

CDU 840.09 Diderot
Original scientific paper
Accepté pour impression le 26 février 1980

**Entre la science et le jeu:
Essai sur l'invention littéraire de Diderot
(III^e partie)**

Gabrijela Vidan
Faculté des Lettres, Zagreb

Ce texte représente la troisième et dernière partie de la thèse soutenue en Sorbonne en 1974 sous le titre «Entre la science et le jeu: Essai sur l'invention littéraire de Diderot». Il contient le chapitre VI, intitulé *Mystification ou «Histoire des portraits»*, la Conclusion (sous-titre: L'invention par la liberté et par la connaissance), enfin une Bibliographie sélective. Le chapitre VI, réparti en quatre sections, traite des différents aspects de la mystification dont un, ayant trait à la relation entre la mémoire et les formes variées d'affabulation créatrice, occupe une place de choix. Pour point de départ de cette enquête, l'auteur a pris un texte mineur de Diderot, l'*Histoire des portraits*, mais contemporain de la trilogie du *Rêve*. La Conclusion tente d'offrir une synthèse des résultats, tant théoriques que pratiques, obtenus à partir d'une réflexion qui se veut à la fois consciencieuse et innovatrice sur l'invention littéraire sous le double signe de la science et du jeu.

VI

Mystification ou «Histoire des portraits»

«Si la mémoire constitue vraiment l'une des formes de l'existence, on conçoit qu'elle ne puisse se réduire à un schéma mathématique d'erreur et de vérité. (...)

La vie de la mémoire, son insertion dans la vie personnelle, se manifeste dans ses aberrations mêmes, ses irrégularités, ses erreurs. La mauvaise mémoire risque de s'avérer plus significative que la bon-

ne. La bonne mémoire indique seulement une capacité de répétition automatique. La mauvaise, au contraire, fait intervenir, dans l'écart entre la vérité et l'erreur, les tendances constitutives de la personnalité».²⁵⁵

A *Mystifications ou supercheries littéraires*

Il est certes fort regrettable que la première version, le véritable journal de l'*Histoire des portraits*, version envoyé à Sophie Volland,²⁵⁶ n'ait pas été retrouvée. L'heureuse découverte d'Yves Benot²⁵⁷ se serait encore enrichie de nouvelles et précieuses données sur l'acte créateur de Diderot. Il y a tout lieu de tenir qu'une étude psychologique de la mémoire²⁵⁸ du philosophe devrait également être entreprise. N'insiste-t-il pas dans la lettre du 26 octobre 1768 et, ensuite, tout au début de la *Mystification*, sur l'authenticité des événements? Ainsi Diderot confie-t-il à Sophie: «C'est la chose comme elle s'est passée» et, dans le conte, il commence par: «Je voudrais bien me rappeler la chose comme elle s'est passée, ...» (p. 5 de l'édition de Proust). Ou faut-il simplement croire que la première phrase de la version du Fonds Vandeul n'est qu'une révision du premier texte, perdu pour nous, mais non pour Diderot, et qui l'aurait simplement repris entre ses mains et amélioré? Point donc d'efforts de la mémoire, mais bien l'intention d'arranger à sa guise et de faire accroire au lecteur que, pour une fois, il est dans le coup et qu'il n'a aucune raison de douter de la véracité des faits ou de soupçonner quelque artifice.

Mais au lieu de déplorer la perte de la première version, et — qui sait si une fois elle ne verra pas le jour? — il faut s'en tenir à ce qui nous est parvenu, un texte extrêmement important, car la *Mystification* a été «montée» plus d'une fois par Diderot, et sous sa direction, mais, ne l'oublions pas, pour

²⁵⁵ Georges Gusdorf, *Mémoire et personne*, tome I, Paris 1951, pp. 199—200.

²⁵⁶ Cf. *Correspondance*, éd. Roth, vol. VIII, p. 205. Jacques Proust, dans l'*Introduction* de son édition des *Quatre Contes* (Paris, 1964, p. XIII) démontre qu'il s'agit là d'un texte qui ne nous est pas parvenu ou, du moins, qui ne nous est pas parvenu dans sa forme originale.

²⁵⁷ *Mystification ou Histoire des portraits*, éd. Yves Benot, Paris, 1954.

²⁵⁸ Pour certains, il l'avait «exceptionnellement vive et fidèle», (cf., J. Undank dans l'*Introduction* à son édition critique de la comédie *Est-il bon? Est-il méchant?*, *Studies on Voltaire and the eighteenth century*, XVI, 1961, p. 44); les opinions des autres varient.

le bien d'autrui.²⁵⁹ Et puis elle présentait un attrait supplémentaire; elle révélait, peut-être, une des passions de son auteur, celle de mystifier.

Ce conte, en apparence inachevé, est au fond une «réalité», vécue exclusivement selon les règles du démiurge, car ce qui se passait avec Mlle Dornet était prévu, arrangé et conçu par le meneur de jeu. Pour une fois, Diderot se sentit entièrement libre, non pas d'écrire un conte à la suite d'un événement qui l'aurait intrigué, ni de créer des personnages au moyen de savants «collages», mais bien d'expérimenter *in vivo* dans un cadre limité, mais réel. Car il s'agit là d'une véritable expérimentation, d'un test à prétentions scientifiques dont nous rappellerons plus tard les différents éléments.

Pour simplifier, la *Mystification* est une oeuvre qu'on peut considérer à trois niveaux: au premier, invention dans le concret, ce sont les événements eux-mêmes, ainsi qu'ils furent librement tramés et dictés, mais pour les besoins de la cause — restituer les portraits compromettants; au second, ce sont les événements relatés par Diderot au fur et à mesure de l'expérience dans plusieurs lettres à Sophie,²⁶⁰ soit ce «demi-volume d'écrit» et plus tard «ce volume» (envois du 21 septembre et du 26 octobre 1767) pour distraire «les mortes-saisons», — liberté d'informer limitée par les faits, mais nécessité d'amuser; au troisième, c'est le conte fait après coup, avec des oublis de la mémoire et des retouches pour faire plus vrai, plus intéressant et aussi pour divertir l'auteur lui-même, qui s'y met de bon coeur non sans déclarer: «... sauf

²⁵⁹ Une fois de plus, Diderot rend un service amical; en l'occurrence, c'est pour le prince Gallitzine qu'il se charge de jouer un mauvais tour à la trop crédule Mlle Dornet, l'ancienne amante du prince. Ce n'est pas pour le plaisir d'être malicieux ou de faire du tort à quelqu'un, au contraire... C'est pour servir une bonne cause, le bonheur de deux nouveaux jeunes mariés.

²⁶⁰ Nous nous demandons, à la suite de Jacques Proust (*cf.*, son *Introduction*, p. XIII), si le terme «gros paquet», employé dans la lettre du 4 novembre 1767 se rapporte aussi au fameux journal. Il y aurait quelque raison d'en douter, car Diderot le décrirait-il à Sophie dans sa lettre du 15 du même mois? Et, de plus, des indications dans la lettre du 26 octobre nous poussent à croire que c'est avant cette date que l'envoi du journal eut lieu. Car pourquoi Diderot écrirait-il, toujours dans la lettre du 26: «Ce volume, c'est moi qui l'ai écrit. C'est la chose comme elle s'est passée». N'est-ce pas là une confirmation de quelque question posée par Sophie au sujet du texte déjà entre ses mains? Et plus loin son exclamation: «Hélas, oui. Nous revoilà dans l'hôtel garni...», paraît être un écho du commentaire de sa correspondante.

à laisser là mon récit, s'il m'ennuie». ²⁶¹ C'est la version que nous possédons!

En dépit des lacunes de notre connaissance de la genèse de *l'Histoire des portraits*, il semble qu'on puisse, et doive, scruter plusieurs de ses aspects, même à partir du seul texte qui nous soit parvenu: d'abord le phénomène même de la mystification en tant que jeu de société où la tromperie semble primer; ensuite le cas spécifique de la mystification en tant qu'expression d'un certain goût de Diderot, plus rapproché, selon nous, de l'activité de jeu, activité désintéressée, que du désir de profiter de la crédulité de la victime pour la bernier et faire d'elle la risée de tout le monde; enfin revoir le texte à la lumière de nos hypothèses de travail, notamment les dates clés de 1767, 1768 et 1769 pour la formation du goût et de l'esthétique de Diderot dont les conséquences sont déjà visibles dès ce texte, les préoccupations et intérêts biologiques et physiques, une pensée aiguë, consciente de tout son pouvoir mais aussi de ses limites, la présence des incertitudes, des doutes, enfin l'étude des structures de jeu. La *Mystification* résumerait ainsi une multitude de caractéristiques découlant de cette relation ambiguë entre l'activité ludique telle que nous avons tenté de la définir et l'esprit de risque inventif et spéculatif présent chez Diderot.

Les problèmes qui se posent dans cette analyse complexe sont nombreux et de nature variée, d'autant que nous avons l'intention d'étudier l'activité ludique de Diderot dans un cas particulier et unique: la relation d'une mystification — jeu de société dans le goût et l'esprit du siècle, semble-t-il, ayant pris une forme de genre hybride s'il en fut, entre un journal et un scénario et l'exploration, au sein de ce jeu de société, des jeux littéraires qui s'y dissimulent.

Mais tenons-nous-en aux catégorisations déjà acquises et reconnues, Jacques Proust ²⁶² distingue trois degrés de mystification chez Diderot; ce sont d'abord les cas de *La Religieuse* et des *Deux amis de Bourbonne*, oeuvres qui naissent de la

²⁶¹ Toutes les références se rapportent à l'édition de Proust, *cf.*, p. 7.

²⁶² *Cf.*, Introduction citée, p. XII. Il va de soi que J. Proust s'est limité dans cette description aux oeuvres qui doivent leur forme entière à ce procédé. Voir aussi les distinctions établies par J. Catryse (*Diderot et la mystification*, Paris, 1970, p. 73). «*L'Histoire des portraits* est le récit d'une mystification réelle. *Les deux amis de Bourbonne* sont l'instrument d'une mystification dépourvu de son intrigue mystificatrice. *La religieuse* est l'aboutissement romanesque d'une mystification dont l'intrigue a été postérieurement incorporée au récit sous forme de Préface-annexe».

mystification d'un interlocuteur réel (le marquis de Croismare et Naigeon); puis c'est la *Mystification*, sorte de journal de la supercherie, rédigé pour amuser Sophie et, plus tard, des lecteurs éventuels; enfin, les *Deux amis* et la «*Préface-annexe de la Religieuse* et sa suite romanesque constituent aussi, en eux-mêmes, une mystification». Peut-être faudrait-il ajouter que l'*Histoire des portraits* a toutes les chances de mystifier ses lecteurs, du fait qu'ils se croient, pour une fois, à l'abri des mauvais tours de l'auteur, alors que celui-ci étudie la possibilité d'en jouer plus d'un encore, en faisant semblant de compter exclusivement sur la crédulité de Mlle Dornet, alors qu'en fait il en est autrement.

L'étude psychologique de Jean Catrysse, *Diderot et la Mystification*,²⁶³ apporte maints éclaircissements pertinents sur cet aspect de la nature de Diderot. C'est aussi au Colloque «Roman et Lumières»,²⁶⁴ tenu en novembre 1968, que Jean Mayer passait en revue les différentes formes de tromperie et de mystification qui jalonnent, tout au long de sa vie, pour des raisons variées mais jamais strictement personnelles, le comportement du philosophe.

Sans entrer dans tous les mérites respectifs de ces deux approches qui demeurent assez apparentées dans leurs points de départ, qu'il nous soit permis de dire que l'accent placé, chez l'un sur le mensonge, chez l'autre sur la tromperie, déforme et infirme une perspective plus «littéraire», ou peut-être, somme toute, plus dépendante de la vérité de l'art. Henri Coulet²⁶⁵ ne s'étonnait-il pas de voir confondre les notions de tromperie et de mystification et n'avait-il pas la possibilité que ce dernier procédé en lui-même recèle «une méthode de recherche qui permet de s'évader d'une logique trop linéaire»? Bien qu'il ne faille pas nier la présence du mensonge, et les différents intervenants au Colloque l'ont rappelé à propos, tant dans le contexte de l'acte créateur qu'ailleurs, il apparaît que «l'imagination littéraire», l'expression est de Jean Mayer, trouve toujours moyen d'évincer la mystification et la tromperie au profit d'une transcription plus complexe, plus inquiétante, de la réalité. Car, pour Diderot, c'est l'ambiguïté même de la réalité qui l'attire, l'obsède même, et le philosophe est toujours à l'affût de quelque investigation nouvelle rendue

²⁶³ Cf., *Diderot et la Mystification*, Paris, 1970, 311 pages.

²⁶⁴ Cf., *Roman et Lumières au XVIII^e siècle*, CERM, Editions sociales, Paris, 1970, «Le Thème de la tromperie chez Diderot», pp. 321—330. Voir aussi les *Discussions* aux pages 370—374.

²⁶⁵ Cf., les *Discussions* du volume cité ci-dessus, p. 372.

possible moyennant des procédés contraires à la logique et à la morale traditionnelles.

Quant à l'étude serrée de Catrysse qui, au terme d'une démonstration très détaillée de la mystification vécue de Diderot, aboutit à des conclusions importantes sur le rapport entre l'illusion romanesque et la mystification, elle présente tous les avantages, mais aussi, hélas, certains désavantages qui tiennent à une approche quelque peu prévenue. Un examen étendu des théories psychologiques qui s'efforce de résoudre les contradictions dans le comportement de Diderot en y «révélant, comme l'explique Catrysse, le caractère compensatoire du mensonge et de la fiction»,²⁶⁶ mène inévitablement à des constatations un peu trop catégoriques pour être tout à fait acceptables. Il semble que l'admiration qu'éprouve Catrysse pour les idées et théories de René Le Senne, notamment dans ses ouvrages, *Traité de caractérologie* (Paris, 1945) et *Le Mensonge et le caractère*, (Paris, 1930) et leur application au «cas Diderot»,²⁶⁷ ait certes non point paralysé la recherche, mais qu'elle l'ait trop ancrée dans le psychologique, et surtout subordonnée à la notion de mensonge.

