

Gabrijela Vidan

Diderot — la construction scientifique et son relais par l'imagination

Le propos de cette communication est d'étudier, à partir du noyau de textes littéraires formé du *Neveu de Rameau*, du *Rêve* avec en appendice *Mystification*, et de *Jacques le Fataliste*, les alternances et les remous entre une esthétique de représentation et d'imitation et celle de l'analogie et du dynamisme des formes, esthétique appuyée quant à elle, sur un raisonnement nécessitant moins les identités successives, les associations linéaires et logiques, la réduction, un peu forcée, de la variété à quelques règles générales, les exactitudes absolues, et plus la combinaison due à la similitude et à la proportionnalité ou simplement à l'arbitraire, aux contradictions et aux approximations.

Pourquoi ce noyau? Mais parce que, semble-t-il, dans cette période, entre 1762-63 et 1773-74, par un processus d'innutrition géniale, Diderot réussit à écrire ses oeuvres littéraires où, selon le mot de Jacques Chouillet, «l'esthétique, cessant de faire l'objet d'une méditation séparée, s'accomplira et s'abolira au sein du texte qui la crée».¹ Quitte à conclure un peu hâtivement, ajoutons qu'après cette période, une rupture s'établira entre les tentatives littéraires et les diverses préoccupations intellectuelles de Diderot; l'exemple le plus frappant de cette dissociation, c'est la séparation de l'ordre moral de l'ordre biologique et physiologique en dépit de l'effort créateur qui construit encore le *Supplément au Voyage de Bougainville* (mis en chantier dès 1772). Alors que dans le *Neveu de Rameau*, c'est grâce à la tension entre les deux ordres, moral et physiologique, que s'élabore pour Diderot le processus de la connaissance, il est curieux de noter que dans les *Eléments de*

¹ Cf., *La Formation des idées esthétiques de Diderot, 1745—1763*, Paris, 1973, p. 602.

physiologie,² en gestation depuis 1774, on peut chercher en vain des références à la défectuosité de la fibre qui causeraient des anomalies ou des monstres dans le sens moral. La description des fibres (pages 276-280) n'embrasse pas de cas pathologiques; quant au monstre, c'est un «être dont la durée est incompatible avec l'ordre subsistant» (p. 418). Certains problèmes majeurs semblent être sciemment éludés, ou du moins soigneusement écartés dans cet ordre d'idées.

Pourquoi, pour revenir à notre seconde hypothèse de travail dissocier arbitrairement, semble-t-il, deux esthétiques, notamment celle de l'imitation et celle de l'analogie alors qu'il est évident qu'elles se recoupent? D'autant plus que, comme le remarquait Y. Belaval dès 1947, «Diderot, dès le début de sa carrière énonce dans l'*Essai sur le mérite et la vertu* (1745) le principe d'imitation qu'il ne cessera de défendre et qu'on pourrait nommer: le principe d'analogie»!³ Mais alors comment distinguer les deux tendances fondamentales chez l'artiste, notamment «celle d'imiter ou d'inventer, de reproduire ou d'innover»?⁴ Le problème de l'artiste qui choisit de reproduire les formes de l'univers n'est pas celui de l'artiste qui compose à partir de spéculations formelles ou intellectuelles. «L'art d'imitation, — comme l'explique R. Caillois — s'oppose ainsi à un art de construction».

Oui, mais le mot de construire ne suggère rien d'arbitraire *a priori*; relisons ce que dit notre philosophe à Helvétius qui, lui, a la mauvaise habitude de simplifier, de généraliser et, nous paraphrasons Diderot, de toujours comparer l'organisation de la tête à celle du pied!⁵ Mais voici Diderot et son explication de l'élan combinatoire, constructeur: «L'idée féconde, quelque bizarre qu'elle soit, quelque fortuite qu'elle paraisse ne ressemble point du tout à la pierre qui se détache du toit et qui tombe sur une tête».⁶ Cet élan serait-il toujours le fruit d'une intuition dont on ne pourrait rendre compte? Dès 1763, Diderot aura une vague idée que sans le savoir, l'artiste se conforme «aux lois constantes de la nature et aux observations de la physique»,⁷ et que, pareillement il existe une interdépendance, mais aussi une tension, entre les différents arts: «Un poète, qui s'est promené sous le dôme des Invalides, revient dans son cabinet lutter contre l'architecte, sans s'en aperce-

² Cf., *Eléments de physiologie*, A. T., IX.

