 22-23, ou lorsqu'il prie *«l'auteur du grand rouleau»*, sa prière fût-elle fataliste).

- l'appel à la liberté sous toutes ses formes, l'argumentation s'efforçant de ne pas «*confondre le volontaire avec le libre*», bien qu'il y a contradiction entre le peu de liberté prêté aux personnages et la liberté que revendique périodiquement le narrateur (page 14 : «*Qu'est-ce qui m'empêcherait de marier le maître...*» - «*Il ne tiendrait qu'à moi...*», page 76), même si c'est pour l'abdiquer, de son plein gré, par pitié pour le lecteur («*Ils en seront quittes l'un et l'autre pour une mauvaise nuit et vous pour ce délai*», page 15), ou par fidélité au réel («*Il ne s'agit pas seulement d'être vrai, mais [il faut] être plaisant*», page 28). Jacques exprime les idées de Diderot sur le problème de la liberté : «*J'enrage d'être empêtré d'une diable de philosophie que mon esprit ne peut s'empêcher d'approuver, ni mon cœur de démentir*».

- le matérialisme de Diderot : Il est véhiculé par un valet qui, aussi génial soit-il, se contente d'une rengaine qui rappelle celle de Pangloss. Il refuse de se poser la question de l'identité de «*l'auteur du grand rouleau*» (page 24), à mettre en rapport la réaction du maître devant le fait que Jacques est détroussé pour avoir fait la charité à Jeanne (page 98) avec les protestations d'impuissance à modifier les faits que rappelle périodiquement le narrateur. Sont identifiés le «*là-haut*» de Jacques et le lieu d'où parle le narrateur. Cependant, face aux conséquences extrêmes de son matérialisme, d'un conflit entre le cœur et la raison, entre la «*diable de philosophie*» et son «*humanisme*», Diderot manifeste un scrupule moral.

Destinée de l'oeuvre

Une première version de «*Jacques le fataliste et son maître*» semble avoir existé dès 1771. Le roman parut en douze livraisons de 1778 à 1780, dans «*La correspondance littéraire*», revue manuscrite publiée par Melchior Grimm à vingt exemplaires pour quelques monarques privilégiés. Grimm publia ensuite des «*lacunes*» destinées à s'insérer au sein de l'ouvrage. Diderot, enfin, ajouta quatre-vingts pages en 1783, l'année qui précéda sa mort. Le livre a donc occupé, au moins par intermittences, toute la fin de sa vie. Le grand public ne connut le texte complet qu'en 1796.

En 1972, le roman a été adapté au théâtre par Milan Kundera sous le titre «*Jacques et son maître*».

Analyse du début du roman (pages 14-15 jusqu'à «*et vous pour ce délai*»)

On peut repérer :

- le mélange de narration (avec intrusion de l'auteur et interpellation du lecteur) et de dialogue ;
 - les ambiguïtés dans le passage d'un niveau d'énonciation à un autre ;
 - la liberté du dialogue qui saute d'un sujet à l'autre, introduisant celui des amours de Jacques qui est escamoté, sera ensuite souvent réamorcé pour n'être vraiment traité qu'à la fin du livre ;
 - l'apparition du thème central : le fatalisme, ou, plus exactement, le déterminisme, l'enchaînement nécessaire de causes et d'effets.
-

‘Entretien d'un père avec ses enfants ou Du danger de se mettre au-dessus des lois’ (1773)

Dialogue

Diderot se plaît à évoquer ses souvenirs de famille. Il met en scène son père (homme d'une droiture scrupuleuse), sa sœur, son frère prêtre et lui-même. Par un soir d'hiver, au coin du feu, le père confie à ses enfants un épisode de sa vie qui mit sa conscience dans un cruel embarras. À la mort du curé centenaire de Thivet, le narrateur de l'histoire avait été appelé par les parents, fort pauvres, du défunt, afin d'être l'arbitre de la succession qui, selon toute vraisemblance, devait leur échoir. Pendant la nuit,