Mensonge, tromperie, duperie, mystification bien sûr, et beaucoup d'autres termes analogues et exprimant la «non-vérité», alors que nous serions plus favorable à une opposition catégorielle sérieux/non-sérieux.²⁶⁸ Catrysse, il est vrai, recourt à ce terme à plusieurs reprises (notamment pages 79 et 81) et cela dans le contexte de jeu, mais il n'y revient qu'à la fin de son livre, dans son excellente conclusion (pages 287-299), pour montrer combien l'oeuvre romanesque de Diderot doit au jeu au sens de divertissement. Excellent aussi ce nuancement de l'explication girardienne,²⁶⁹ et selon laquelle Diderot n'accepterait pas «sans espoir le monde sordide du mensonge» car son exploration est rachetée par la joie de l'expérimentateur confiant.

Le non-sérieux, selon l'explication psychologique de Catrysse, c'est le pur délassement, la détente de la tâche ardue que constitue l'*Encyclopédie*; c'est aussi la compensation par

²⁶⁶ O. c., p. 81. Voir aussi pages 79 et 291.

²⁶⁷ L'expression est de Pierre Mesnard; c'est le titre de son ouvrage *Le Cas Diderot, Etude de caractérologie littéraire*, Paris, 1952.

²⁶⁸ Nous l'adoptons provisoirement et ne croyons pas nous contredire, n'oubliant pas que du point de vue du jeu l'opposition, selon E. Fink, n'est pas de mise (*a fortiori* lorsqu'elle est tranchée); voir notre deuxième chapitre, pages 49 et suivantes.

²⁶⁹ Cf., la note page 298, à propos de l'ouvrage de René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, 1961.

le mensonge, «pour se délivrer de la tyrannie du monde réel, il imagine un monde fictif; à la vérité, il substitue le mensonge; au lieu de rendre service, il se moque».²⁷⁰ Sur ce dernier point nous ne sommes pas tout à fait d'accord: il est vrai que Diderot crée son monde, use et abuse du mensonge littéraire,²⁷¹ mais ce n'est pas pour s'y complaire et moins encore s'y cantonner, mais pour pouvoir aller plus loin, explorer ce qui ne serait pas accessible par le biais de l'objectivité, de la vérité, et cette exploration a ses objectifs qu'il atteint quelquefois; quant à la dernière affirmation, nous espérons avoir déjà montré sa non-validité en ce qui concerne l'*Histoire des portraits*.

Mais la mystification, au fond, est-elle tellement typique de Diderot? Se trouve-t-elle à la base de son caractère, ou est-elle aussi une attitude «très dix-huitième siècle»? En tout cas la mystification littéraire de Diderot n'est ni apocryphe, ni supercherie, ni pastiche, ni plagiat, ni emprunt surtout, au sens habituel du mot. Que de difficultés à surmonter avant même de poser les problèmes qui nous intéressent!

Dans son Introduction aux *Mystificateurs et mystifiés*,²⁷² le Père Jacob dresse un tableau panoramique des origines de la mystification. Il les suit jusque dans le Moyen Age et les confréries de la Mère-Sotte, il rappelle le Panurge de Rabelais, type par excellence de «mystificateur d'autrefois», enfin il insiste particulièrement sur la disposition éminemment française pour ce genre de jeu d'esprit. «A vrai dire, affirme-t-il, la Mystification a existé dans tous les temps et dans tous les pays, mais elle a naturellement plus de raison d'être en France que partout ailleurs».²⁷³ Il situe toutefois l'apogée de ce divertissement de bonne compagnie au milieu du dix-huitième siècle lorsqu'il devint «un art et un talent de société».²⁷⁴ Faut-il regretter qu'il n'y ait mot dans son livre sur Diderot et les mystificateurs du salon de Grandval? Ou faut-il conclure que pour le Père Jacob le terme mystification se référerait à des tromperies bien plus cruelles, bien plus osten-

²⁷⁰ Catrysse, o. c., p. 291.

²⁷¹ Ou mieux, de l'illusion. L'illusion, «c'est un mensonge des apparences, et faire illusion, c'est en général tromper par les apparences... En ce sens, ce monde est un monde d'illusions». Ainsi s'exprime le collaborateur anonyme lorsqu'il tente de définir *Illusion* dans l'*Encyclopédie*, cf., A. T., XV, p. 161. Rappelons cependant que le monde est un monde d'illusions et non point de mensonges.

²⁷² Cf., P. L. Jacob (Paul Lacroix), *Mystificateurs et mystifiés, histoires comiques*, Paris, 1875.

²⁷³ O. c., p. 3.

²⁷⁴ O. c., p. 7.

tatoires, que celles, au fond assez anodines, de Diderot et de ses amis? L'exemple de victime choisie par le célèbre bibliophile est le pauvre Poinset que Diderot aussi prit à charge dans le *Neveu de Rameau*,²⁷⁵ mais sa sélection de mystifications contient les célèbres correspondances fictives de Caillot-Duval, ainsi que les repas spectaculaires et macabres de Grimod de la Reynière, «chef de cette espèce de franc-maçonnerie mystificatrice et déjeunatoire»;²⁷⁶ mentionnons aussi quelques anecdotes où Rétif de la Bretonne se prêtait de très bonne grâce aux machinations du fameux Grimod.

Tout cela était évidemment bien mieux fait pour impressionner le Père Jacob, et Diderot ne saurait être par conséquent comparé aux «grands», tels Grimod de la Reynière et le comte Fortia de Piles, «les plus redoutables concurrents dans l'art de la Mystification».

Deux autres sources précieuses d'information sur cet art quelque peu suspect, suspect aussi d'avoir été vraiment le *hobby-horse* du philosophe, se trouvent dans l'ouvrage de Roger Picard, *Artifices et mystifications littéraires*,²⁷⁷ et aussi, en langue russe cette fois-ci, sous la forme d'une étude très intéressante d'Eugène Lann.²⁷⁸ Pour l'un comme pour l'autre, c'est l'imitation en général et les faux de toutes sortes qui suscitent le plus de curiosité.

²⁷⁵ Cf., Jean Fabre dans son édition critique du *Neveu de Rameau*, Genève et Lille, 1950, pp. 150—151, et Jean Catrysse, *o. c.*, p. 22. Bien que le texte dans la *Correspondance littéraire* (édition Tourneux, tome VIII, pp. 349—352) que Jean Fabre a, très à propos, baptisé d'«oraison funèbre bouffonne», ne soit pas identifié comme étant de Diderot, il y a tout lieu de le croire. (Il aurait très bien pu être de son cru à juger du ton et aussi de la date, octobre 1769, or nous savons que Grimm ne rentre à Paris que le 11 du mois pour reprendre le tablier de la boutique.) Nous y trouvons une définition, non pas de ce que Diderot et ses amis auraient appelé mystifier, mais plutôt un portrait collectif de leurs communs ennemis! Que de mépris dans le ton: «Palissot et Fréron, les comédiens Préville et Bellecour, étaient à la tête de cette réunion («société composée d'assez mauvais plaisants», disait le texte plus haut) qui s'enivrait deux ou trois fois la semaine à souper en se jouant de l'imbécillité de Poinset; ils appelaient cela *mystifier*». Mais les phrases suivantes paraissent être comme sorties de la plume de Diderot lui-même: «Pour moi, qui suis sans rancune, je recommande l'âme du grand Poinset au dieu Guadalquivir, et je ne me noierai jamais dans ce fleuve de peur de l'y rencontrer. Il avait en son vivant un secret qui me désolait: il excellait dans le genre ennuyeux...».

²⁷⁶ *O. c.*, p. 148. Voir aussi chapitre II, pp. 30—31.

²⁷⁷ Roger Picard, *Artifices et mystifications littéraires*, Montréal, 1945, chez les Editions variétés.

²⁷⁸ Evgenij Lann, *Literaturnaja mistifikacija*, Moscou, 1930 (la mystification littéraire).

Le mérite de Picard, qui incorpore dans son étude tous les artifices littéraires, depuis le pastiche, les livres à clefs l'apocryphe, le plagiat, la mystification, jusqu'à y faire entrer la littérature facétieuse et burlesque, est de démontrer indirectement bien entendu que Diderot, au fond, est bien moins mystificateur qu'on ne l'aurait cru. Pour ce qui est du dix-huitième siècle, Picard mentionne Voltaire (p. 23), les responsables de la correspondance Caillot-Duval (p. 24) et le docteur Tronchin (p. 31); mais pour ce qui est de Diderot, il se limite au mauvais tour bien connu joué à l'abbé Petit, curé de Montchauvet, dans les salons holbachiques (pp. 33—35).²⁷⁹

Quant à E. Lann, un des représentants du formalisme russe, échoué plus tard en Angleterre, il n'est pas étonnant qu'il ait abordé la question de la mystification littéraire par une analyse sociologique poussée, signalant le rôle et la fonction de l'individu bravant les interdits sociaux ou servant les intérêts d'un groupe grâce à ce procédé. Une excellente documentation et un vaste champ d'exemples divers font de ce petit livre une sérieuse contribution à l'étude de la mystification.

De même que Picard, Lann embrasse toutes les formes d'artifices littéraires et de fausses attributions sous le terme de mystification, bien qu'il soit particulièrement attiré par les pamphlets et autres écrits aux fins satiriques. Bien documenté d'une part sur les supercheries depuis le Moyen Age et la Renaissance — nous voilà revenus à l'univers carnavalesque bakhtien ou peu s'en faut! et refusant, d'autre part, la classification, à son avis par trop logique (ou peut-être seulement trop méthodique?) proposée par Ferdinand Brunetière,⁸²⁰ où prévalait le critère du degré de divertissement dans le mystificateur, Lann tend à réduire la mystification à l'acte de duperie et de déception sans tenir compte de son côté plaisant et éventuellement anodin ou gratuit. Mais plus avance son énumération assez copieuse de cas et de faits, plus il devient conscient que la mystification n'est pas seulement une plaisanterie à fins souvent utiles ou simplement moqueuses, mais qu'il y entre de l'esprit, de l'humour et de l'élément ludique. C'est précisément l'avant-dernier chapitre, consacré aux oeuvres attribuées à des acteurs fictifs et où il parle

²⁷⁹ A ce sujet voir la *Correspondance littéraire*, vol. III, août 1755, pp. 60—65, et Catrysse, *o. c.*, p. 28.

²⁸⁰ Lann (*o. c.*, p. 58) ne donne pas de références, mais il s'agit, sauf erreur de notre part, de l'article de Brunetière dans la *Grande Encyclopédie, inventaire raisonne des sciences, des lettres et des arts*, vol. III, Paris, 1886, pp. 343—345, intitulé *Apocryphes*.

longuement de *La Religieuse* de Diderot, qui prépare ce curieux revirement vers une interprétation plus large de ce phénomène. A la différence de Ficard, Lann consacre plusieurs pages (de 172 à 176) à la mystification autour de *La Religieuse* pour élucider la fabrication de ce personnage aux apparences très réelles et qui joue un triple rôle. Diderot aurait créé d'abord celui de l'épistolière amenée à implorer l'aide de son bienveillant correspondant par la description de ses malheurs, ensuite celui d'un auteur fictif de mémoires, éloquent quoique par moments inexpérimenté, enfin celui de l'héroïne incontestée de ces mêmes mémoires. C'est grâce au talent de Diderot, conclut Lann, que le personnage fictif est devenu un véritable type littéraire. Et nous ajouterons que les incohérences et les contradictions qui le caractérisent sont, non moins la conséquence des retouches et des inadvertances de Diderot, que l'image même de la nature humaine.

Ce qui néanmoins nous attire plus particulièrement dans cette étude, ce sont ses notes conclusives sur l'art même de la mystification. Lann avance l'importance de la « stylisation », c'est-à-dire du talent du mystificateur, indispensable pour emprunter une manière, un style qui lui permettront de se dissimuler derrière, un tiers ou tout un groupe, mais en même temps, cette « stylisation », d'un côté, traduit une impuissance de la part de son auteur à s'exprimer indépendamment d'un modèle, et de l'autre, elle exprime chez tous les grands écrivains une tendance, une « aspiration au jeu »²⁸¹ et au travestissement. C'est cet « instinct de jeu » qui mène l'auteur vers la mystification, vers une sorte de mascarade, apparentée, selon Lann, aux jeux rituels et au théâtre. Il insiste également sur le caractère scénique de la mystification, le mystificateur étant un acteur et le mystifié en étant un autre, mais malgré lui.

Lann constate que si l'on voulait pénétrer l'essence de « l'instinct de jeu » du mystificateur, un parallélisme psychologique entre ce dernier et l'acteur s'imposerait instamment. Mais de même que l'acteur ne s'amuse pas à jouer son rôle, de même le mystificateur ne se sent pas de plaisanter. C'est

²⁸¹ Il est curieux de noter que Lann utilise abondamment dans les dernières pages du livre (pages 206 à 224) des expressions telles que jeu (igra), aspiration au jeu (tjaga k igre), instinct de jeu (instinkt igri) et passion de jeu (igrovaja strast), souvent en les mettant entre guillemets. Cette notion de jeu réitéré, recouvre beaucoup plus que le jeu théâtral et le jeu des acteurs, or, comme Lann ne la définit à aucun moment, nous ne saurions lui attribuer toute l'ampleur que nous y trouvons nous-même.

du moins ce que pense Lann,²⁸² peut-être parce que souvent le mystificateur finit par croire au jeu, l'exécute avec beaucoup de sérieux et s'y trouve pris le premier. C'est le cas bien connu de l'auteur de *La Religieuse*, mais selon nous, il s'en faudrait de beaucoup pour qu'on puisse généraliser valablement dans cette voie, et surtout sur les acteurs, témoin l'idée-mère du fameux *Paradoxe sur le comédien*.