³ Cf., *L'Esthétique sans paradoxe de Diderot*, Paris, 1950, p. 99.

⁴ Cf., Roger Caillois, «Esthétique généralisée», *Diogène*, n° 38, 1962, pp. 148—149.

⁵ Cf., *Réfutation... d'Helvétius*, A. T., II, p. 410.

⁶ Cf., *Ibidem*, p. 372.

⁷ Cf., *Observations sur la sculpture et sur Bouchardon*, A. T., XIII, p. 47.

voir».⁸ «L'imitation profonde de la nature», «l'imitation sublime», termes qu'emploie et emploiera toujours Diderot, qu'il s'agisse du *Paradoxe sur le comédien* ou de *l'Interprétation de la nature*, ces termes ne traduiraient pas, semble-t-il, une réduction point par point de chaque élément de l'objet imité, ils suggéreraient plutôt la nécessité d'une rigueur quasi scientifique dans l'observation, dans l'acte de la perception totalisante, cherchant à appréhender la vérité dans l'objet imité et non dans l'effort de la copie artisanale. Au lieu du calque, d'ailleurs très difficile («A peine savez-vous calquer», dit-il à l'artiste dans le *Salon de 1767*), il faut recourir à ce qui est analogue, représentant l'objet imité par quelques «petites onomatopées» ou quelque translation géniale encore à découvrir où l'apparence serait plus importante que la réalité même.

Et nous pourrions continuer; autant dire qu'il n'est pas possible de résoudre cette question sans entrer dans de longues et épineuses considérations sur les différentes significations du mot *imitation*,⁹ auxquelles d'ailleurs nous reviendrons au cours de cette réflexion; cependant pour des raisons purement opératoires nous proposerons de retenir premièrement, que grâce au sensualisme et à l'empirisme régnants, la réalité se trouve soudainement saisie par une série de perceptions individualisées qui, par là, cessent de calquer identiquement la réalité en soi ou d'aspirer à un modèle idéal, et deuxièmement, que ces mêmes données empiriques ne permettent plus ni à l'artiste ni au philosophe de percevoir la réalité autrement que par des approximations. S'imposent aussi automatiquement les notions de l'erreur et de la très relative utilité des données acquises. Notons de même que l'idée d'approximation d'une représentation ou d'une connaissance entraîne immédiatement les notions d'analogie et de raisonnement analogique et rejette celles de l'imitation et de l'identité.

Nous voilà en plein champ cognitif, loin de l'art et de la création sans pour autant oublier que chez Diderot l'attitude artistique s'identifie souvent à l'attitude scientifique. L'imagination est, selon Abraham Moles (pour faire précéder par une définition «scientifique», les curieuses implications «divinatrices» de Diderot sur ce chapitre), «la capacité de l'esprit de créer très rapidement des formes nombreuses, qu'elles soient verbales, visuelles ou symboliques, et de les éliminer aussi vite qu'elles sont détruites par la raison pour les remplacer par

⁸ Cf., *Sur la peinture*, par Webb, A. T., XIII, p. 37.

⁹ Pour une discussion plus détaillée de cette question voir aussi le chapitre V, intitulé «De l'interprétation de la nature et de l'art, esquisse d'une esthétique scientifique» dans notre thèse, soutenue en Sorbonne, en 1974, *Entre la science et le jeu: essai sur l'invention littéraire de Diderot*, pages 235 et suivantes.

d'autres en un jaillissement continu: l'imagination nous apparaît alors comme un processus stochastique». ¹⁰ Dès les *Pensées sur l'interprétation de la nature* (1753), Diderot, épris de conjectures, fruits d'un esprit analogique et combinatoire quelquefois trop hardi, constate cependant que «les idées absolument bizarres ne méritent qu'un premier essai. Il faut accorder quelque chose de plus à celles qui ont de la vraisemblance, et ne renoncer que quand on est épuisé à celles qui promettent une découverte importante». ¹¹ Qu'il répugne à Diderot de tenir compte des combinaisons les plus bizarres, fruit d'une imagination dévergondée, ceci est visible dans son introduction au *Salon de 1767*, où il explique non sans quelque réserve, la production en art, d'êtres chimériques, tel le Sphinx, le Centaure, l'Hippogriph. Il faut dire que Diderot préfère à l'imaginaire chimérique une démarche analogique de la pensée où il suffit d'éliminer les combinaisons qui ne plaisent pas, car tous les possibles ne sont pas beaux, et ne doivent point avoir lieu dans l'art. Nous ne faisons que paraphraser en «corrigeant» un peu une phrase célèbre de Diderot dans les *Essais sur la peinture* (1766): «Tous les possibles ne doivent point avoir lieu en bonne peinture non plus qu'en bonne littérature; car il y a un tel concours d'événements dont on ne peut nier la possibilité, mais dont la combinaison est telle qu'on voit que peut-être ils n'ont jamais eu lieu, et ne l'auront peut-être jamais». ¹²