en dépouillant les papiers du curé, le conteur avait trouvé un testament autographe en faveur d'un riche commerçant parisien. Le document, très vieux, désignait, comme exécuteurs testamentaires, des personnes mortes depuis plus de vingt ans. Tout laissait supposer que le curé, au cours de sa longue vie, avait oublié ce testament et, entre-temps, avait changé d'idée. Le conteur avoue avoir été tout de suite tenté de brûler le testament qui enlevait tant d'espoir à de pauvres gens, au profit d'un homme riche et sans besoins. Ne sachant que décider, il avait fini par demander l'avis d'un père oratorien qu'il connaissait, casuiste très distingué, qui lui avait conseillé de respecter le testament. Il fit ainsi, mais le désespoir de ces malheureux si déçus et la dureté du riche héritier, à qui l'on avait vainement demandé de renoncer à l'héritage, n'avaient pas été sans vivement l'impressionner; à tel point que ce souvenir le faisait encore souffrir après bien des années.

Sur cet épisode se greffe naturellement une discussion, au cours de laquelle Diderot, sans manquer au respect que lui inspire l'autorité paternelle, ne cache pas son opinion : il eût certes agi à l'opposé de ce qu'avait conseillé le père oratorien. Le même soir, au cours de la veillée familiale, voici que se présente un ouvrier chapelier, accompagné d'un ami du père de Diderot : il est venu le consulter et lui soumettre un cas analogue où il est d'ailleurs directement intéressé. Après le départ du chapelier et de l'ami, les commentaires vont bon train, et l'on soulève la question des rapports entre la loi et la véritable justice. À ce point, le frère de Diderot lit quelques pages de la *'Description de la Sicile par le père Labat'*. Il s'agit de l'histoire du « *cordonnier de Messine* », un brave homme ami de l'ordre et de la justice qui, vivant au temps de la domination espagnole en Italie, avait décidé, scandalisé par l'énorme quantité de crimes impunis par indifférence ou incapacité des pouvoirs publics, d'instruire lui-même les procès et de châtier de sa main les coupables les plus notoires.

Le débat, qui reste calme et familial, finit par atteindre un ton plus élevé. On remet en question le problème ardu des rapports entre le droit « objectif » et le droit « naturel ». « *Est-ce que l'homme n'est pas antérieur à l'homme de loi?* », demande Diderot. « *Est-ce que la raison de l'espèce humaine n'est pas tout autrement sacrée que la raison d'un législateur?* » Enfin, Diderot, après avoir embrassé son père avant d'aller se coucher, lui murmure à l'oreille : « *Mon père, c'est qu'à la rigueur il n'y a point de lois pour le sage.* » Et le vieillard de lui répondre tout aussi bas : « *Je ne serais pas trop fâché qu'il y eût dans la ville un ou deux citoyens comme toi ; mais je n'y habiterais pas, s'ils pensaient tous de même.* »

Commentaire

Le dialogue fut écrit ou plutôt conçu en 1770, pendant une visite de l'auteur à sa maison paternelle de Langres.

Il est facile de comparer cet *"Entretien"* aux nombreux contes moraux ou philosophiques dont les arguments et les développements se ressemblaient et dont la vogue fut si grande pendant tout le XVIIIe siècle. Mais le génie de Diderot, renouvelant le thème, réussit un ouvrage extraordinairement suggestif et profondément original. Le débat, mené dans une atmosphère réaliste et poétique, se fait toujours plus humain. L'intérêt que suscitent les délicats problèmes de la conscience s'en trouve accru. Le tout est présenté dans un style brillant, chargé d'épigrammes, ce style qui fait de Diderot un de nos plus grands écrivains.

En 1773, Catherine II proposa à Diderot de venir terminer à Saint Pétersbourg son *"Encyclopédie"* qui était interdite en France. Il s'y rendit ; elle sut le séduire et il la vit « *étrangère à aucun sujet* ». Comme elle s'était lancée à corps perdu dans l'acquisition d'une collection d'œuvres d'art et dans l'érection de monuments, il lui recommanda le sculpteur Falconet et la conseilla longtemps dans ses achats. Mais il eut la naïveté de penser qu'il allait la gagner à ses idées radicales sur l'égalité. Elle était sans doute charmée et même fascinée par sa conversation; mais elle n'allait pas lui confier les rênes de l'empire. Il y resta cinq mois.

Il écrivit :

" *Mémoires pour Catherine II*"
(1773)

Essai

Diderot propose un certain nombre de réformes précises, concernant notamment la représentation du peuple dans les conseils politiques.