Il est vrai que pour agir dans un sens précis, il faut du sérieux comme dans toute activité qui se veut efficace — de là vraisemblablement la source de cette répugnance de Lann à voir dans la mystification son côté divertissant —, mais ce serait en méjuger que d'aller jusqu'à lui refuser l'aspect ludique qui la sous-tend.

La mystification est enfin, d'après Lann, une théâtralisation de la littérature, une littérature *jouée* dont l'effet dépend du talent du mystificateur-acteur. Il nous semble qu'il faut retenir cette analogie assez poussée entre théâtre et mystification, afin de pouvoir plus tard la confronter avec les opinions de Le Senne²⁸³ et de Catrysse²⁸⁴ qui suggèrent, chacun de son côté, que la mystification cadre bien avec le roman et qu'elle est, au fond, romanesque.

Mais au fait qu'est-ce qu'une mystification? Dans sa conclusion, Roger Picard, après avoir traité des artifices littéraires de la mystification, hasarde, sans trop insister, une interprétation psychologique dont nous ne citons que la seconde partie, plus utile à notre développement:

La mystification me semble relever à la fois du jeu, qui est une activité innocente, et du mensonge, qui ne l'est pas. Elle procède aussi de la suggestion, soit de l'entourage du mystificateur, soit de celui-ci tout seul, cédant à la poussée de son imagination plus ou moins morbide. Elle implique, à coup sûr, des éléments psychologiques malsains et d'autres qui sont de bon aloi.²⁸⁵

D'une part, Picard poursuit la veine du déséquilibre, explique le phénomène d'auto-suggestion comme une sorte

²⁸² O. c., p. 209. D'où l'explication de son refus catégorique d'admettre l'aspect divertissant, proposé par Brunetière, comme corollaire de la mystification.

²⁸³ Cf., *Le Mensonge et le caractère*. Paris, 1930, p. 224 note 1. «La parenté du roman et de la mystification permet de comprendre que Karr, Mérimée, Stendhal, Sue, même Balzac, aient eu beaucoup d'intérêt pour la mystification».

²⁸⁴ Cf., *Diderot et la Mystification*, Paris, 1970, p. 71.

²⁸⁵ Cf., Picard, o. c., pp. 217—218.

d'envoûtement par la création littéraire et en vient à une maladie de l'imagination avec sa tendance à «fabuler», d'autre part, il est conscient du besoin de simple détente spirituelle et d'invention fantaisiste comme chance d'évasion, C'est la définition de l'amateur des lettres, voyons celle du psychologue. Nous la devons à Jean Catrysse, qui cite René Le Senne, (notons le rapprochement entre la fabulation du mystificateur et celle de l'artiste):

La mystification est parente de l'art en ce qu'elle juxtapose l'émotion et la réflexion sur les moyens de l'exprimer; mais tandis que dans l'art, on peut concevoir qu'à cause de la primarité du sujet, le passage de l'émotion à son expression se fasse par suppression de la première, il faut, dans la mystification, que les deux termes soient simultanés dans la conscience claire du mystificateur. Si on réserve le nom de duplicité au cas où le vrai et le faux se juxtaposent dans la conscience claire du menteur, *la mystification est la duplicité de jeu.*²⁸⁶

Peut-être faut-il signaler que Le Senne établit une distinction, sous-entendue dans la citation, entre la conscience claire (ou large) et la conscience étroite; primarité, par contre, s'oppose à secondarité, les primaires étant ceux qui réagissent pendant que la représentation occupe la conscience claire et les secondaires, ceux qui réagissent après coup. Le mensonge est plus naturel chez les primaires, qui improvisent souvent, les secondaires agissant avec plus de méthode et de système.²⁸⁷

Déjà, dans ce texte, il y a une différence importante relevée entre la duplicité du menteur et la duplicité de jeu (donc jouée, prétendue) du mystificateur. Soit dit en passant, la mystification est, d'après Le Senne, le degré le plus anodin du mensonge, c'est l'Observation I,²⁸⁸ voir le cas du petit Paul, qui en prononçant mensonge le confesse déjà par un léger sourire significatif.

Mais en remontant aux sources, nous avons puisé chez Le Senne une autre affirmation extrêmement pertinente, celle concernant l'incompatibilité du mensonge et de l'art. Qu'il nous soit permis d'abord de citer ce qui précède logiquement, notamment ce qu'il écrit au sujet du mensonge improvisé, plus anodin que le mensonge systématique ou élaboré:

²⁸⁶ Cf., Le Senne, *o. c.*, p. 62. Les mots soulignés le sont par nous.

²⁸⁷ Cf., *o. c.*, ch. IX, «Le mensonge chez les émotifs secondaires», pp. 257-293. Cf. aussi les explications, très claires, fournies par Catrysse, dans son livre, en note p. 67.

²⁸⁸ Cf., *o. c.*, p. 4. Voir aussi à la page 345 la liste des Observations.

Dans le mensonge élaboré et prémédité, l'intention de mentir engendre, non seulement le mensonge, mais l'occasion du mensonge; la systématisation déborde considérablement l'acte même du mensonge. La mystification est le premier moment de cette imitation de la vérité par le mensonge, le second est l'hypocrisie. Le troisième se confondrait avec la vérité même, puisque la systématisation, qui atteint à ce degré d'amplitude où nul homme ne peut plus y reconnaître de contradiction, est la vérité comme nous la connaissons. Le mensonge improvisé s'oppose au mensonge systématique comme une opération tactique à une opération stratégique.²⁸⁹

Après avoir bien déterminé la nature du mensonge qui nous intéresse, nous pourrions, mieux armés, suivre la distinction que propose Le Senne pour ce qui est de l'art et du mensonge: les traits en commun seraient: besoin d'émotion, besoin d'expression, passage de l'un à l'autre moyennant une activité dégradée. Le Senne refuse catégoriquement l'assimilation du mensonge à l'art:

... si le mensonge et l'art se ressemblent, c'est comme deux contraires qui, certes, ne peuvent s'opposer qu'en fonction de caractères communs; mais en revanche, ne s'identifient par ces caractères communs que pour s'opposer. Identiques, le menteur et l'artiste le sont par l'instabilité affective; mais ils sont aussi opposés en ce que le menteur se livre à une tentation, tandis que l'autre la renverse en création. Par le mensonge, la conscience refuse de faire une synthèse mentale; au contraire, l'art ne peut être une construction. Si on veut, le mensonge serait l'art manqué, l'art, le mensonge moralisé.²⁹⁰

Ne serait-ce que pour ce dernier point, Diderot aurait probablement volontiers ratifié ces propos! Mais allons plus loin; Roger Kempf²⁹¹ qui, d'ailleurs, sert de point de départ à Catrysse, rappelle que «la mystification n'est pas le mensonge» et que l'attitude du menteur est radicalement, ou peu s'en faut, différente de celle du mystificateur — ce dernier est racheté le plus souvent par le service rendu —, témoin l'histoire des portraits et, «tandis que le menteur dissimule et se dissimule, le mystificateur brûle de lever le masque».

Citons, à titre indicatif, une petite mystification diderotienne, mentionnée par Catrysse parmi les «plaisanteries anodines», c'est le ton de plaisanterie, d'ailleurs annoncée

²⁸⁹ O. c., pp. 13—14.

²⁹⁰ O. c., pp. 175—176.

²⁹¹ Roger Kempf, *Diderot et le roman, ou le démon de la présence*, Paris, 1964, pp. 217—218. Catrysse (o. c., p. 47) ne veut pas entendre parler de cette interprétation «cathartique» et croit que Kempf fait «la part trop belle aux bons sentiments de Diderot».

dès les premiers mots de la lettre à Grimm:²⁹² «Monsieur et cher beau-frère», et voilà Diderot, racontant le bon tour joué à Nageon avec les *Deux amis*, qui passe à un autre touchant Grimm lui-même. Le voici. Diderot avait, pour rire, convaincu leur ami à tous, Monsieur de Foissi, du mariage de Denise, soeur du philosophe, avec Grimm:

Vous savez que je suis parfois très naturel. J'annonçai votre mariage avec ma soeur à Monsieur de Foissi; mais si naturellement, qu'il y donnait et que vous receviez le lendemain son compliment, si le souris de vos amis et le mien ne l'avait détrompé. C'est lui-même qui nous l'a confessé. La bonne mystification, et comme nous l'avons regrettée!

Diderot ne permet donc pas à la mystification d'aller trop loin, de devenir un mensonge, ne serait-ce qu'un moment, il l'arrête à temps. Tout juste s'est-il complu à intriguer Grimm (après avoir intrigué pour quelques moments M. de Foissi!) en lui adressant la lettre de la manière citée, et en y appelant sa soeur «votre future». C'est une plaisanterie innocente, et le regret exprimé dans la lettre est probablement le regret de plusieurs d'entre eux de voir vieillir, chacun de son côté, Grimm, le «professionnel de la mystification»,²⁹³ et la soeur du philosophe, Denise.

Et Catrysse a-t-il le droit d'écrire:²⁹⁴ «En tout cas, l'image d'un Diderot, champion de la vérité, ennemi juré du mensonge, est à revoir. Essayons»?²⁹⁴ Mais, à ce que l'on sait, la devise *Vitam impendere vero* est de Rousseau et non de Diderot! Et une des raisons de leur douloureuse séparation n'était-elle pas précisément cette intransigeance rousseauiste devant la Vie?

Dans cette atmosphère d'obsession par le mensonge entretenue par Catrysse, et alors que tous nos efforts tendent à montrer, dans un proche avenir, la signification de la mémoire et de l'imagination dans les plaisirs de l'imaginaire, il est piquant de rappeler ce que dit Montaigne, le grand maître de Diderot, à propos *Des menteurs*.²⁹⁵ Au lieu d'entrer dans le vif du sujet, Montaigne poursuit une digression de son cru,

²⁹² Cf., *Correspondance*, X, p. 125, lettre du 8 septembre 1770, pp. 123—128.

²⁹³ Cf., *Correspondance*, II, p. 84; l'expression est de Georges Roth et s'applique à Grimm, non point à Diderot.

²⁹⁴ Catrysse, *o. c.*, p. 66.

²⁹⁵ Cf., *Essais*, Livre I, ch. IX, pp. 30—35, édition de Maurice Rat, Paris, 1952.

une petite méditation sur sa propre mémoire «si monstrueuse en défaillance» et démontre, avec force arguments, qu'une mauvaise mémoire peut être à la fois néfaste et utile pour le conteur. Soit qu'il répète inlassablement une même histoire plaisante, devenue depuis longtemps ennuyeuse, soit que le conteur rapporte maints petits faits insignifiants et nombre de circonstances vaines qui «en étouffent la bonté», c'est du défaut de la trop bonne mémoire que Montaigne disserte pour préparer l'entrée du menteur. Car, pour ce dernier, une excellente mémoire est une condition indispensable pour bien mentir et pour ne pas se faire attraper. Deux types de menteurs sont à retenir: ceux qui «déguisent et altèrent un fond véritable», et ceux qui inventent tout; le danger pour les premiers est une imagination touffue qui confond, dans l'esprit, «pièces rapportées» et pièces ajoutées, alors que pour les derniers, les fabulateurs, leur invention pure, ce «corps vain et sans prise, échappe volontiers à la mémoire».

Bien qu'évidemment Montaigne dénonce et condamne le mensonge, un «maudit vice», il montre, presque avec de la sollicitude, combien de dangers menacent celui qui manie trop aisément le langage et partant profite de l'attrait du mensonge. Il est curieux que Diderot, qui si souvent se réfère aux *Essais*,²⁹⁶ ne se soit jamais reporté à ce chapitre, pour lui tout aussi intéressant qu'imprévisible.

Dans son étude, Schwartz consacre plusieurs pages (42 à 46) à l'attitude critique de Diderot vis-à-vis du pragmatisme et de la duplicité du «seigneur Michel», confronté avec le problème de la gloire dans la fameuse discussion sur la postérité.²⁹⁷ Diderot refuse «le mensonge profitable» que semblerait tolérer Montaigne, «toujours grand écrivain, mais souvent mauvais raisonneur», quelquefois plus conciliant que notre philosophe, frère ennemi de Rousseau. Mais il n'y a pas de référence directe aux *Menteurs*.

L'article de D. W. Smith paru dans les *Diderot Studies* XIV,²⁹⁸ permet de nous prononcer sur cette question délicate; il est vrai que déjà Catrysse avait nuancé l'attitude de Diderot.

²⁹⁶ Il faut faire confiance à Jérôme Schwartz et à son livre, *Diderot and Montaigne: the «Essais» and the Shaping of Diderot's Humanism* (Genève, 1966), muni d'un précieux *Index locorum* aux pages 146-148.

²⁹⁷ Il s'agit, on s'en doute, de la lettre à Falconet du 5 août 1766 (*Correspondance*, VI, pages 257 et suivantes), et du double dialogue Diderot-Falconet, Diderot-Montaigne.

²⁹⁸ Cf., «The «Useful Lie» in Helvétius and Diderot», *Diderot Studies* XIV, Genève, 1971, pp. 185-195.

Aussi faut-il rappeler son hypothèse²⁹⁹ en faveur d'un changement aux alentours des années 1760, à propos du dilemme mensonge-vérité, et la prise de conscience, à cette date, de l'utilité du mensonge. Les impressions du pasteur Zollifer (remontant au voyage en Russie en 1773), résumées dans la phrase, «il n'a jamais menti sciemment et a toujours cherché à aider son prochain»,³⁰⁰ concilieraient, selon l'opinion de Catrysse, les deux tendances contradictoires. Mais qu'en penser lorsqu'on lit l'étude de Smith?

L'objet de ses recherches a été de confronter les opinions d'Helvétius et de Diderot sur le «mensonge blanc», «le mensonge profitable» ou officieux.³⁰¹ Il en ressort que pour Diderot, mais aussi bien pour Helvétius, le caractère d'utilité temporaire d'un acte ou d'un mensonge ne prend pas le dessus sur la vérité, la justice et le progrès. La distinction, néanmoins, entre l'utilitarisme provisoire et l'utilitarisme ultime leur permettrait de faire des compromis, mais ni l'un ni l'autre n'ont accepté facilement l'existence du mensonge utile. Et Smith étaye son affirmation par toute une série de références, provenant d'oeuvres aussi variées que *De la poésie dramatique* (1757), la lettre déjà citée à Falconet d'août 1766 (*Correspondance*, VI, pp. 257 et suivantes), l'article *Pyrrhonnienne*, les *Pages contre un Tyran*, le *Rêve de d'Alembert* (1769), enfin la *Lettre sur le commerce de la librairie*.