Mais alors quel est le rapport entre l'imagination et la mémoire, si, encore une fois, on accepte de dissocier l'indissociable, à savoir les deux fonctions fondamentales de notre entendement? Cette imagination qui, selon le mot de Pascal serait «source d'erreurs», n'est pas essentiellement créatrice chez Diderot, bien qu'elle compose et combine car, selon le philosophe, il faut aussi que l'artiste s'en méfie, notamment lorsque «l'imagination se remplit d'actions, de positions et de figures fausses, apprêtées, ridicules et froides. Elles y sont emmagasinées; et elles en sortiront pour s'attacher à la toile». ¹³ Autrement dit, l'imagination ne doit pas fonctionner comme un réservoir d'images, bref comme la mémoire. Ce texte est doublement curieux, d'abord parce qu'il y est question de maîtres à danser qui apprennent à leurs élèves des positions fausses et artificielles et que par là nous en venons à la pantomime et à sa fonction dans le *Neveu de Rameau*,

¹⁰ Cf., *La création scientifique*, Genève, 1957, p. 50.

¹¹ Cf., *Oeuvres philosophiques*, éd. Vernière, Paris, 1961, p. 218.

¹² Cf., *Oeuvres esthétiques*, éd. Vernière, Paris, 1957, p. 691.

¹³ Cf., *Essais sur la peinture*, éd. citée, p. 670.

et puis parce que Diderot, dans ses *Eléments de physiologie*, proposera, entre autres, une méthode «pour ôter la mémoire»! Elle consiste, au dire de Diderot, à «lire un dictionnaire, (à) changer souvent d'objets d'attention». ¹⁴ Se sentait-il esclave de son extraordinaire érudition, de la complexité de sa réflexion, alors que sa nature et son tempérament le portaient à préférer même dans un âge avancé, les excès de l'imagination — mais voyez la base: «lire un dictionnaire», lutter par la pensée scientifique et méthodique contre cette même systématique, — ou est-ce la même? — car autrement, aurait-il écrit: «La mémoire est verbeuse, méthodique et monotone. — L'imagination, aussi abondante, est irrégulière et variée»? ¹⁵

Après avoir glosé, un peu trop longtemps, semble-t-il, sur les implications du va-et-vient, inhérent à la pensée de Diderot, où le dérèglement de l'esprit précède d'un siècle le dérèglement des sens lesquels sont, curieusement encore, protégés par des tabous, en dépit, et peut-être à cause de Locke, il est temps de suivre Diderot dans ses pèlerinages à la source même de la réalité quotidienne, matérielle et cependant tellement équivoque dont il tentera la reproduction. Depuis *Le Neveu de Rameau* jusqu'à *Jacques le Fataliste*, Diderot procède lentement à la mise en cause, dans l'art, d'une imitation de la réalité et ceci pour des raisons que nous pourrions considérer comme extra-artistiques.

La pantomime, que Diderot a toujours admirée, suivant son idée de l'imitation parfaitement reconnaissable, quotidienne et expressive, idée qu'il n'a d'ailleurs jamais abandonnée, la pantomime, dans le *Neveu*, est devenue un ornement, mais risible, ridicule, dans sa perfection et sa stérilité. Le Neveu, aux gestes immédiatement déchiffrables est un automate qui copie la nature mais qui ne sait pas créer, qui ne sait vivre autrement que par l'esprit ou par la sottise d'autrui. Le malheur est qu'il raisonne bien, même très bien (*Moi, alias* Diderot, en est tout étourdi, «J'étais confond de tant de sagacité et de tant de bassesses; d'idées si justes et alternativement si fausses...»), ¹⁶ mais il ne sent rien, la fibre lui a manqué. Les vérités qu'il débite sur la société corrompue sont toutes justes, trop justes même, mais il manque de génie, il est incapable d'opérer une synthèse, d'assumer la responsabilité de son existence, à cela il préfère se donner en spectacle et accepter le spectacle d'autrui qui change toujours pour divertir et abrutir alors que pour lui-même il constate très satisfait «N'est-il pas vrai que je suis toujours le même?». ¹⁷ Sur quoi *Moi* ajoute, «Hélas! oui,

¹⁴ Cf., *Eléments de physiologie*, éd. citée, p. 371.