" *Entretien d'un philosophe avec la maréchale de ****"
(1774)

Dialogue

À une maréchale, femme du monde, dévote mais éclairée, le philosophe (Diderot) démontre la faiblesse des arguments sur lesquels s'appuie sa foi en l'existence de Dieu et en la providence. La maréchale s'étonne que le philosophe, qui fait profession d'athéisme, puisse cependant être un honnête homme : les incroyants, pour elle, puisqu'ils n'ont pas peur d'un châtement dans l'autre monde, ne devraient pas se sentir empêchés de faire le mal, surtout quand il pourrait leur donner des profits dans ce monde. La seule conduite de son interlocuteur, ses principes moraux, lui démontrent déjà que sa première supposition n'était qu'un préjugé sans fondements. Diderot lui expose, ensuite, que les avantages qu'elle prête à la religion sont contestables et ne peuvent, de toute manière, se comparer aux crimes auxquels elle sert de prétexte, ni aux divisions fanatiques qu'elle introduit parmi les êtres humains. Pour lui, « *la croyance en un être incompréhensible sur lequel les hommes n'auraient jamais pu s'entendre et auquel ils auraient attaché plus d'importance qu'à leur vie* » ne peut être que le fruit de l'invention perverse de misanthropes aigris. Puis il pousse une autre pointe : les chrétiens ne pratiquent pas les préceptes de leur religion parce que ces préceptes sont inhumains. « *Il est impossible d'assujettir un peuple à une règle qui ne convient qu'à quelques hommes mélancoliques, qui l'ont calquée sur leur caractère.* » Il ne tient pas d'ailleurs à convertir la maréchale à ses vues : « *La religion qui a fait, qui fait et qui fera tant de méchants vous a rendue meilleure encore : vous faites bien de la garder.* » La maréchale lui demande cependant s'il ne craint pas la damnation éternelle, au cas où ce Dieu, qui lui semble si improbable, existerait. Comment, réplique le philosophe, Dieu pourrait-il lui tenir rigueur de son incroyance puisqu'il est de bonne foi et qu'il n'en profite pas pour mal faire ? D'ailleurs, il n'est pas un fanatique de l'incroyance, il ne s'en vanterait pas devant les magistrats, il se soumettra aux cérémonies de l'Église à son lit de mort.

Commentaire

Ce bref et brillant dialogue philosophique est censé avoir lieu entre Diderot et la femme du maréchal de Broglie, qui commanda l'armée des émigrés en 1792. S'y trouvent exprimées non seulement les idées alors courantes parmi les philosophes, mais la façon bien particulière dont Diderot les envisageait. À la différence de Voltaire ou de Rousseau, demeurés déistes, il ne croyait pas en un Être suprême, mais il n'essayait pas, non plus, de convaincre ou de convertir. Sa conviction était toute personnelle et, bien qu'elle fût fondée sur la saine raison, elle ne convenait peut-être qu'à lui. Cet "Entretien" fut écrit en 1774 dans un style d'une admirable clarté et qui allie la solidité à l'élégance. Il fut d'abord diffusé dans la "Correspondance littéraire" de Melchior Grimm en 1775, puis publié en 1777 avec les "Pensées philosophiques en français et en italien" du poète italien Tommaso Crudeli, auquel il est attribué. Dans la version de la "Correspondance", le philosophe se nomme Diderot ; dans l'édition de 1777, Crudeli.

En 1775, alors que Diderot avait soixante-deux ans, Chamfort notait qu'il était encore amoureux de toutes les femmes et qu'il se désolait : «*Je me dis souvent à moi-même vieux fou, vieux gueux, quand cesseras-tu donc de t'exposer à l'affront d'un refus ou d'un ridicule?*»

Mais il avait aussi des regrets : «*Où est le temps où mes lèvres suivaient sur la gorge de celle que j'aimais ces traces légères qui partaient des côtés d'une touffe de lis et qui allaient se perdre vers un bouton de rose?*»

C'est qu'à partir de 1776, sa santé commença à décliner, et il écrivit plus rarement.

Il produisit pourtant sa dernière pièce :

“Est-il bon? est-il méchant?”