Citons, à titre indicatif, la première phrase del *Abrégé du Code de la Nature*, phrase qui exprime clairement la bonne foi de Diderot et même sa confiance, sinon en la raison, mais du moins en l'homme:

²⁹⁹ Cf., o. c., p. 65. Il va sans dire que Catrysse n'est pas catégorique et qu'il fait bien valoir les contradictions apparentes dans le comportement de Diderot; et il note à la fin de ses réflexions que «Diderot est à la fois sincère et menteur, épris de vérité et enclin au mensonge».

³⁰⁰ Cité d'après Catrysse, p. 64; la référence a été empruntée au beau livre de Roland Mortier, *Diderot en Allemagne*, Paris, 1954, p. 34.

³⁰¹ Smith établit la distinction entre le «mensonge profitable» — mensonge justifié par ses résultats utiles, et le «mensonge blanc», mensonge justifié par des motifs altruistes. Cf., *Diderot Studies* XIV, pp. 185—186. Rappelons, en passant, le procédé utilisé pour le bref article *Mensonge officieux* de l'*Encyclopédie*; l'auteur y donne l'explication sous la forme d'une parabole qui se termine par ces mots du roi Sadi: «... Ignorez-vous cette sage maxime, que le mensonge qui procure du bien vaut mieux que la vérité qui cause du dommage? Cependant, aurait dû ajouter le prince, qu'on ne me mente jamais». Le commentaire suivant la parabole serait tout à fait dans le goût et dans la manière de Diderot! Cf., A. T., XVI, p. 116.

Ce qui est faux ne peut être utile aux hommes, ce qui leur nuit constamment ne peut être fondé sur la vérité et doit être proscrit à jamais. C'est donc servir l'esprit humain et travailler pour lui que de lui présenter le fil secourable à l'aide duquel il peut se tirer du labyrinthe où l'imagination le promène et le fait errer sans trouver aucune issue à ses incertitudes.³⁰²

Si dans un moment de dépression Diderot écrit à Sophie en répondant effectivement à Uranie: «Est-ce ma faute si je vois en tout des vices qui y sont et qui m'affligent: si (je vois que) toute la vie n'est qu'un mensonge, qu'un enchaînement d'espérances trompeuses? On sait cela trop tard»,³⁰³ il ne le croit pas, et nous non plus. Cependant il prendra sa revanche avec le mensonge romanesque dans un domaine où tout est permis, où l'on peut chercher à découvrir de nouvelles idées, si elles existent, sans mettre en danger la Vérité.

Mais si le mensonge devrait être limité à la fiction, il est tout de même permis de se tromper voire, à la rigueur, de tromper, si ce n'est que pour montrer combien il est difficile, pour l'homme, d'éviter, avec «l'organisation, la mémoire, l'imagination»³⁰⁴ qu'il possède et dont il doit profiter les erreurs dans son raisonnement journalier. Tromper, soit mais pour détromper ensuite.

Pour appuyer cette affirmation, appelons à la rescousse un passage tiré de la *Réfutation de l'ouvrage d'Helvétius inti-*

³⁰² Cf., A. T., IV, p. 108. Pour mieux connaître le mouvement jamais parachevé de la réflexion de Diderot, il faudrait suivre l'usage du mot *incertitude*. Il apparaît et réapparaît, avec une fréquence marquée, tant dans les textes littéraires que dans les écrits scientifiques. Un équilibre aurait-il pu être atteint entre la curiosité insatiable du philosophe et sa conscience de l'incertitude de toute vérité, et de l'existence de bien des erreurs. Quant à la métaphore de l'imagination un peu traîtresse qui captive l'attention et la raison, au point que le chercheur ne peut atteindre au but, à la vérité, elle est reprise dans les *Eléments de physiologie*, (A. T., IX, p. 365). «L'homme à imagination se promène dans sa tête comme un curieux dans un palais où ses pas sont à chaque instant détournés pour des objets intéressants; il va, il revient, il n'en sort pas».

³⁰³ Cf., *Correspondance*, IV, p. 186. La lettre date du 3 octobre 1762. Rapprochons-en une autre formule bien connue: «Toute la vie n'est qu'un jeu de hasard; tâchons d'avoir la chance pour nous». Cf., *Plan d'une université pour le gouvernement de Russie*, 1775—1776, A. T., III, p. 456.

³⁰⁴ Cf., *Eléments de physiologie*, A. T., IX, p. 374. «Le raisonnement se fait par des identités successives. (...) L'organisation, la mémoire, l'imagination, sont les moyens d'instituer la série des identifications la plus sûre et la plus étendue. — Le temps et l'opiniâtreté suppléent à la promptitude». Notons qu'il s'agit d'un texte de Diderot âgé!

tulé l'Homme,³⁰⁵ où Diderot se laisse aller à une réflexion sur les avantages à poursuivre les méandres et les erreurs de la démarche scientifique, quitte à ne connaître que cette ligne sinueuse qui ne vous mène nulle part. Lorsqu'on se laisse tromper, on arrive quelquefois à un résultat positif, pas toujours; une erreur en amène une autre; mais refaire ces trajets aiderait d'autres, moins inventifs et plus heureux, du point de vue de la découverte, à chercher avec plus d'esprit de combinaison.

En se désabusant d'un moyen trompeur, il arrive quelquefois qu'on en imagine un autre qu'on croit plus solide et qui ne l'est pas davantage; un troisième qui séduit, et qu'à l'essai on reconnaît aussi infructueux que les précédents, et ainsi pendant de longues années, jusqu'à ce qu'on réussisse ou qu'on meure à la peine. — Voilà ce que j'appelle *l'histoire des erreurs* ou des découvertes; et la première, de nulle utilité pour la science, *montrerait souvent plus de sagacité de la part de l'inventeur.* (souligné par G. V.)

Si nous continuons la pensée demeurée en suspens, nous pourrions ajouter que le futur chercheur devrait poursuivre ses travaux tant à partir de la vérité qu'à l'aide initiale de l'erreur. Il n'en faut pas plus pour reconnaître qu'aux yeux de Diderot, l'erreur et l'errance témoignent d'un génie inventif plus précieux, somme toute, qu'un esprit allant toujours droit au but mais empruntent des chemins rebattus. Un pas, de plus et on pourrait en déduire que Diderot admet l'erreur, — admettrait-il la tromperie? — dans les cas où celles-ci pourraient signifier une étape provisoire, quoique semble-t-il nécessaire, dans la connaissance et même dans le comportement. Il ne s'agit pas seulement de démystifier, il faut aussi savoir dépasser l'erreur et le mensonge là même où ils ne sont pas conscients. Or la démarche de la démystification est d'autant plus favorable qu'elle perce à jour beaucoup de vérités qu'on ne s'attendrait pas à connaître.

Et Catryse a toutes les raisons pour lui quand, dans le chapitre IX, intitulé «Démystification et retour à la réalité», il insiste sur les modalités de dévoilement des mystifications. Il les considère au niveau de l'invention romanesque, mais

³⁰⁵ Cf., A. T., II, p. 371. Voir aussi la petite méditation de Diderot, pleine de modestie mélancolique, au sujet d'une des nombreuses affirmations apodictiques et désabusées d'Helvétius: «Lorsque j'entrevois une vérité elle est déjà découverte», à quoi Diderot rétorque: «C'est l'occupation habituelle de mon état qui me ramène sans cesse sur des découvertes à faire pour le mener à sa perfection». N'omettons pas de voir également la confiance en la nécessité du perfectionnement.

pourquoi ne pas se servir de cette même dialectique pour justifier l'attitude de Diderot? Aussi Catrysse constate-t-il, au sujet de Rameau, tour à tour « menteur, trompeur, hypocrite ... symbole même de la mystification » que « Rameau, comme la mystification, n'est salulaire que parce qu'il mène inéluctablement à la démystification ». ³⁰⁶ Rameau est hypocrite et menteur, bien sûr, mais ne l'oublions pas, il refuse de se mentir à lui-même, il est ce qu'il est à ses yeux, il peut se détailler sans honte:

Et l'ami Rameau, s'il se mettait un jour à marquer du mépris pour la fortune, les femmes, la bonne chère, l'oisiveté, à catoniser, que serait-il? Un hypocrite. Il faut que Rameau soit ce qu'il est: un brigand heureux avec des brigands opulents; et non un fanfaron de vertu ou même un homme vertueux... ³⁰⁷

Il y a même chez Rameau sinon une intégrité de caractère, du moins une cohérence interne, un refus de se tromper soi-même, un refus de se mystifier. Il nous semble que pas plus dans le cas de Rameau que dans celui de Diderot, Catrysse ne veut voir ce détail car il infirmerait dangereusement sa thèse.

Si Diderot, sur le plan littéraire, admet qu'il est permis de mystifier à volonté, il semble que sur le plan moral et surtout intellectuel, il cherche à démystifier autant qu'il est possible, et tout notre argument jusqu'ici consiste à montrer que pour le philosophe ce qui compte, c'est la mise en cause, une par une, des idées arrêtées, des certitudes à la M. Homais, des convictions et des vérités transmises et non point acquises, par un raisonnement individuel et constamment renouvelé.

Nous laissons volontairement de côté, dans la mesure du possible, tout ce qui a trait à la fiction et au mensonge romanesques. Ce qui importe à nos yeux à ce stade de l'analyse,

³⁰⁶ Cf., *Diderot et la Mystification*, p. 281. Catrysse dira aussi très justement que Rameau « est le grain de levain qui fait sortir la vérité ». Décidément c'est bien à la vérité qu'on revient sans cesse.

³⁰⁷ Cf., *Le Neveu de Rameau*, édition de J. Fabre, p. 46. Grâce à l'indispensable *Index des mots en fin des Entretiens sur le « Neveu de Rameau »* (Paris, 1967, pp. 287—405), il est aisé de voir que le mot *mensonge* revient quatre fois seulement, *hypocrite* sept fois, alors que *mépris* et *mépriser* se retrouvent, respectivement, neuf fois et onze fois. La préoccupation du mensonge serait-elle moindre que ne l'aurait pensé Catrysse? « Dans le *Neveu de Rameau*, tout un peuple de parasites flagorneurs évolue dans le monde du mensonge, du faux, de l'apparence, de la pantomime », (*o. c.*, p. 83). Soit, mais il ne s'agit pas de tromper, il s'agit d'ouvrir les yeux et si Catrysse avait mieux tenu compte de ce mouvement en deux temps, il n'aurait pas tiré les conclusions auxquelles il aboutit sur la primauté du mensonge.

ce sont les assises psychologiques de l'opposition vérité/mensonge, de l'insincérité ou l'oubli (tant volontaire qu'involontaire), de l'erreur, en faisant abstraction de ce qui relève de la création littéraire proprement dite. Afin de ne pas confondre la fiction du mensonge avec la fiction de l'art, il se peut que certaines de nos conclusions paraîtront incomplètes; elles sont plutôt provisoires.³⁰⁸

Cependant, même en ne tenant pas compte de cette distinction, un exemple, tiré au hasard, montrerait que Diderot, homme et romancier, était bien plus éloigné du mensonge, de la duplicité et de la double entente dans la vie et dans ses oeuvres que maints de ses contemporains, ou peu s'en faut. Prenons Marivaux, Crébillon fils, Voltaire même avec ses nombreux pseudonymes, n'y a-t-il pas beaucoup plus de dissimulation, d'hypocrisie et de feinte calculée dans leurs personnages, voire de mauvaise foi dans leurs créateurs?

Quand Diderot ment ou trompe, ou même quand il est prêt à tromper son lecteur, il avertit ou fait des clin d'oeil au lecteur ou à sa victime, témoin la mise en garde pour le lecteur de *Jacques le Fataliste*: «Soyez circonspect si vous ne voulez pas prendre dans cet entretien de Jacques et de son maître le vrai pour le faux, le faux pour le vrai. Vous voilà bien averti, et je m'en lave les mains»,³⁰⁹ mise en garde formulée une page après un avertissement ambigu: «... je n'aime pas le mensonge, à moins qu'il ne soit utile et forcé». Mais il y a plus: quand, à la fin de leurs pérégrinations, Jacques joue un mauvais tour à son maître, avec la rupture des courroies de l'étrier, il prévient une chute malencontreuse et coupe court à la plaisanterie pour éviter le désastre très probable; l'autre malheur, imminent, mais imprévisible dans son ampleur, aura lieu seulement une page plus tard. Et le maître de s'exclamer devant les incompréhensibles machinations du destin: «Quoi! C'était un jeu»? Sur quoi Jacques, laconique, répondra froidement: «Un jeu».³¹⁰

³⁰⁸ Disons tout de même que Diderot fait sans cesse éclater le mensonge romanesque et que dans la lutte auteur-lecteur, le mensonge n'est entretenu que pour mieux le faire disparaître aux yeux mêmes du lecteur un peu déconcerté et contristé par tant de franchise. C'est une démystification méthodique et avec arrière-pensées, pour engendrer peut-être le doute méthodique. Voir aussi l'excellente mise au point de R. Mauzi (*Histoire de la littérature française*, Vol. II, dirigée par Jacques Roger, Paris, 1970. pp. 604—607) sur la signification des contradictions internes et sur les ambiguïtés du roman de Diderot, lesquelles font impitoyablement éclater le mensonge romanesque.

³⁰⁹ Cf., *Jacques le Fataliste* in *Oeuvres*, édition de la Pléiade, Paris, 1951, pp. 525—526.

³¹⁰ O. c., p. 706.