¹⁵ *Ibid.*, p. 369.

¹⁶ Cf., *Le Neveu de Rameau*, édition Fabre, Paris, 1963, p. 24.

¹⁷ O. c., p. 109.

malheureusement». Que cela est en écho paradoxal avec une des phrases du début: «Rien ne dissemble plus de lui que lui-même»!¹⁸ Or combien la dimension de l'éternel mouvement et de l'éternel devenir du *Rêve* fait ici défaut. C'est l'image d'un automate aux multiples poses, facilement contrastées, mais point celle de l'être vivant!

La pantomime est dégradation d'un talent,¹⁹ inadéquation d'un art, et pour que cette accusation paraisse encore plus étrange, ce calque sans vitalité est doublé d'une vue brutalement matérialiste. Les jouissances et les biens matériels sont, eux aussi, dégradés dans le personnage de Rameau qui est une erreur, une grave erreur de la Nature! C'est en lui que le matérialisme dans le sens le plus large du mot est mis en question, quelque étonnant qu'il soit de l'entendre. Il faudra attendre *Le Rêve*, en note relire *Mystification*, et reprendre *Jacques le Fataliste* pour voir se nuancer les implications de la pensée matérialiste de Diderot.

Décrire la vie, n'est pas la mimer, voir, dire des vérités établies en matière de morale, de sociologie ou de physiologie, il faut encore la questionner, chercher à la comprendre, fût-ce en vain ou imparfaitement, il faut surtout ne pas croire à la permanence de son être. Voyez Rameau, voyez aussi *Moi! Si parva licet comparare magnis*: «Il y a bien peu d'erreurs dans Locke, et trop peu de vérités dans mylord Shaftesbury... Locke a vu, Shaftesbury a créé, construit, édifié: nous devons à Locke de grandes vérités froidement aperçues, méthodiquement suivies, sèchement annoncées et à Shaftesbury... etc».²⁰ Rien d'étonnant aussi que la dissociation de la morale par rapport à la religion, entrevue par Shaftesbury, convienne davantage à l'esprit de Diderot.

Afin d'être véritablement conscient des vicissitudes de la matière, il faut être un rêveur inspiré, un esprit large, autrement on risque de devenir un paradoxe ou paradoxologue. C'était, suivant l'explication fournie par l'*Encyclopédie*, «chez les anciens une espèce de mimes ou de bateleurs, qui divertissaient le peuple avec leurs bouffonneries».²¹ Dans le *Neveu de Rameau*, affirme Jean Catrysse, «tout un peuple de parasites flagorneurs évolue dans le monde du mensonge, du faux,

¹⁸ O. c., p. 4.

¹⁹ «Chez un peuple esclave, tout se dégrade. Il faut s'avilir, par le ton et par le geste, pour ôter à la vérité son poids et son offense. Alors les poètes sont comme les fous à la cour des rois...». Cf., *De la poésie dramatique, Oeuvres esthétiques*, édition citée, p. 260.

²⁰ Cf., *Article Génie, Oeuvres esthétiques*, éd. citée, p. 14.

²¹ Cf., *L'Encyclopédie*, vol. XXIV, Genève, 1778, p. 538.

de l'apparence, de la pantomime».²² Rien de plus juste. Mais disons aussi que *Moi* est sincèrement admiratif de la précision de l'imitation de ce monde, basée sur l'observation patiente, Rameau de plus tient compte de la complexité de la vie, de la pluralité des possibles, il réussit à tout imiter, tout représenter simultanément ou presque, mais ce qu'il fait sonne creux, son attitude morale, son raisonnement s'avèrent faux, erronés. Il faut tourner le dos à l'imitation dans les arts représentatifs et, dans le domaine de la morale, de l'invention, introduire le risque spéculatif et tout ce qu'il implique d'engagement et non d'irrespect et d'irresponsabilité. Et puis qui ne sait que l'imitation est un plaisir, facile même, mais à première vue seulement; voyez l'enfant dès le plus jeune âge imiter, heureux de voir et puis d'imiter! Roland Mortier explique, très à propos, que la psychologie du Neveu, son irrévérence, son mépris des tabous, «permettent d'ébranler les opinions reçues, d'expérimenter des idées sans engager pour autant sa responsabilité personnelle...».²³