(1781)

Comédie en quatre actes

Mme de Chepy, habitant l'hôtel de sa plus chère amie, Mme de Malves, veut pour sa fête lui offrir un spectacle. Mais elle s'y décide seulement deux jours à l'avance. Elle compte sur le talent d'un certain M. Hardouin, littérateur de quelque renommée, poète un peu bohème, généreux et maladroit, qui se fait remarquer par ses assiduités auprès des femmes et qui montre une disposition innée à la bienveillance, ayant la manie de vouloir rendre service à tous ceux qui ont recours à lui. Pour cela, il met en œuvre toutes les ressources d'un caractère aimable et sans préjugés. Il commence par refuser d'écrire la comédie. Puis, gracieusement prié par la belle demoiselle Beaulieu, femme de chambre de Mme de Chepy, il se met au travail, excitant ainsi la jalousie de la dame. Alors qu'il travaille ou feint de le faire, il est continuellement assailli par de nombreuses personnes, qui lui demandent des faveurs :

- Mme de Vertillac, extravagante et aimable femme qu'il aima autrefois, très liée avec Mme de Chepy, venue à Paris pour éviter les tendres insistances du jeune Crancey auprès de sa fille : c'est un garçon plein de mérite, mais dont la famille ne plaît pas à la future belle-mère. Elle profite de l'occasion pour demander à Hardouin d'obtenir du marquis de Tourville, personnage fort puissant, un bénéfice pour son protégé, un jeune abbé. Arrive Crancey (travesti en postillon, il a pu voyager avec la jeune fille, à l'insu de la mère), lui aussi l'ami de Hardouin. Il le supplie de l'aider à vaincre l'opposition de Mme de Vertillac.

- La belle Mme Bertrand, jeune veuve d'un héroïque capitaine de vaisseau, est attirée par la renommée de cet homme obligeant. Elle vient lui demander d'obtenir du ministère de la marine la réversibilité de sa pension de veuve au profit de son jeune fils.

- Un avocat bas-normand, Des Renardeaux, qui, depuis des années, traîne un procès contre Mme Servin, une autre amie de Hardouin, consent à faire de Hardouin l'arbitre du litige.

Hardouin fait à tous des promesses, les console, les avertit toutefois qu'il faudra lui laisser carte blanche quant aux moyens à employer. La comédie, pendant ce temps, est écrite par un autre. En une journée, Hardouin réussit à débrouiller toutes les intrigues. Mais les bénéficiaires sont tous furieux contre lui : pour obtenir la pension, il a fait croire à son ami Poultier, premier commis de la marine, que la belle veuve est sa maîtresse et son fils, le sien ; il a persuadé Mme de Vertillac d'accorder la main de sa fille à Crancey, lui prouvant par deux fausses lettres que ce dernier avait séduit la jeune fille ; il convainc Des Renardeaux de lui remettre une procuration pour qu'il règle son affaire avec Mme Servin, alors qu'il avait déjà dans sa poche celle de cette dame ; cela sans parler de la colère de Mme de Chepy, furieuse qu'un autre se soit chargé de la comédie, et de celle de Mme de Vertillac, car une erreur volontaire de Hardouin a fait nommer, grâce à la protection du marquis de Tourville, au poste qu'elle convoitait pour son protégé un prêtre contre qui elle l'avait mis en garde. Après un procès burlesque fait séance tenante sous la présidence de l'avocat Des Renardeaux, tous admettent cependant qu'il a agi pour leur bien, et qu'il n'y a rien d'autre à faire que de lui pardonner.

Commentaire

La pièce, mi-farce, mi-comédie de caractère, fut présentée comme un divertissement « mondain », avec des intermèdes musicaux, où quelques acteurs font une pantomime.

Dans cette comédie d'intrigue entièrement concentrée sur un seul personnage qui s'éloigne une seule fois de la scène, Diderot s'est amusé à créer le rôle suggestif de Hardouin d'après son propre caractère, car il intervenait à tout instant dans les affaires des autres pour hâter la réalisation de leurs désirs. Mais c'était souvent au prix d'un mensonge qu'il réussissait à atteindre le but désiré. Il mêla à une satire pénétrante des mœurs du temps la caricature de sa propre manie de vouloir rendre service. Il tourna en ridicule son propre goût pour la farce et les mystifications qui le plongeait souvent dans des intrigues, où il témoignait d'une certaine tendance à la perversité. Déployant tout son esprit, il esquaissa avec une grâce pleine de malice un portrait de lui-même où il apparaît doué de générosité et de vie. Enfin, il est parvenu à donner à son originale composition (située entre la farce et la comédie de caractère) une vitalité telle qu'elle peut être considérée comme une des œuvres dramatiques les plus intéressantes du XVIIIe siècle français.