Avant de tenter de cerner le problème de plus près, à savoir comment et pourquoi Diderot se permet de tromper, et quels sont les mécanismes qui régissent un tel comportement, soit qu'on ait recours à Diderot lui-même, soit à des études de psychologie appliquée, voici une confession sur l'acte même. Une fois de plus, le texte se trouve dans la *Réfutation*, et Diderot s'étonne — qui n'en ferait autant, la carence de subtilité chez Helvétius est exaspérante! — de ce que l'auteur voit en l'homme plutôt le mal que le bien et croit ferme à la duperie sans égard à l'amitié et aux sentiments.

L'on a quelquefois, avoue Diderot, ce motif sourd et secret (à savoir tromper, remarque G. V.), mais l'a-t-on toujours? Est-il le seul qu'on ait? N'arrive-t-il pas qu'on soit la dupe de son propre cœur? Ne peut-on pas se croire meilleur qu'on ne l'est? Est-il si rare de voir des enthousiastes doués d'une imagination gigantesque, qui disent vrai en parlant des fantômes de leur tête? Ils en parlent comme les peureux des revenants, ils les ont vus comme ils les peignent; ce n'est ni mensonge, ni politique, c'est erreur.³¹¹

L'erreur, promue au rang, sinon de qualité, du moins d'apport dépourvu de toute connotation péjorative, trouve sa place tant dans le processus cognitif tourné vers soi-même que dans l'esprit ouvert au monde.

B A propos de mystification et de mémoire

«Redoutable parce que méconnaissable, la mystification n'est pas le mensonge...³¹²

Ce n'est pas tout à fait par hasard que l'étude de Catrysse a mis à contribution l'important ouvrage de René Le Senne intitulé *Le Mensonge et le caractère*,³¹³ alors que nous avons amplement puisé dans celui, non moins important, de Georges Gusdorf, *Mémoire et personne*.³¹⁴ Peut-être se faisaient-ils indirectement écho; ou du moins se complétaient-ils, celui de Gusdorf suivant de quelque vingt années l'ouvrage de Le

³¹¹ Cf., A. T., II, pp. 309-310. Il faut peut-être rapprocher l'expression «imagination gigantesque» du terme «mémoire immense» des *Eléments de physiologie*, A. T., IX, p. 370. Nous y reviendrons.

³¹² Cf., Roger Kempf, *Diderot et le roman*, Paris, 1964, p. 217.

³¹³ Publié à Paris en 1930.

³¹⁴ Publié à Paris en 1951.

Senne! Quoi qu'il en soit, notre intention est de montrer, grâce précisément aux résultats de la recherche de Gusdorf, que c'est par un tout autre biais psychologique que l'on peut expliquer la part de la fabulation et du mensonge dans la création diderotique.

Nous insistons à ce point sur la psychologie pour pouvoir, avec plus de motifs étudier le cas de l'*Histoire des portraits*, conte si l'on veut, saynète ou «sketch» excellent qui, en lui-même, présente plusieurs «idiotismes» de Diderot sur le plan de la création. Et puis, il nous a paru indispensable de parer le coup de Catrysse qui, si bien documenté qu'il soit sur Diderot, a construit une explication de son «cas»³¹⁵ qui omet de voir dans l'attitude du grand philosophe une intégrité qui mérite toute notre admiration. Que dire de son naturel, attachant s'il en fut, de sa spontanéité, de sa chaleur et de sa verve, toutes inimitables? Tout n'est-il pas le résultat de la sincérité intellectuelle inhérente à sa nature, et indissolublement liée à sa curiosité insatiable pour la vérité!

Si, au lieu de passer par le mensonge, le critique (lui aussi) épris de vérité, consacrait toute son attention sur la fiction de l'art, qui, selon Le Senne même, est une toute autre affaire,³¹⁶ il serait amené à étudier ce problème en se basant tout d'abord sur ce que Diderot affirmait ou acceptait de répéter comme étant vrai et valable pour la création. Afin de ne pas éluder sciemment les écueils, et surtout, afin de ne pas paraître vouloir dissimuler des opinions vulnérables, quelque peu sujettes à caution, il faut rappeler ce que Diderot écrivait au sujet de Bayle dans l'article *Pyrrhonienne*:

³¹⁵ Voici un extrait de l'analyse de Catrysse, prosélyte quelque peu dogmatique, en l'occurrence, de l'étude des «cas»: «La caractérologie, affirme Catrysse, nous a indiscutablement fait progresser vers la solution du «cas Diderot». Grâce à elle, nous avons d'abord constaté qu'il était naturellement porté au mensonge, ensuite, que la plupart de ses mensonges comportaient les mêmes modalités, les mêmes contenus, les mêmes fins que ceux des menteurs appartenant au même groupe (il s'agit des colériques, des EAP — émotif actif primaire — remarque G. V.) que lui, et enfin, que les quelques exceptions relevaient des deux groupes les plus voisins (sanguins et nerveux, remarque G. V.). Ces constatations ont pour nous d'autant plus de valeur qu'elles ont entièrement échappé aux caractérologues qui se sont intéressés à Diderot et que, par conséquent, ceux-ci n'ont pas pu les prendre en considération au moment de le classer parmi les colériques». Cf., *Diderot et la Mystification*, p. 75.

³¹⁶ Cf., *Le Senne, o.c.*, p. 223. «Pourtant, pas plus pour les colériques pour les nerveux, nous ne confondrons la fiction du mensonge avec la fiction de l'art».

...s'il parle en faveur du mensonge, il prend sous sa plume toutes les couleurs de la vérité: impartial ou non, il le paraît toujours; on ne voit jamais l'auteur mais la chose. (...) Quoi qu'on dise de l'homme de lettres, on n'a rien à reprocher à l'homme ... peu crédule, on ne peut moins dogmatique, gai, plaisant, *conséquemment peu scrupuleux dans ses récits, menteur comme tous les gens d'esprit* qui ne balancent guère à *supprimer ou à ajouter une circonstance légère* à un fait lorsqu'il en devient plus comique, ou plus intéressant...³¹⁷ (souligné par G. V.).

! Il y a pour Diderot écrivant sur Bayle, une marge de tolérance, une acceptation de la non-vérité pour le célèbre adepte de la controverse. Fort probablement, il se permettait les mêmes écarts, les mêmes entorses que Bayle faisait très adroitement aux petits détails vrais. En exergue du présent chapitre, se trouve placée une citation assez longue, tirée du livre de Gusdorf,³¹⁸ la dernière phrase étant: «La mauvaise (il s'agit de la mauvaise mémoire, remarque G. V.), au contraire, fait intervenir, dans l'écart entre la vérité et l'erreur, les tendances constitutives de la personnalité».

Or, si on voulait placer les affirmations du philosophe à côté de celles de Gusdorf, il faudrait retenir que Diderot admet l'erreur, mais aussi le mensonge romanesque parce qu'ils résultent tous les deux d'une imagination puissante, expression du génie et de la personnalité. Quant à Gusdorf, des recherches duquel la mémoire est le point de départ, il est évident qu'il fait moins entrer en ligne de compte l'imagination et beaucoup plus les irrégularités, les aberrations et les erreurs de celle-ci.³¹⁹ Qu'il nous soit permis de puiser maintenant quelques remarquables éclaircissements dans l'oeuvre du philosophe.

Dès la *Lettre sur les aveugles* (1749), Diderot signale l'extrême similitude de ce que recouvrent les deux termes, imagination et mémoire, lorsqu'il essaie d'expliquer comment l'aveugle imagine des objets à partir de souvenirs tactiles. Ainsi «...l'imagination d'un aveugle n'est autre chose que la faculté de se rappeler et de combiner des sensations de points palpables, et celle d'un homme qui voit, la faculté de se rappeler et de combiner des points visibles ou colorés...».³²⁰ Mais il y a plus, c'est l'apparition de l'erreur, matière à spéculation pour Diderot; il suppose moins de possibilité d'erreur dans la réflexion purement abstraite que

³¹⁷ Cf., *Pyrrhoniennes*, A. T., XVI, pp. 490-491.

³¹⁸ Cf., *Mémoire et personne*, tome I, p. 200.

³¹⁹ Voir cependant plus loin nos pages 100 et 101.

³²⁰ Cf., *Oeuvres philosophiques*, édition Vernière, Paris 1961, p. 98.

dans la réflexion portant sur des sujets concrets. Signalons que Diderot choisira toujours la voie la plus difficile, notamment en passant par la physico-mathématique, dont la complexité l'a fasciné, laissant à d'autres les plaisirs des spéculations métaphysiques. L'abstraction, selon lui, n'est que la séparation, par la pensée, des qualités sensibles des corps, ou la séparation des unes des autres, l'erreur étant due précisément à une distinction mal faite. Ce que Diderot conclut sur les pièges qui guettent tout raisonnement, demeurera sa conviction tout au long de sa carrière de penseur expérimental: «Un moyen presque sûr de se tromper en métaphysique, c'est de ne pas simplifier assez les objets dont on s'occupe; et un secret infaillible pour arriver en physico-mathématique à des résultats défectueux, c'est de les supposer moins composés qu'ils ne le sont».³²¹ Cette digression vers les problèmes de l'exactitude de la réflexion ne fait que mieux illustrer les difficultés auxquelles Diderot devait faire face.

L'interdépendance des deux principales fonctions de l'entendement est frappante: «Point d'imagination sans mémoire; point de mémoire sans imagination»;³²² ou encore, peut-on croire que Diderot souscrit aux idées de Hobbes: «Imagination, mémoire, même qualité sous deux noms différents».³²³ Non seulement Diderot les conjugue, mais encore est-il conscient des risques que ces deux fonctions encourent dans le cas d'enchaînements défectueux; le problème de l'erreur réapparaît: «Si l'enchaînement des sensations et des organes est vif et prompt: imagination fidèle. — Si l'enchaînement se rompt: mémoire et imagination infidèles. — Comme tout

³²¹ Disons cependant que Diderot admet la supériorité d'une abstraction et d'une métaphysique sur les autres modes de raisonnement, mais elles sont le privilège réservé «aux intelligences pures». *Ibid.*, p. 98—99.

³²² Cf., *Eléments de physiologie*, A. T. IX, p. 363.

³²³ Cf. Article *Hobbisme*, A. T., XV, p. 110. Ces termes sont-ils interchangeable, ou du moins facilement substituables l'un à l'autre? On le croirait par moments. Voici aussi ce que Diderot écrit pour l'oeuvre de Hemsterhuis (François Hemsterhuis, *Lettre sur l'homme et ses rapports*, avec le commentaire inédit de Diderot, établi, présenté et annoté par Georges May, New Haven et Paris, 1964, p. 61) sur un feuillet intercalaire, lorsque le philosophe hollandais disserte sur la naissance et l'existence des idées: «Les signes ne sont pas nécessaires pour comparer deux objets dont on a reçu l'impression. Il suffit de la mémoire ou de l'imagination»; ou encore: «Les objets seraient coexistants, on en recevrait actuellement la sensation; on aurait de la mémoire ou de l'imagination...».

est lié dans l'entendement, si les sensations et les mouvements des organes se portent hors de l'objet: confusion de mémoire et d'imagination».³²⁴

Le langage quelque peu laconique de ces notes rapides ne permet pas de déduire avec certitude ce que Diderot aurait plus tard élaboré, mais, il en ressort que, en ne plaçant pas la mémoire à côté de l'imagination dans la première proposition, alors que les deux fonctions sont également affectées par les circonstances (l'enchaînement des sensations et des organes), Diderot avait relégué l'erreur plutôt dans le domaine de la mémoire, mécanisme, semble-t-il, plus facilement défectueux. Mais ce n'est là qu'une conjecture.

Alors que, sur le plan de l'esthétique, il faut tenir compte de la distinction entre la mémoire et l'imagination, et Diderot est le premier à s'efforcer de l'établir,³²⁵ sur le plan du psychologique, aussi bien que du physiologique, — les vibrations de nos fibres sensibles sont à la base tant de la mémoire que de l'imagination — il est à plus d'un égard permis de les identifier provisoirement, surtout quand il s'agit de Diderot.

Si, dans les analyses des *Eléments de physiologie*, la mémoire a quelquefois un rôle subordonné dans la création, vu probablement sa nature moins «physiologique», moins spontanée, il n'en n'est pas de même lorsqu'il s'agit de décrire les contours de l'être pensant. Expliquons-nous. La mémoire est essentielle lorsque Diderot essaiera de définir l'existence et l'unité du moi dans le *Rêve de d'Alembert*:³²⁵ «Sans cette mémoire il n'aurait point de lui, puisque ne

³²⁴ Cf., *Eléments de physiologie*, A. T. IX, p. 363. Cette constatation se trouve en tête de la section intitulée *Imagination*; il faut y voir peut-être l'importance attribuée par Diderot aux confusions, aux erreurs issues quotidiennement d'une rupture dans le raisonnement.

³²⁵ Cf., Y. Belaval, *L'Esthétique sans paradoxe de Diderot*, Paris, 1950, pp. 63—65. A propos d'imagination, il faut aussi se reporter à l'étude de Margaret Gilman «Imagination and Creation» (*Diderot Studies* II, Syracuse, New York, 1952, pp. 200—220), complétée par les commentaires pertinents d'Y. Belaval dans «Nouvelles recherches sur Diderot», III, *Critique*, tome XIV, n° 108, mai 1956, pp. 400—421; voir surtout les pages 401—406 pour les notions «imagination passivement enregistreuse» et «imagination activement combinatrice», l'une succédant à l'autre et traduisant le processus de maturation des idées de Diderot sur l'esthétique.

³²⁶ Cf., *Le Rêve de d'Alembert*, édité par Jean Varloot, Paris, 1962, p. 12. Il s'agit plus précisément de la mémoire des actions, du souvenir des actes de l'être pensant. Pour une distinction du problème de l'unité du moi qui s'échelonne dans le *Rêve* sur les plans respectivement physiologique (biologique), psychologique et philosophique il faut absolument se reporter à l'analyse de Jean Varloot à la page LXXXVII de son excellente *Introduction*.

sentant son existence que dans le moment de l'impression, il n'aurait aucune histoire de sa vie, sa vie serait une suite interrompue de sensations que rien ne lierait». Dans les *Eléments*, Diderot ira encore plus loin pour expliquer l'importance de la mémoire dans la constitution du moi, ainsi: «La conscience du soi et la conscience de son existence sont différentes. — Des sensations continues sans mémoire donneraient la conscience interrompue de son existence; elles ne produiraient nulle conscience du soi».³²⁷ L'être n'existe que par cette continuité et par cette accumulation d'impressions et de sensations, et c'est ce qui forme et détermine sa personne, pour parler un langage plus »psychologique«.