Mais il est temps de s'engager. Or le refus ou l'incapacité d'attaquer de front les tares du Neveu a peut-être aussi quelque chose à faire avec le refus de voir la Providence divine régner sur le monde, et l'acceptation de l'erreur, du monstre (moral, car au physique il n'y a que l'extrême mobilité, attribut favorable de la matière) est, semble-t-il, un pas de plus vers le matérialisme athée. La grandeur de ce procès intenté à l'imitation (la pantomime n'en est-elle pas en quelque sorte la grande danse macabre!) est que l'on est, tout comme *Moi*, fasciné par sa perfection, par son aspect de complétude et de justification interne. Mais faut-il croire à la transparence du message et aux rouages parfaits d'un dialogue heuristique? Il est préférable de choisir le simulacre préféré, la conversation familière,²⁴ pour reprendre l'heureuse appellation de Georges Daniel, conversation à bâtons rompus, bâtis sur des coqs à l'âne pour mieux suivre les sinuosités d'une réflexion questionneuse, presque en commun, et tenir compte de la multiplicité des points de vue.

Comme phase intermédiaire dans cette quête pourrait servir *Mystification*, rédigée quelque temps avant *Le Rêve*. C'est un texte centré sur la connaissance d'une réalité de faits que Diderot rapporte, sûr de sa mémoire. Que le Neveu soit

²² Cf., *Diderot et la Mystification*, Paris, 1970, p. 83.

²³ Cf., «Diderot et le problème de l'expressivité, de la pensée au dialogue heuristique», *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 13, 1961, p. 295.

²⁴ Cf., «Autour du Rêve de d'Alembert: réflexions sur l'esthétique de Diderot», *Diderot Studies*, XII, Genève, 1969, p. 26.

un homme sans imagination, beaucoup l'accepteront, mais que fait Diderot de la sienne, lorsqu'il insiste à plusieurs reprises, que ce qu'il envoie à Sophie Volland est «la chose comme elle s'est passée», ou «Je voudrais bien me rappeler la chose comme elle s'est passée, . . .»?²⁵ Diderot campe ici plusieurs personnages réels, rapporte, mot à mot plusieurs scènes auxquelles il n'a pas assisté, mais qu'il a si bien su reconstruire dans un sérieux à la fois inimitable et naïvement transparent. Cette reproduction fictive d'une conversation familière, Diderot la compose avec des personnages (Desbrosses, Mlle Dornet, Mme Therbouche) qui ne peuvent faire de grandes percées avec leur esprit. Cependant, depuis les *Bijoux indiscrets*, (1748), Diderot était par moments agacé par la sagacité des femmes. Ainsi lorsque Mangogul explique à Mirzoza le difficile système du clavecin oculaire, il s'exclame: «Vous êtes insupportable! On ne saurait rien vous apprendre; vous devinez tout». Et plus loin: «Sultane, votre sagacité me donne de l'humeur». Sur quoi Mirzoza rétorque: «C'est-à-dire que vous m'aimeriez un peu bête».²⁶ Quoiqu'il en soit avec le clavecin oculaire et la correspondance des sons et des couleurs — , une interférence, somme toute assez curieuse puisqu'elle revient à dire qu'on peut éliminer un sens et le remplacer par un autre, dans *Mystification*, il n'est pas question de femme qui devine mais d'une femme d'une crédulité et d'une simplicité d'esprit désarmantes, mais si sympathiques. C'est une femme aux prises avec les vapeurs qui la lancent dans une léthargie diamétralement opposée aux rêveries extravagantes de d'Alembert malade et délirant. Desbrosses, aux traits empruntés à Diderot sur ce dernier point, croit à la pantomime, à son expressivité qui ne trompe pas et se bouche les oreilles pour mieux juger des faits d'observation! Mlle Dornet, elle, est pleine de préjugés, d'idées reçues, dont il faut la guérir, mais à maladie mystificatrice, guérison mystificatrice, et le mystificateur était Desbrosses. Comme l'explique Roger Kempf, un talent est indispensable au bon mystificateur, celui d'exceller dans le déchiffrement de l'inconnu, à partir de menus détails qui le révèlent aux yeux du connaisseur. Cette maîtrise dans l'observation peut aller si loin que «la présentation du monde se suffise textuellement à elle-même».²⁷ Ajoutons que ce procédé d'élimination d'un sens («C'est mon usage. Je n'écoute jamais, je regarde»,²⁸

²⁵ Cf., *Quatre contes*, édition de J. Proust. Genève, 1964, p. 5. La lettre à Sophie datée du 26 octobre 1768, *Correspondance VIII*, édition G. Roth, Paris, 1962, p. 223.