C'est Mme Geoffrin qu'il s'est plu à représenter sous le nom de Mme Servin.

La pièce, la plus tardive de Diderot, est la plus réussie. Elle ne fut publiée qu'en 1834, mais elle n'est plus guère représentée de nos jours.

'Essai sur la vie de Sénèque le philosophe, sur ses écrits et sur les règnes de Claude et de Néron'

(1782)

Essai

Diderot y poussa le plus loin sa haine du despotisme.

À l'hiver 1783-1784, Diderot tomba malade, et on se mit à craindre pour sa vie.

Pour qu'il quitte l'inconfort de son foyer, Catherine II lui loua un bel appartement à un rez-de-chaussée de la rue Richelieu.

Sophie Volland mourut le 22 février 1784 et Diderot estima qu'il allait bientôt la suivre. Louis Petit de Bachaumont écrivit alors dans ses *'Mémoires secrets'* : « On attend actuellement avec impatience la mort de M. Diderot, qui est condamné par la Faculté. Comme cet athée, telle est du moins la qualification que les prêtres et les dévots lui donnent, n'est d'aucune académie, ne tient à aucune famille, n'a nulle consistance par lui-même, n'a point d'entours et d'amis puissants, le clergé se propose de se venger sur lui et de faire éprouver à son cadavre toutes les avanies religieuses. »

Le 30 juillet 1784, il mourut, dans son fauteuil, ainsi que le raconta sa fille, Marie-Angélique : « Il se lève le samedi 30 juillet, cause toute la matinée avec son gendre et son médecin. À table, il mange une soupe, du mouton bouilli. Il prit un abricot ; ma mère voulut l'empêcher de manger ce fruit. Diderot lui demande quel mal cela peut-il lui faire ? Il le mangea, appuya son coude sur la table pour manger quelques cerises en compote, toussa légèrement. Ma mère lui fit une question ; comme il gardait le silence, elle leva la tête, le regarda, il n'était plus. »

Il était mort « sans les secours de la religion » et toute trace de sa sépulture disparut. De fait, dans le cas où on voudrait le faire entrer au Panthéon, il n'y aurait pas de cendres authentiques à mettre dans l'urne.

Celui qui déclara : « *Il y a un peu de testicules au fond de nos sentiments les plus sublimes et de notre tendresse la plus épurée.* » donna beaucoup dans le libertinage, mais pas toujours pour son bien.

Esprit d'une extrême intelligence, toujours en éveil et curieux, il fut ce que le XVIIIe siècle a fait de plus vif et de plus gai. Il fut l'homme le plus allumé du siècle des Lumières !

Il fut reconnu comme un causeur dont la conversation était animée par son absolue sincérité, subtile sans obscurité, variée dans ses formes, éblouissante dans les envolées de l'imagination, fertile en idées et capable d'en inspirer aux interlocuteurs. On se laissait emporter avec lui pour des heures d'affilée comme si on glissait le long d'une rivière fraîche et limpide dont les rives étaient ornées de riches propriétés et de magnifiques demeures.

Et lui qui écrivait à la diable et ne se relisait jamais fut un des écrivains les plus originaux et les plus novateurs de son temps, à la fois philosophe, romancier, dramaturge et critique d'art, dans des œuvres multiples et diverses, dont la plupart n'ont pas paru de son vivant, car il était très surveillé par la censure.

Ce « touche-à-tout de génie », dont le labeur ardent fut consacré, dans tous les domaines, à «*éveiller l'esprit*» (Goethe), fut novateur, transgressa les genres, manifesta son amour du vrai, du bon, du beau dans tous les domaines, recherchant un principe unificateur en philosophie comme en art. Voltaire lui reprochait d'être un « *philosophe pantophile* », de s'intéresser à trop de sujets différents.

Curieux de toutes les formes de la connaissance, il consacra une bonne part de son existence à la constitution de l'«*Encyclopédie*», entreprise énorme où il se dépensa sans compter et qui rallia tout le parti philosophe.