De même GUSDORF qui montre l'importance capitale de la mémoire dans la constitution de la personnalité: «De fait, toute mémoire est en même temps que rappel d'un événement passé, conscience de soi, c'est-à-dire connaissance de soi au sens d'une création de la personne par elle-même».³²⁸ Diderot reviendra sur cette même idée dans les *Eléments de physiologie*: «C'est elle (la mémoire, remarque G. V.) qui constitue le soi». Plus loin, en discutant de l'âme, Diderot constate: «L'animal est un tout, un, et c'est peut-être cette unité qui constitue l'âme, le soi, la conscience, à l'aide de la mémoire» (souligné par G. V.).³²⁹

Et l'erreur de la mémoire, car c'est ce qui nous intéresse ici, apparaît-elle aussi comme facteur pondérable dans la constitution du soi, ou Diderot omet-il d'en parler dans ce contexte moins physiologique? Question délicate s'il en fut, puisqu'il serait alors possible de se poser celle de la déficience morale du neveu de Rameau, et d'un éventuel «oubli sélectif», lié à cette absence d'une fibre, d'où les fissures dans son caractère. «... une fibre, dit en se plaignant Rameau, qui ne m'a point été donnée, une fibre lâche qu'on a beau pincer et qui ne vibre pas»; ou «Il faut avoir hérité de sa fibre. La fibre m'a manqué...».³³⁰

Nous voilà très loin de la presque identification des deux notions, imagination et mémoire, qui semblaient si proches

³²⁷ Cf., *Eléments de physiologie*, A. T., IX, p. 362, section consacrée au sommeil.

³²⁸ Cf., GUSDORF, *Mémoire et personne*, vol. I^{er}, p. 232.

³²⁹ Cf., *Eléments de physiologie*, A. T., IX, pages 368 et 379.

³³⁰ Cf., *Le Neveu de Rameau*, édition Fabre, pp. 89 et 99. Nous avons cherché en vain dans les *Eléments de physiologie* des références à des défauts de la fibre qui causeraient des anomalies ou des monstres. La description des fibres (pages 276 à 280) n'embrasse pas de cas pathologiques; quant au monstre, c'est «un être dont la dureté est incompatible avec l'ordre subsistant» (p. 418).

au départ, mais il paraît que si l'imagination est supérieure dans le processus de la pensée vers l'extérieur, la mémoire, par contre, aide la cohésion du moi intérieur. Cette même mémoire, «dans l'écart entre la vérité et l'erreur» — la formule est de Gusdorf, — annonce la personnalité de son usager. Citons au passage une petite note sur l'incertitude objective du souvenir, tirée des *Carnets de Joseph Joubert*, rapportée dans *Mémoire et personne*.³³¹ «La mémoire et la froideur. Que la mémoire ne tient à l'âme qu'autant qu'elle devient ce qu'on nomme imagination». Gusdorf lui-même commente: «Un tel rapprochement entre la mémoire et l'imagination paraîtra sans doute scandaleux au sens commun». Quant à nous, il est curieux de voir des penseurs aussi différents que Diderot et Joubert se prononcer de façon aussi analogue.³³²

Sans prétendre savoir si oui ou non Diderot avait une bonne mémoire, et dans le premier cas il faudrait essayer de décrire celle-ci de plus près pour jauger précisément la part de l'erreur et de la fabulation qui revient à cette fonction de l'entendement; l'imagination étant plus libre, l'erreur ne peut plus être mesurée. Diderot possédait-il cette «mémoire immense»³³³ dont il parlait dans les *Eléments de physiologie*? Que dire de cette technique proposée pour «ôter la mémoire? Lire un dictionnaire, changer souvent d'objets d'attention».³³⁴ Se sentait-il esclave de son extraordinaire érudition alors que sa nature et son tempérament le portaient à préférer les excès de l'imagination, car autrement aurait-il écrit: «La mémoire est verbeuse, méthodique et monotone. — L'imagination, aussi abondante, est irrégulière et variée»?³³⁵ Acceptons pour le moment l'hypothèse que la mémoire de Diderot était très bonne, quelquefois trop bonne, et qu'il oubliait, ou faisait semblant d'oublier, pour se sentir plus libre, plus créateur. Il brouillait consciemment les cartes, connaissant la vérité, mais lui substituant une autre version, corrigée, amendée.

³³¹ Cf., *Mémoire et personne*, vol. I, p. 227. La référence est: *Les Carnets de Joseph Joubert*, édit. André Beaumier, Paris, 1938, t. I^{er}, 31 janvier 1799, p. 191.

³³² Sur Joubert lire André Billy, *Joubert énigmatique et délicieux*, Paris 1969, et en particulier pages 14 et suivantes.

³³³ Cf., *Eléments de physiologie*, A. T., IX, p. 370. «Ainsi, la mémoire immense, c'est la liaison de tout ce qu'on a été dans un instant à tout ce qu'on a été dans le moment suivant; états qui, liés par l'acte, rappelleront à l'homme tout ce qu'il a senti toute sa vie».

³³⁴ Cf., o. c., p. 371.

³³⁵ Cf., o. c., p. 369.

C'est peut-être le cas de la belle mystification avec la traduction, faite prétendument de mémoire,³³⁶ de Platon (notamment, *l'Apologie de Socrate* et un fragment du *Criton*), lors de son incarcération à Vincennes en 1749. De deux choses l'une, ou bien Diderot voulait en imposer aux autres par cette qualité exceptionnelle, et il avait menti sciemment, ou alors il avait été sous l'empire de la joie à sa libération et oubliant la vérité, il réussit à jouer un bon tour à ses amis, pour se venger un peu du mauvais tour que lui avaient joué ses ennemis. Dans le premier cas, comme d'ailleurs dans le second, il y aurait repentir, mais repentir calculé qui se lirait entre les lignes de la lettre écrite à Sophie, soit parce qu'une mémoire excellente ne lui semblait plus un attribut méritant l'admiration, soit parce qu'il voulait tout bonnement révéler la vérité à Sophie pour rire ensemble encore une fois. De toute façon, «l'homme à imagination» aura depuis longtemps, — nous sommes en 1762, — conquis plus de crédit que «l'homme à mémoire»: avec l'imagination on arrive à faire beaucoup plus qu'avec la mémoire, «copiste fidèle».³³⁷

De même la teneur d'une phrase des *Éléments de physiologie* donne à réfléchir: «On dit que l'imagination ment, parce que les gens à imagination sont plus rares que les gens à mémoire; mais rendez les gens à mémoire rares et les gens à imagination plus communs et ce seront les premiers qui mentiront».³³⁸ Il semble que Diderot ait voulu indiquer, d'abord, que ne pas être avec la majorité distingue et élève, ensuite, que le relativisme total dans l'appréciation des valeurs refuse tout caractère de stabilité aux jugements et, enfin, n'est-ce pas là aussi la conscience d'une menace de la majorité qui a toujours raison? Menaces aussi, ou anticipations, d'un romantisme échevelé, d'une sensibilité agressive, acceptée ou rejetée, selon les circonstances, et qui feront taire la voix des talents plus raisonnables. Toutefois, il est légitime de

³³⁶ Nous choisissons délibérément cet exemple, puisqu'il y a là ou mensonge ou mystification, ou même les deux. La légende ou la tradition veut que ce soit une traduction de mémoire, bien que de nos jours il n'en soit plus question. (Cf., Herbert Dieckmann, *Inventaire du fonds Vandeul et inédits de Diderot*, Genève, 1951, pp. 56 et 115; Raymond Trousson, «Diderot helléniste», *Diderot Studies* XII, Genève, 1971, p. 182). Quoi qu'il en soit, Diderot avouera, treize ans plus tard, à Sophie, qu'il avait à Vincennes un «petit Platon» qui lui servit pour tirer «les sorts platoniciens» (Cf., *Correspondance*, IV, p. 161, lettre du 23 septembre 1762). Nous serions portée à croire que Diderot avait effectivement colporté cette nouvelle quelque peu sensationnelle à la sortie du donjon.

³³⁷ Cf., *Éléments de physiologie*, A. T., IX, p. 369.

³³⁸ *Ibid.*, p. 369.

croire, une fois de plus, que le mensonge demeure une valeur négative, bien que sujet à modification dans ses contenus.

Une question se pose néanmoins: comment, à partir d'un ensemble aussi complexe d'opinions diversifiées, établir une image, ne fût-elle qu'impressionniste, de la mémoire de Diderot, car c'est à partir d'elle seulement qu'il sera possible de déterminer le processus de sa pensée, mais aussi celui de sa création. Car la mémoire peut bien précéder l'imagination et lui servir de point de départ. «La mémoire est-elle la source de l'imagination, de la sagacité, de la pénétration, du génie? La variété de la mémoire fait-elle toute la variété des esprits?»³³⁹

Point n'est besoin pour Diderot d'inventer, d'imaginer de toutes pièces, quand il est toujours possible et, par conséquent, nécessaire, de combiner et d'établir de nouvelles unités, à commencer par ces «parties éparses». Le plus grand nombre de références à l'imagination souligne précisément l'absence d'invention et la reprise d'éléments accumulés.³⁴⁰ Peut-être la mémoire de Diderot était-elle celle des détails qui rejettent progressivement leur contexte original, sans pour autant diminuer l'éclat et la fraîcheur de l'impression première, pour évoluer ensuite dans le temps et l'espace littéraires de Diderot. Cela expliquerait en grande partie la technique du «bourrage»³⁴¹ qui n'est possible que grâce à une attitude intempo-

³³⁹ Cf., *Eléments de physiologie*, A. T., IX, pp. 367—368. On peut aussi trouver ailleurs des cas où Diderot ne sait expliquer l'imagination sans faire appel, si même indirectement, à la mémoire: «Quand l'imagination peint fidèlement, son résultat ne peut être faux. C'est de la bonne philosophie. Quand elle emprunte de la nature des parties éparses en plusieurs êtres, pour en former un être idéal. C'est de la poésie». (Cf., François Hemsterhuis, *Lettre sur l'homme et ses rapports, avec le commentaire inédit de Diderot*, établi, présenté et annoté par Georges May, New Haven et Paris, 1964, p. 85).

³⁴⁰ Il est vrai que Bordeu, interrogé par d'Alembert sur l'éventuel engendrement dans l'imagination d'une «forme qui ne ressemblerait à rien», répond par l'affirmative, mais en des termes réservés et désobligeants. «Je le crois. Tout le délire de cette faculté se réduit au talent de ces charlatans qui de plusieurs animaux dépecés, en composent un bizarre qu'on n'a jamais vu en nature». (*Le Rêve de d'Alembert*) édition Varloot, p. 90). Autre critique de cette combinatoire trop arbitraire: «Cet organe (il s'agit du cerveau, remarque G. V.), aidé de la mémoire, a beau mêler, confondre, combiner et créer des êtres fantastiques, ces êtres existent épars» (*Eléments de physiologie*, A. T., IX, p. 313.).

³⁴¹ L'expression se rapporte au procédé, étudié d'abord par Paul Vernière, et dont Diderot use souvent pour étoffer, actualiser, mais non pas nécessairement remanier un texte. Cf., Paul Vernière, «Diderot et l'invention littéraire, à propos de *Jacques le Fataliste*», *Revue d'hi-*

relle de l'écrivain face au détail pittoresque. De plus le principe de continuité que discerne Diderot universellement, «... tout tient dans la nature...» et: «Ne convenez-vous pas que tout tient en nature et qu'il est impossible qu'il y ait un vide dans la chaîne?»,³⁴² ce principe est supérieur à notre entendement et nous n'en sommes pas toujours conscients car, ainsi que l'affirme le philosophe, au sujet de nos souvenirs, «... tout cela existe en nous à notre insu»,³⁴³ et il est souvent difficile de s'en rendre compte. «... la continuité est masquée par la nuit de l'inconscient et par la discontinuité du langage» affirme Belaval,³⁴⁴ en parlant du système mouvant que nous représentons. En suivant ce même ordre d'idées, on pourrait avancer qu'une fois les cadres originaux de nos données des sens rompus, il faut en trouver d'autres pour situer nos souvenirs, nos impressions, leur assurer une survie, alors que le dépassement des difficultés de l'expression amènera une nouvelle discontinuité.

Pendant le problème qui se pose dans l'acte créateur, pour revenir à la fonction de la mémoire, c'est d'expliquer comment et pourquoi Diderot veut et parvient à intégrer des anecdotes dans les *Salons*, dans ses écrits philosophiques, jusque dans les articles de l'*Encyclopédie*. Ce processus témoigne-t-il d'un besoin de trouver un cadre pour ces fragments, en quelque sorte flottants, mais toutefois tenaces dans la mémoire de Diderot, toujours si bien approvisionnée? Ou encore frappé par un fait, attiré par un détail, Diderot, émotif primaire, pour reprendre ce terme de psychologie, procédait automatiquement à une abstraction de ce qui n'était ni particulier, ni curieux, quitte à ne plus savoir au juste où il fallait le situer à l'origine? A tout prendre, ce qui comptait pour Diderot, c'était surtout le caractère exceptionnel d'un phénomène et beaucoup moins sa propre réaction à celui-ci.³⁴⁵ Ou mieux, ce qui l'attire, c'est davantage le mécanisme qui a provoqué la création, que lui-même en tant qu'agent. Même s'il insiste sur la mémoire qui, en liant les impressions, est

staire littéraire de la France, LIX/n°2, avril—juin 1959, pp. 153—167. Voir aussi *Entretiens sur «Le Neveu de Rameau»*, Paris, 1967, pp. 171—172.