²⁶ Cf., *Oeuvres*, édition A. Billy, Paris, 1962, p. 63.

²⁷ Cf., *Diderot et le roman ou le démon de la présence*, Paris, 1964, p. 212.

²⁸ Cf., *Quatre contes*, éd. citée, p. 7.

dit Desbrosses) au profit des autres, est, semble-t-il, une méthode éprouvée, selon Diderot, pour détecter les incongruités dans les actes et dans les phénomènes, à première vue incompréhensibles, ou pour mieux dire, ambigus dans leur signification. N'oublions pas que c'est un procédé loué dès la *Lettre sur les sourds et muets*, servant à saisir, «dans une scène mise en couleurs (il s'agit de tableaux) tous les vices d'un jeu languissant et forcé».^{28a}

Après le clown, cynique et incrédule, l'esprit borné, naïf, après le Neveu et sa charge, exagérant dans son imitation la réalité elle-même, Mlle Dornet, crédule, «vaporeuse», voyant peu, mais croyant à tout, estimant s'en tenir à l'évidence pour douter aux mauvais endroits, bref une déficience magistrale dans le domaine de l'entendement, surtout lorsqu'il s'agit d'illusionnisme (jeux et tours de prestidigitation à la mode au 18^e siècle) où la réalité est savamment et scientifiquement déformée (songez à l'intervention secrète de la machine ou de certaines lois physiques encore inconnues du grand public!); et alors adieu la réalité matérielle! Il est d'ailleurs piquant de noter que le grand tour de prestidigitation, le clou de l'aventure, n'a jamais eu lieu. Diderot aurait, au fond, pu encore mieux «corriger» la réalité. Incertitude aussi dans le domaine de l'entendement puisque nous ne savons pas très bien si c'est la mémoire ou l'imagination qui reconstruit l'événement, car Diderot, dans l'*Histoire des portraits*, observe la réalité par procuration, donc le lecteur du texte, épris de véracité, ne peut conclure s'il s'agit d'une transcription fidèle des faits survenus ou s'il est en face d'une anamorphose des mêmes faits, établie selon le goût de Diderot.

C'est un texte de peu de valeur, dirait-on, mais il marquerait cependant une étape dans le lent passage d'une représentation plus ou moins réaliste, plus ou moins matérielle, plus ou moins imitative à une transcription supranaturelle, analogique et anamorphique du monde. Il s'y pose aussi le problème des facteurs imagination — mémoire, oubli sélectif — souvenirs partiels, tendancieux, entendement déformé. . .

En un premier temps, *Moi* dans le *Neveu de Rameau* est triste d'observer la réalité du monde ici-bas qu'il croyait voir dans toute sa matérialité, dans toute sa complétude, en un second temps, Diderot dans *Mystification*, qui n'y figure qu'à la fin, prétend cependant rapporter exactement ce qui s'est passé, mais ce qui se déroule est au fond un tour de passe-passe — un jeu et non point l'image de la réalité. Dans le *Rêve*, Diderot fait

^{28a} Cf., *Lettre sur les sourds et muets*, 1751, édition P. H. Meyer, *Diderot Studies VII*, Genève, 1965, p. 52.

son apparition, mais par intermittence, à d'autres, plus compétents de juger de la réalité du rêve. Plus de charlatan et d'illusionniste traitant les vapeurs un peu à la manière de Diafoirus, mais un médecin et une femme d'esprit guérissant un mathématicien célèbre aux prises avec ses cauchemars illuminés. La vision de cet homme est celle d'une réalité déformée, certes, mais non plus par ou pour l'esprit borné de Mlle Dornet qui s'en tient aux objets (à l'objectivité des faits, mais mal choisis, bien entendu!), mais une réalité déformée, anamorphosée, mise dans une perspective nouvelle et nécessitant une interprétation de sa complexe nature.