En ce siècle où tout le monde écrivait bien, il tint une correspondance extraordinaire, en particulier avec Sophie Roland. Les lettres qu'il lui envoya ne nous sont connues que partiellement, l'histoire d'amour étant effacée, gommée, détruite, et nous ne disposons pas de ses lettres à elle. Les «*Lettres à Sophie Volland*», qui sont l'exact remplacement de la parole, où ça saute, danse, pleure et rit tout à la fois, dispute, console, ment et avoue, où trouve son compte tout ce qui fait la trinité humaine : le corps, le cœur et l'esprit, où il est tout entier, contradictoirement et avec bonheur, parlant du touffu des arbres, mais aussi de la querelle des philosophes, traçant d'un pinceau aux mille couleurs les mille couleurs du quotidien, les plaisanteries de la société, les rêves de la nuit, les contraintes du jour, mais aussi la réflexion qui le fonde et qui le sacre « philosophe », ces lettres sont le livre le plus extraordinaire, le plus vivant, le plus libre de Diderot qui, le plus heureux épistolier du monde, a relu, revu, corrigé le manuscrit, considérant cela comme une « œuvre », c'est-à-dire comme une entreprise de la littérature.

L'être humain étant pour lui double, tiraillé entre les deux principes organiques opposés de la sensibilité et du cerveau, devant dominer la première pour conserver au second tout son pouvoir, éprouvant du plaisir à être bon (car bonheur et vertu sont liés), il prôna, contrairement à Rousseau, une morale sociale où le bonheur individuel et le bien général coïncident.

Ce principe de sensibilité lui inspira la création d'un genre théâtral nouveau, le « drame bourgeois », qui visait à insuffler la vertu au spectateur, en touchant son cœur. Mais le théoricien du théâtre fut plus éloquent que le dramaturge.

Dans le domaine esthétique aussi, il privilégia l'émotion comme cela apparaît dans les «*Salons*» et dans sa préférence pour la musique italienne. Il garda la thèse traditionnelle d'un art imitant la nature. Mais l'imitation présuppose un modèle idéal. L'artiste doit créer selon les lois de la nature mais, n'étant pas un savant, il imite les apparences. Le modèle n'est pas le vrai mais est semblable au vrai. Par exemple, les êtres humains sont modelés par la société, le milieu. En comparant les différents humains, nous finissons par remonter à l'humain naturel et donc idéal, celui qu'il est avant la société. Le modèle idéal peut être réalisé par l'habitude de l'observation et la fréquentation des grandes œuvres. Mais il provient aussi du génie qui vient de la nature. Exécuter une œuvre suppose aussi la maîtrise, suppose de garder la tête froide, ce qui est aussi valable pour le comédien dont l'émotion doit être répétée, perfectionnée et ordonnée. Ainsi, lorsqu'il monte sur scène, il n'est plus que l'exécutant d'un rôle déjà créé au cours des répétitions. On voit donc que le beau n'est pas un plaisir spontané mais un plaisir réfléchi dans l'imitation. Diderot voulut réformer le roman et le théâtre pour en chasser l'invraisemblable.

Novateur, il le fut en particulier dans son œuvre romanesque qui est caractérisée par la hardiesse des formes et l'ampleur des ambitions, chacun de ses grands textes en ce genre expérimentant une écriture nouvelle. Mais il fonda le réalisme du XIXe siècle, par la peinture du personnage par

l'extérieur, par la liaison du physique et du moral, et aussi, en partie, par le mépris de toute démonstration morale. Surtout, dans son œuvre romanesque, il est tout entier, non seulement avec sa philosophie, mais aussi avec son âme par sa présence perpétuelle à côté de ses personnages, par son goût des personnalités fortes et des grandes passions ; par son débat dramatique entre le déterminisme et la liberté, la morale et la beauté, la spéculation et l'expérience, la sensibilité et la raison ; par son art enfin, fait de puissants mouvements dramatiques, de tableaux vivants pathétiques, de galopades effrénées à travers les paradoxes, de sensibilité émue, de cris de passion et d'effusions sensibles, de dialogues les plus rapides et les plus spirituels qui soient, cette forme, qui fut récurrente sous sa plume, lui ayant permis d'exprimer des idées avec force. Jamais n'a été plus vraie qu'à propos de lui l'idée de Zola qui, comme Diderot, n'a jamais pu s'enfermer dans le strict réalisme, que le grand art n'est que la nature vue à travers un tempérament.