³⁴² Cf., *Le Rêve de d'Alembert*, édition Varloot, pages 11 et 44.

³⁴³ Cf., *Eléments de physiologie*, A. T., IX, p. 367.

³⁴⁴ Cf., *L'Esthétique sans paradoxe de Diderot*, Paris, 1950, p. 60.

³⁴⁵ On trouvera peut-être à reprendre cette affirmation quelque peu osée, mais que fait Diderot, en rédigeant les *Salons* ou l'*Éloge de Richardson* par exemple, s'il ne laisse l'impulsion première diriger sa plume! Il y a une nette différence entre une écriture strictement personnelle et émotionnelle et l'expression de Diderot.

garante de l'unité du moi, et qu'il revient sur l'enchaînement des idées qui se succèdent très systématiquement, il y a des cas où «une idée réveillée va faire quelquefois frémir une harmonique qui en est à un intervalle incompréhensible»,³⁴⁶ et c'est alors que, semble-t-il, se rompt la liaison qui refusait à une impression une vie indépendante, libérée de son environnement déterminatif, mais aussi peut-être univoque. Rupture salutaire pour la réflexion créatrice et combinatrice qui fut celle de Diderot!

Mais considérons un moment la mémoire de Rousseau qui est, selon Gusdorf, «une mémoire de sentiment»³⁴⁷ et, pour comparer deux types de génie, essayons de revoir celle de Diderot. «La prévalence de la mémoire du sentiment chez Rousseau exprime dans l'ordre du souvenir le génie même de l'écrivain. L'existence entière de Rousseau semble se concentrer dans ce qu'il ressent...»; et:³⁴⁸

Rousseau possède donc une bonne mémoire affective, la faculté de rejoindre en soi son humeur d'autrefois, de même que d'autres peuvent sauvegarder encore le souvenir précis des événements de leur vie passée, sans brouiller les dates. L'émotion constituant une sorte de dimension de la vie personnelle serait, dans le cas de la mémoire affective, susceptible de se conserver et de se réaffirmer en nous telle qu'elle fut, sans contamination, abstraite, sans aucune interposition d'images plus ou moins intellectualisées, sans la médiation d'une représentation ou d'une idée.³⁴⁹

³⁴⁶ Cf., *Le Rêve de d'Alembert*, édition Varloot, p. 31.

³⁴⁷ Un autre détail extrêmement important s'ajoute à la représentation de la mémoire de Rousseau, c'est son voeu de véracité intégrale: Je forme une entreprise qui n'eut jamais d'exemple et dont l'exécution n'aura point d'imitateur. Je veux montrer à mes semblables un homme dans toute la sincérité de la nature, et cet homme sera moi». (Cf., *Confessions*, édition de la Pléiade, Paris, 1939, p. 5). On sait par la suite que Rousseau lui-même s'était rendu compte de l'impossibilité de s'en tenir à une objectivité des faits, vu les oublis inévitables de la mémoire. Cependant il avait espéré au départ, pouvoir saisir la vérité dans toute sa plénitude, chose que Diderot n'avait jamais cru possible, conscient qu'il était de tout ce qui affectait notre entendement, et partant, notre mémoire. Or la différence fondamentale entre les deux philosophes est celle qui peut être déduite à partir de la mise au point de L. G. Crocker à propos de «Docilité et duplicité chez Rousseau» (*Revue d'histoire littéraire de la France*, LXVIII, 1968, 3—4, pp. 448—469), différence qui éclaire aussi le fonctionnement de sa mémoire et son obsession de la vérité. Contrairement à Diderot, Rousseau «avait besoin d'absolus, d'images ordonnées, permanentes, assujetties à des lois». «Il ne pouvait, explique Crocker, supporter cette vérité humaine que la dialectique de la contradiction est une condition du développement et de l'évolution» (p. 468).

³⁴⁸ Cf., Gusdorf, *Mémoire et personne*, tome 1er, p. 230.

³⁴⁹ Cf., Gusdorf, *o. c.*, p. 57.

Même lors d'une lecture hâtive de cette description, il ressort que les souvenirs de Diderot ne s'organisent pas autour de ses sentiments, ainsi qu'il est dit de ceux de Rousseau. On croirait plutôt qu'il faille chercher «l'organisation» dans un procédé associatif très riche et de nature plutôt libertaire; c'est un jeu de l'intelligence et non point une cavalcade serrée de sentiments. De là aussi une contamination d'idées et d'images initiales qui se voient enrichies ou envahies par une multitude d'idées accidentelles venant se ranger à leur côté. La pureté d'une impression, ou même la remémoration d'une date isolée était presque impossible pour Diderot qui mentalement effectuait de nombreux enchaînements, tant parallèles que subordonnés à l'étincelle première. Le riche réseau d'analogies obscurcissait souvent la source de son déclenchement. C'est alors que, pour restituer un souvenir, pour faire revivre la mémoire, il faut faire appel à l'imagination. Une fois de plus, c'est Gusdorf que nous citerons:

Dès lors l'intervention de l'imagination dans la mémoire n'a pas le sens d'une sorte de participation laissée à la fantaisie surajoutée à la vérité proprement dite. L'imagination représente ici la marge inévitable d'interprétation immanente à notre saisie du réel, et qui existe, nous l'avons vu, dès la perception. Seulement dans le souvenir, la présence des conditions restrictives de la situation s'est relâchée. Mais la conscience d'une certaine nécessité du donné subsiste, et ce sentiment d'une nécessité, d'une certaine contrainte, distingue, malgré tout le souvenir de la fiction pure et simple. Néanmoins la résistance de ce donné s'est amoindrie. D'où une initiative plus large, une spontanéité dont la représentation profite pour corriger la lettre de ce qui fut, et pour donner à l'événement aboli une figure plus conforme à nos exigences intimes. *Le souvenir, dans ses inexactitudes mêmes, ne fait que nous démasquer davantage.*³⁵⁰

Cette éclairante analyse de Gusdorf soulève plus d'un malentendu au sujet de la mémoire de Diderot, mais n'explique-t-elle pas en même temps l'étroite interdépendance qu'il voit entre la mémoire et l'imagination? Diderot n'avait-il pas insisté sur la nécessité de la présence de l'imagination dans le fonctionnement de la mémoire? Lorsque Diderot affirme que la mémoire est quelquefois «singé de l'imagination»³⁵¹ et qu'il clôt par cette réflexion la section intitulée *Imagination*,

³⁵⁰ Cf., Gusdorf, *o. c.*, tome Ier, pp. 230—231. Souligné par nous.

³⁵¹ Cf., *Eléments de physiologie*, A. T. IX, p. 363. Exceptionnellement nous nous référons à l'excellente édition critique (Paris, 1964, p. 257) fournie par Jean Mayer et chez qui apparaît la lecture «singé de l'imagination», beaucoup plus logique dans le contexte, à la place de «songé de l'imagination».

il pense probablement aux qualités créatrices et combinatrices de l'imagination qui se retrouveraient quelquefois dans la mémoire, non certes la «verbeuse, méthodique et monotone», mais l'autre! Ou encore il est difficile de percevoir la distinction entre la mémoire et l'imagination — mais Diderot le ferait-il exprès? — à moins qu'on veuille la relever dans la succession des acquisitions mentales:

Ainsi la mémoire n'est donc qu'un enchaînement fidèle de sensations qui se réveillent *successivement comme elles ont été reçues* (souligné par G. V.). Propriété de l'organe. — Ainsi l'imagination n'est donc qu'un enchaînement fidèle de sensations qui se réveillent dans l'organe.³⁵²

La mémoire reproduirait fidèlement les sensations selon l'ordre même de leur perception et emmagasinerait dans l'entendement, alors que l'imagination reproduirait fidèlement les sensations qui se réveillent en nous moyennant un stimulant intérieur (l'organe lui-même?), mais dans l'ordre d'un enchaînement associatif et complexe groupant et regroupant les sensations selon une logique propre à l'organe, aurait (sans doute) dit Diderot, dépendant des traits personnels et caractérologiques, diraient des psychologues.

En tenant compte, d'une part, des commentaires de Diderot à propos de la mémoire, valables pour son cas, et, d'autre part, des résultats de la recherche de Gusdorf rassemblés sur le même sujet, il est possible d'observer plusieurs faits qui nous intéressent et qui sont tous pertinents pour déterminer l'activité fabulatrice en général. Ainsi la mémoire est forcément incomplète, cette déficience étant due d'abord à l'oubli, phénomène normal, et ensuite, parce qu'au départ déjà, la perception elle-même effectue un choix déterminé par l'individu.³⁵³ Incomplétude,³⁵⁴ le mot est de Gusdorf, mais

³⁵² *Ibid.*, pp. 347—348.

³⁵³ Cf., Gusdorf, *o. c.*, pages 204 et ss. «Le sujet ne reçoit pas sa situation toute faite. C'est lui qui se la donne, en ce sens qu'il la vit, qu'elle se situe pour lui dans la perspective, de son histoire. D'où une organisation de la perception selon les valeurs essentielles de la personnalité, valeurs permanentes, ou valeurs momentanément dominantes» (p. 204); ou: «La perception correcte serait un mythe» (p. 206). «La perception affirme déjà les mêmes partis pris que la mémoire» (p. 209). Il est peut-être à propos de rappeler ce que disait Belaval sur les idées esthétiques de Diderot dans un contexte tant philosophique que biologique. Le mérite de Diderot est d'apercevoir que la sensation la plus élémentaire est toujours complexe, due à la perception, que nous appellerions aujourd'hui, «personnalisée». Mais dans la continuité du temps, il n'y a pas, constate Belaval, pour Diderot, de sensation instantanée, élémentaire, toute perception est com-

aussi difficulté d'assembler à nouveau les composantes de l'instant originel. De là que la sincérité totale est matériellement impossible et que les différentes formes de déficiences de la mémoire, erreurs, imprécision, exagération, etc, découlent, soit d'une association d'idées subsidiaire, trop abondante, soit d'un lien trop fort, établi entre le présent et le passé, et qui fait déteindre les couleurs du moment présent sur le moment passé.

Contrairement à Rousseau, contrairement aussi à Marcel Proust, tous les deux travaillant dans la mémoire affective (concrète) qui rapporte en bloc des fragments du passé,³⁵⁵ Diderot connaît une mémoire associative à expansion radiale³⁵⁶ plutôt qu'horizontale. Son caractère radial et associatif permet une reviviscence du passé (sensations, impressions, anecdotes) déformante, car elle incorpore, primo, les erreurs dès

plexe et elle implique des rapports de consonance ou dissonance: «voilà donc, une fois de plus, création et perception du beau rappelées du côté de l'entendement». (Cf., «Nouvelles recherches sur Diderot», III, *Critique*, n° 108, mai 1956, p. 406). Certains objecteront qu'il s'agit, une fois, de la perception, disons esthétique, une autre fois de la perception, terme générique pour acquisition de données extérieures. Pour notre part, il n'y aurait pas lieu d'insister sur la distinction, attendu que toutes les deux concourent à expliquer le mécanisme de la création.

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 211. «L'incomplétude apparaît donc le régime naturel de la mémoire». C'est bien d'incomplétude que parle Dieckmann (cf., *Inventaire du Fonds Vandeul*, Paris, 1951, p. 189), lorsqu'il décrit les tics de la mémoire de Diderot. «Il ne se rappelait plus ce qu'il y avait dans une lettre, deux jours après l'avoir écrite, mais il était capable de reproduire littéralement des passages de cette lettre à des mois d'intervalle. (...) Diderot oubliait l'heure qu'il était, les invitations et les rendez-vous, mais il se rappelait dans les moindres détails, après bien des années, les tableaux qu'il avait vus et il n'oubliait jamais une idée».

³⁵⁵ Il est vrai que Diderot donne des exemples de mémoire concrète (affective), tout à fait du genre proustien avec le sous-titre significatif «Empire de la mémoire sur la raison». «Un son de voix, la présence d'un objet, un certain lieu ... et voilà un objet, que dis-je? un long intervalle de ma vie rappelé... Me voilà plongé dans le plaisir, le regret ou l'affliction» (Cf., *Eléments de physiologie*, A. T., IX, pp. 369-370). Mais ce type de mémoire ne semble pas caractériser l'invention littéraire de Diderot. Quoi de plus naturel pour Diderot que de connaître ces formes de notre entendement, bien qu'elles n'aient pas été celles qui approvisionnaient le plus souvent son réservoir d'impressions, d'images et de petits faits!

³⁵⁶ Le terme «mémoire à expansion» est de Gusdorf, expression et notion qu'il oppose à «mémoire abstraite» (cette dernière ne porterait pas sur l'intégralité d'une situation donnée, mais seulement sur tel ou tel autre point précis, cf., *o. c.*, pages 76 et 78). Nous proposons pour la mémoire de Diderot la formule citée plus haut, car elle nous semble traduire plus d'une de ses caractéristiques.

la connaissance,³⁵⁷ et, secundo, les erreurs et les inexactitudes jaillissant de la mémorisation, non plus d'un fait, mais d'une ou plusieurs relations successives du même fait, l'anecdote se trouvant ainsi, à chaque reprise, enrichie, «embellie», déformée ou mieux réformée par celui qui la relate dans l'intention de plaire et d'instruire.

Dans son article sur «Diderot et l'invention littéraire, à propos de *Jacques le Fataliste*»,³⁵⁸ Paul Vernière étudiait «la construction déformante de souvenirs et d'anecdotes», construction essentielle dans la création de Diderot, et due à son «imagination activement combinatrice».³⁵⁹ Trois types au moins de combinaisons sont à retenir pour la «technique du bourrage», révélée par l'étude de Vernière. Premièrement, la transposition dans le corps du récit d'une anecdote glanée parmi ses souvenirs personnels ou des souvenirs de lecture (pp. 157—158); deuxièmement, la transposition d'un même fait, répétée plusieurs fois (pp. 159—161) à des époques diverses avec quelques retouches dues au contexte ou à l'évolution des faits dont Diderot peut quelquefois tenir compte; enfin, transposition et enrichissement d'une anecdote, grâce à un collage judicieux (le cas du père Hudson, pp. 161—164).