Dès 1753, dès l'*Interprétation de la nature*, et même avant, dès la *Lettre sur les aveugles*, Diderot voit l'importance, pour les sciences et la philosophie, de la pensée analogique et combinatoire et non seulement de celle du répertoire, de l'inventaire et de la description systématique et prétendument objective, de la réduction de la variété à quelques règles générales,²⁹ du raisonnement par «identités successives», ou grâce à l'institution de «la série des identifications la plus sûre et la plus étendue».³⁰ Ces dernières formes de raisonnement sont celles du Diderot âgé, écrivant le *Plan d'une université* pour Catherine II et les *Éléments de Physiologie* à son propre usage. Mais revenons à 1753-54 et songeons aux très justement célèbres renvois de l'*Encyclopédie* grâce auxquels la méthode du répertoire est singulièrement assouplie! Cependant dans le domaine de l'invention littéraire il en est encore à l'allégorie univoque et à l'imitation qui se veut fidèle, linéaire. Les *Bijoux indiscrets* avec tous leurs mérites (toutes proportions gardées) — mais songeons seulement combien est conventionnelle l'allégorie de l'Expérience —, ressemblent un peu à une exploitation systématique, à un inventaire fort adroitement dressé, certes, de procédés littéraires, d'idées — monnaie courante d'un milieu très cultivé, mais pas encore fait à la véritable lutte philosophique. Quant à ses réflexions sur l'esthétique, Diderot est dans le secteur de pointe dès la *Lettre sur les sourds et muets*,³¹ attribuant à l'emblème et à l'hiéroglyphe des qualités

²⁹ Cf., *Plan d'une université pour le gouvernement de Russie*, A. T., III, p. 465. Voici le texte, très indicatif, nous semble-t-il: «Quelque variété apparente qu'il y ait entre les langues, si l'on examine leur objet d'être la contre-épreuve de tout ce qui se passe dans l'entendement humain, on s'apercevra bientôt que c'est une même machine soumise à des règles générales, à quelques différences près, de pure convention, dont une langue par gestes trouverait les équivalents». Comment faut-il comprendre cette dernière phrase, la langue par gestes embrasserait-elle toutes les langues? Et pourquoi ce curieux retour à la pantomime?

³⁰ Cf., *Éléments de physiologie*, A. T., IX, p. 374.

³¹ Cf., *Lettre sur les sourds et muets*, édition citée, pp. 70—71.

particuliers. L'un et l'autre peuvent exprimer, lorsqu'ils sont utilisés par un véritable poète, ce qu'ils n'affirment pas, étant les facteurs décisifs, mais difficilement repérables, qui permettent de représenter, de dire et de communiquer à la fois ce qui, autrement, ne pourrait être représenté, dit et communiqué que successivement, en un mot une vision simultanée et totale.

Après l'allégorie, à part *La Religieuse*, qui est un message transparent, n'entrant pas dans le cadre de notre réflexion, vu qu'il s'agit d'un cas très particulier de réalisme, la pantomime du *Neveu*, dans toute la transparence de l'imitation est assez déconcertante. Il y a déjà un écart significatif dans l'expressivité, les gestes parlent un langage, d'habitude traduit par des sons — mais pourquoi toujours cette permutation, depuis le clavecin oculaire que comprenait déjà si bien Mirzoza, dans la fonction des sens? Les gestes, les bras, les mains sont là pour exécuter de véritables actions, ils sont là pour servir à quelque chose, peut-être au travail! Mais laissons cela. La pantomime dans le *Neveu de Rameau* permet une représentation où deux plans d'observation se confondent, la vision de Diderot et celle du *Neveu*, toutes deux fragmentaires en elles-mêmes, trop dichotomiques, incomplètes, contradictoires, trop contrastées, Diderot a horreur des contrastes faciles, voyez le chapitre *Des caractères* dans *De la poésie dramatique*!³² La pantomime et le réalisme imitatif, de quelque désordre qu'il s'agisse, se meuvent avec le *Neveu de Rameau*. La pantomime dans *Mystification* est réduite à une fonction subalterne, de divertissement pour les moins fortunés en matière d'esprit. Voyez comme sont mal interprétés certains gestes, certains signes, dans *Jacques le Fataliste*, que de quiproquos, de fausses pistes!

Le Rêve, — nous entendons les trois parties de ces entretiens —, offre ni plus ni moins qu'une nouvelle interprétation de la nature, mais combien plus souple, plus complexe, plus arbitraire aussi, que celle rédigée seize ans auparavant. Cette image est à la fois totale et totalisante, à «vision chorale», pour reprendre le mot de Georges Daniel qui a si remarquablement analysé ces textes, à côté de tant d'autres. Quoi dire encore? Peu. Le lecteur est en face d'une fantasmagorie où d'étranges clavecins animaux ou sensibles vibrent à leur guise, où se meuvent de curieuses petites machines imitatives que sont les animaux, où de néfastes anticipations nous placent dans un univers sans soleil où se rallumera un nouvel astre un moment après pour ne rien dire du passage de la matière inerte — le marbre, à la matière vivante — la plante comestible! Le délire chez l'animal pensant, chez l'être déraisonnant, une anamorphose qui est moins bizarre qu'on ne voudrait le