La pensée du philosophe a évolué. Si, pour lui, le premier pas vers la philosophie est l'incrédulité, il préfère à l'évidence cartésienne la certitude expérimentale. La philosophie doit s'inspirer des sciences qui s'éclairent par des théories qui sont une recherche des principes constituant certes une métaphysique, mais une métaphysique sans Dieu ni âme qui recherche les principes constitutifs du monde et de la nature (et donc de l'expérience).

Pour ce précurseur de Marx, le monde est un tout matériel. La nature se réduit à une seule substance matérielle. La matière, sans vide, est constituée de molécules hétérogènes (il n'y en a pas deux d'identiques). Le mouvement est essentiel à la matière c'est-à-dire qu'elle se meut d'elle-même sans avoir besoin d'une impulsion divine, thèse qui s'oppose à celle des déistes. Une profonde parenté chimique existe entre le règne animal, le règne végétal et la matière inerte. Il ne faut donc pas opposer l'inanimé au vivant ou l'âme au corps. Les molécules sont, d'une certaine façon, vivantes. S'assemblant au hasard, durant l'infinité des siècles, elles forment les organismes. La sensibilité morte des molécules devient sensibilité vive. La conscience elle-même est le résultat d'un assemblage aléatoire de la matière. Précurseur de Lamarck, Diderot pense que la nature produit des organismes de plus en plus complexes, à la fois par influence du monde extérieur et par activité interne. Parmi ces organismes, certains survivent tandis que d'autres, inaptes à durer, disparaissent rapidement. L'existence même de ces ratés de la nature prouve que Dieu n'existe pas ou alors le céleste horloger des déistes est bien malhabile, ce qui est incompatible avec les attributs divins.

La raison a une origine physiologique mais aussi sociale. Pour se développer, elle a besoin de la société. Elle accède alors au langage conventionnel et, de simple faculté d'adaptation à la nature, elle devient réfléchie et prévoyante.

Sans Dieu, comment fonder la morale? Diderot répond que, pour distinguer le juste et l'injuste, il suffit de suivre la nature et d'écouter son instinct. L'athée règle son comportement sur ses besoins, sa sensibilité et le bien commun. La société humanise les tendances individuelles et doit subordonner les intérêts privés à l'intérêt général (même si l'ignorance pervertit les règles naturelles de la société et crée fanatisme et inégalité). Diderot n'est pas opposé à la propriété si elle est fondée sur le travail. Elle s'étend à la possession des enfants et des œuvres de la pensée, mais pas aux femmes car il est favorable à une libération de la femme, et se montre aussi en faveur du divorce.

La morale n'est pas absolue. Elle dépend de notre physiologie (dans un monde d'aveugle le vol serait puni plus sévèrement) mais aussi chaque nation se fait la sienne. Diderot prône un naturalisme utilitaire, une morale réconciliée avec la nature. Ce qui est premier est l'égoïsme et aussi la cruauté (principe d'énergie). Chaque être humain cherche d'abord son plaisir et cherche à éviter la douleur, mais il faut bien voir qu'il existe aussi du plaisir à secourir un malheureux ou à s'occuper de ses enfants. Le bon et le mauvais sont changés par la société en bien et en mal. L'amour-propre s'élève à l'intérêt général. La société donne l'idéal d'une morale universelle respectable par tous. Ni innée, ni fondée en Dieu, la morale est donc conquise par l'évolution sociale. L'énergie présente dans le crime et la cruauté peut se mettre au service de la vertu. Le libre arbitre, lui, n'existe pas, et la liberté consiste à utiliser les lois de la nature pour promouvoir le progrès moral par la science et la politique.

Contrat social, démocratisation des idées, accessibilité des connaissances, libération des mœurs, révolution sexuelle, féminisme, interrogations sur le théâtre et sur le comédien, réflexion sur le matérialisme : on peut considérer Diderot à l'origine même de la modernité.

André Durand

Faites-moi part de vos impressions, de vos questions, de vos suggestions !

[Contactez-moi](#)