³² Cf., *Oeuvres esthétiques*, édition citée, pp. 234—242.

croire à première vue, à première rationalisation. A propos d'anamorphose, génératrice d'images déformées, écoutons ce que dit Jean Cazeneuve: «L'anamorphisme, aux XVI^e et XVII^e siècles, fut pris alternativement dans des courants de pensée scientifiques et bizarres. Ce jeu savant aboutit, en fait, à la recherche de bizarreries, et par là rejoint une certaine virtuosité à laquelle Baudelaire reconnaissait quelque valeur esthétique (...). Toutes les images équivoques émanent d'une même tendance à jouer avec les formes».³³ Cette formidable anamorphose, où cohabitent polypes, araignées, manchots et petits rubans du Père Castel, — toujours cette passion des correspondances, des liens, des analogies chez Diderot —, devrait transcrire l'aspect de la totalité de la matière vivante, que le bon fonctionnement de *tous* les sens et le mécanisme correct de *tout* notre raisonnement ne suffiront jamais à appréhender.

Pour ce qui est de l'état de d'Alembert, cet état médian où il ne dispose ni de toutes ses facultés cognitives, ni surtout de toute sa mémoire, — il doit tant imaginer —, il lui permet de créer, de penser créativement en étant autre. Or comme les idées trop claires ne sont pas toujours les meilleures, comme les découvertes ne se font pas dans la clarté mais dans les nuages, comme elles ne se font pas à partir du sens commun, souvent mauvais conseiller, voyez Helvétius —, mais à partir de la déraison, il faut des interprètes! Ce sont Mlle de Lespinasse et Bordeu et Diderot, qui essaient de leur mieux de comprendre pour nous et d'exprimer en un langage emblématique plus ou moins compréhensible les réalités du rêve.

L'œuvre suivante où Diderot réussira à transcrire la matérialité du monde sensible, les lois qui la régissent, sera franchement symbolique en dépit de toutes ses références réalistes, matérielles, concrètes — nous avons nommé *Jacques le Fataliste*.

Notre intention, au départ, était de montrer, qu'au cours de la période la plus féconde sur le plan littéraire, notamment entre 1763 et 1773-74, Diderot réussit réellement à faire voir, en une toile de fond arachnéenne, les problèmes esthétiques majeurs au cœur des textes qui les créent et qui les abolissent. Avec un regard en arrière, nous avons parlé de l'allégorie, image de transition, de substitution sommaire, applicable à toute réalité physique; puis de la figuration, la pantomime reproduisant toute réalité objectivable, ensuite du rêve, des fantasmes, représentant toute réalité imaginable, enfin

³³ Cf., «L'esprit ludique dans les institutions», *Jeux et sports*, Encyclopédie de la Pléiade, Paris, 1967, p. 745.

du symbolisme de *Jacques le Fataliste*, représentant toute réalité concevable.³⁴ Mais entre la réalité imaginable et la réalité concevable il faut retenir qu'il y a réalité comme dénominateur commun et que Diderot s'en est toujours inquiété. Ne savons-nous pas, qu'en dépit de cette épithète de symbolique, *Jacques le Fataliste* est indéfectiblement ancré dans tous les problèmes philosophiques, économiques, sociaux et autres de cette fin de siècle déjà considérablement aguerrie!³⁵

Et en conclusion, nous aimerions dire que l'illustration de cette progression dans la transcription de la réalité, témoigne aussi de l'extrême rigueur, de l'extrême adéquation entre les problèmes posés et les instruments que Diderot emploie pour les analyser. Voir le rayonnement, l'impact de la pensée scientifique, c'est étudier chez le philosophe ce refus obstiné d'obéir à toute autre loi qu'aux lois naturelles avec tout ce que ce terme implique d'ambigu et d'imprécis.

³⁴ De cette distinction entre les différents types d'images nous sommes redevable à M. Pierre Calderon et à son étude non publiée, intitulée «L'image chez Jean Follain».

³⁵-Nous faisons allusion ici à l'étude de Jean Ehrard, «Lumières et roman, ou les paradoxes de Denis le Fataliste», *Au siècle des Lumières*, Paris, Moscou, 1970, pp. 138—155.