Ces exemples prouvent qu'effectivement pour Diderot l'invention s'effectue par des nouvelles combinaisons, sans faire appel à l'imagination, telle qu'elle sera revendiquée plus tard par les romantiques, et pour citer Vernière «l'inspiration... n'exclut pas l'utilisation rationnelle d'une matière pré-littéraire déjà étiquetée».³⁶⁰

Bien qu'il ne soit pas question ici de mémoire au sens étroit du mot, étant donné que, dans la majorité des cas, l'auteur part de textes existants (lettres, comptes rendus ou récits écrits pour, ou lus dans, la *Correspondance littéraire* et dans la correspondance privée) et d'esquisses d'anecdotes attendant d'être incorporées³⁶¹ dans quelque chef-d'œuvre à

³⁵⁷ Cf., Gusdorf, *o. c.*, pp. 206—207. «Les erreurs de la mémoire ne sont donc pas le fait de la mémoire. Elles affirment au niveau du souvenir une condition générale de la connaissance».

³⁵⁸ Cf., *Revue d'histoire littéraire de la France*, LIX, 2/1959, pp. 153—167.

³⁵⁹ Le mot est de Belaval, cité précédemment.

³⁶⁰ Cf., article cité, p. 167.

³⁶¹ En 1957, Paul Vernière publiait, dans la *Revue d'histoire littéraire de la France* (LVII, 3, juillet—septembre, 1957, pp. 408—410) deux anecdotes inédites de Diderot, retrouvées parmi les textes du Fonds Vandeuil. Il signalait fort à propos que ces historiettes, — il y en a plus de deux, — portaient toutes le titre d'anecdotes, «bien que deux d'entre elles tournent à l'apologue». La raison n'en est-elle

venir, il s'agit néanmoins de réserves d'images ou d'impressions jetées une par une, ou en gerbe décousue, sur des feuilles pour ses «mots de réclame» ou autres, et non point d'imagination (dans son acception convenue et traditionnelle, bien entendu). Un autre détail très significatif, relevé par Vernière, est que Diderot n'essaie pas d'actualiser, de mettre à jour, ses souvenirs ou ses notes de souvenirs, lorsqu'il rédige ou révise son texte. Diderot se sert d'un souvenir précis et vif, mais accroché à un temps passé et circonscrit: «Diderot, qui se souvient de l'anecdote, n'a pas présent à l'esprit le sort ultérieur des personnages. De même que dans le *Neveu de Rameau*, nombre de faits se sont cristallisés dans le temps et l'oeuvre s'écroulerait à vouloir ranger ces repères en séries chronologiques».³⁶²

Est-ce à dire que le philosophe ne remarquait pas ses inconséquences vis-à-vis de l'ultériorité des événements? Ou peut-être n'était-ce là que le besoin de rester fidèle au réseau initial de ses impressions et de ses images, réseau suffisamment élaboré grâce à la ramification des associations et qui serait menacé dans son intensité par de nouvelles greffes correctives? Ne craignons pas de voir ces inconséquences, attendu qu'il s'agit déjà là d'une fiction avec ses propres enchevêtrements fonctionnels, et que la grille originelle de liaisons peut encore enfermer des vérités qu'il faut recueillir, d'où les éventuels chevauchements et superpositions.

Mais, s'il y a fidélité à la première impression, cela ne veut aucunement dire limitation dans le temps, mais plutôt hantise de conserver, sinon sa complexité du moins son caractère authentique et spontané. Diderot, il est vrai, parle de «mémoire immense ou totale» garantissant un état d'unité complet pour l'homme, et cet esprit de totalitarisme de la mémoire le mène à prétendre «que tout homme a cette mémoire»;³⁶³ mais est-il seulement conscient de la signification

pas que Diderot les considérait toutes comme matière première en puissance et attendant leur tour pour être utilisées dans un tout plus important.

³⁶² Cf., article cité, p. 157. Autrement dit, l'auteur ne veut pas, ou ne peut pas, tenir compte des changements ultérieurs survenus à un personnage ou dans la suite des événements, car cela détruirait les liens nouveaux, établis dans le texte, et menacerait probablement l'unité et l'équilibre déjà obtenus. L'exemple que donne M. Vernière (p. 157) est celui de Monsieur de Guerchy, soldat et guerrier hors de pair lors de la bataille de Fontenoy, et il reste tel dans *Jacques le Fataliste*, car ce qu'il devint plus tard ne pouvait point être intégré au texte sans en affecter le ton et l'esprit.

³⁶³ Cf., *Éléments de physiologie*, A. T., IX, p. 370.

des latitudes offertes par la «mémoire partielle»,³⁶⁴ ne garantissant qu'un «état d'unité incomplet»? Précisément GUSDORF démontre au travers de ses deux volumes que c'est «l'incomplétude de la mémoire» qui engage l'effort de remémoration à être *créateur*, plein d'initiative.

Bien que, naturellement, il ne puisse être question, pour Diderot, d'avancer qu'une mémoire incomplète ait des avantages, il mentionne, au passage, un «moyen technique d'ôter la mémoire». Pourquoi, si ce n'est pour s'en libérer dans certaines circonstances. Lesquelles? Les conjectures sont insidieusement excitantes... Diderot mentionne un cas où la méthode pourrait servir (à d'autres, il va de soi): c'est, lorsqu'en énumérant les diverses sortes de mémoire, il en note une, pour qui les idées ne sont qu'une suite de «mouvements automates».³⁶⁵ L'oubli semble nécessaire sur certains points, et c'est ce que fait Diderot quand il isole et émonde une impression de son réseau initial. C'est aussi la façon dont Diderot se débarrasserait de ce trop-plein de souvenirs qui lui revenaient sans cesse, grâce à sa mémoire que nous avons décrite comme «mémoire associative à expansion radiale».³⁶⁶

³⁶⁴ *Ibid.*, p. 270.

³⁶⁵ *Ibid.*, p. 371.

³⁶⁶ Il est fort piquant de rappeler l'entretien entre Mademoiselle de Lespinasse, d'Alembert et le docteur Bordeu portant précisément sur le phénomène de l'oubli. (Cf., *Le Rêve de d'Alembert*, édition Varloot, pp. 69—71). Il succède aux remarques extrêmement riches sur l'identité de l'individu, provenant de la succession, dans sa conscience, de souvenirs, l'oubli ôtant à l'homme, mais aussi à l'animal, la conscience du soi. Chaque interlocuteur, à tour de rôle, rapporte un exemple d'amnésie, Bordeu le cas du moribond, d'Alembert, le cas d'un pédant de collège (*sic!*), Mlle de Lespinasse, le cas d'un génie naturaliste précoce mais, oublieuse, elle ne dispose pas de toutes les données, oublie le nom, l'âge exact de son héros, la cause directe de l'amnésie; bref, elle oublie l'inessentiel, fourni d'ailleurs très obligeamment par Bordeu! Mais à regarder de plus près, c'est Mlle de Lespinasse qui raisonne avec le plus de rigueur et de compétence, c'est elle qui voit et conclut ce que *ni* d'Alembert, *ni* Bordeu n'avaient déduit de leurs cas à savoir l'aspect utile de l'oubli. Il est vrai qu'elle oubliait presque de «pointer» son histoire, cependant elle se ravisa à temps en bonne rhétoricienne; «Mais j'oubliais de vous dire (est-ce pour se moquer de ses interlocuteurs, plus «précis», et montrer que l'inessentiel peut être laissé de côté? remarque G. V.) qu'il fallut lui rapprendre à marcher. Il redevint homme et habile homme; et il a laissé un livre d'histoire naturelle». Sur quoi, Bordeu, très consciencieux, ajoute: «Ce sont des gravures, les planches de M. Sulzer sur les insectes d'après le système de Linnœus. (On sait que Diderot avait en horreur les études trop spécialisées, notamment celles sur les insectes; cf., *De l'interprétation de la nature*, A. T., II, pp. 50—51, chapitre «De la distinction des objets»!) Je connaissais ce fait. Il est arrivé dans le canton de Zurich, en Suisse; et il y a nombre

Mais avant de reparler d'invention littéraire et de mémoire, il faut mentionner le fameux «procédé de la verrue»,³⁶⁷ et considérer un instant comment il se trouve confirmé ou tout simplement expliqué, par les mécanismes de la mémoire diderotienne (souvenirs vivants et oublis volontaires inclus). La verrue ou la légère cicatrice qui toutes deux identifient immédiatement une personne, mais cautionnent la vérité dans la fiction, font partie d'un souvenir, d'une impression dont elles ont été détachées de gré ou de force.

Mais à part l'oubli et l'élimination de l'inessentiel autour d'un souvenir-choc, témoin la verrue qui avait dû frapper Diderot sur quelque visage probablement perdu de vue par la suite, ou témoin encore le raisonnement de Mlle de Lespinasse sur son amnésique, on pourrait aussi expliquer la survie du détail isolé par le fait qu'il se trouvait au centre du réseau initial. Il avait plus de chance de se dégager et de s'intégrer ailleurs, quitte à refouler ou rejeter le reste des impressions qui inévitablement afflueraient, entraînés par l'enchaînement associatif.³⁶⁸ Cette dissociation ou, encore mieux, cette rupture,³⁶⁹ prendrait sa revanche dans la trame même du texte où Diderot se permet maints caprices et brouille souvent à plaisir plusieurs plans chronologiques et spatiaux en donnant libre cours à son imagination maintenant encore plus «active-ment combinatrice».

Pour nous résumer, avant d'en venir à des illustrations; l'anecdote ou l'impression se seraient conservées, soit entiè-

d'exemples pareils...». Diderot ne dit-il pas là, à mots couverts, qu'une mémoire incomplète n'est, en fin de compte, pas trop mauvaise, témoin celle de Mlle de Lespinasse! Une mémoire trop complète risquerait d'être encombrante...

³⁶⁷ L'expression est de Georges May, (cf., *Quatre visages de Diderot*, Paris, 1951, p. 203) et elle est reprise depuis comme terme consacré.

³⁶⁸ Ou, pour parler le langage de Gusdorf: «La mémoire sera délivrée de ce contexte en chair et en os. Elle pourra plus librement jouer avec les événements réduits à l'état de figures sans épaisseur. La mémoire nous laisse, dans son déploiement, de plus larges responsabilités». (O. c., vol. I^{er}, p. 209). Et Diderot les acceptera toutes!

³⁶⁹ Il convient d'ailleurs de se débarrasser de l'association pure et simple; n'est-il pas quelquefois un peu mécanique qu'elle dépende de l'analogie, de la ressemblance ou de la simple contiguïté, il faut aller plus loin! Elle est fonctionnelle pour la remémoration, moins pour la réflexion créatrice. Retenons aussi que, ce qui importe, n'est pas qu'il y ait eu association, mais que «telle association se soit produite parmi la multiplicité indéfinie de toutes celles qui étaient possibles». (Gusdorf, o. c., vol. IIe, p. 309). Il est préférable de chercher en marge de ce qui s'offre à notre esprit; Paul Souriau disait bien que «pour trouver, il faut penser à côté!» (Cf., D. Huisman, *L'esthétique*, collection «Que sais-je?», Paris, 1961, p. 82.)

res, sans retouches quoique celles-ci eussent été possibles ou nécessaires vu l'écoulement du temps, soit émondées pour répondre à de nouveaux besoins, mais tout aussi authentiques, l'esprit de liberté se déployant dans l'agencement de ces parties, très véridiques, dans un tout entièrement fictif. Reprenant *Jacques le Fataliste* et les idées de Vernière, qui rappelle très justement l'impossibilité pour Diderot de s'évader totalement en rédigeant son roman le plus «dépaysé»,³⁷⁰ nous dirons que si évasion il y a pour lui, grâce à son imagination qui combine faits et plans, temps et lieux, librement ou mieux encore, ludiquement, il ne lui est pas pour autant possible de se dérober à la matérialité du petit détail, fortement ancré dans le concret, le quotidien et l'expérience personnelle. En utilisant cette expression de combinaison ludique, nous insistons sur l'aspect expérimental de l'invention diderotique qui a l'avantage de ne pas entraîner des conséquences fâcheuses pour le chercheur. Contrairement à la science, où les erreurs peuvent être fatales, dans l'art, l'erreur peut, non seulement plaire, mais encore être génératrice de beau d'abord, et d'une vérité dissimulée ensuite.

Mais revenons aux résultats de recherche déjà largement consacrés.

La description donnée par Jacques Proust dans son *Introduction*³⁷¹ nous fournira un point de repère adéquat, puisqu'il y commente l'état naissant de la *Mystification*. «Nous saisissons là sur le vif l'un des procédés élémentaires de l'affabulation créatrice, qui consiste à mettre dans un rapport déterminé des faits intrinsèquement vrais, mais sans relation entre eux avec l'intention explicite ou implicite de susciter l'émotion ou la réflexion». Pour compléter ses remarques importantes, nous rappelons que Proust décrit, quelques pages plus loin (pages. XLII—XLIII), la démarche de l'esprit de Diderot à partir de «la cellule initiale».³⁷² Elle peut être une anecdote

³⁷⁰ Article cité, page 155.

³⁷¹ Cf., *Introduction* à l'édition critique des *Quatre contes*, Genève, 1964, p. XXXIX.

³⁷² Cf., aussi la conférence «Quelques aspects de la création littéraire chez Diderot» publiée en 1964 à Paris, dans l'édition du Collège de France et de la Chaire d'histoire des créations littéraires en France, *Six Conférences*, pp. 43—59. Peu de chercheurs se sont reportés à ce texte, indispensable pour la compréhension de l'invention de Diderot. Proust explique cette composition à partir de la cellule initiale ou de base, comme pouvant résulter de certaines habitudes que le philosophe avait prises en éditant le dictionnaire encyclopédique (p. 56). Cette même habitude de travail «par coalition» expliquerait et justifierait l'existence de la plupart des *non sequitur* et des incohérences de ses

ou une simple impression sur laquelle viennent s'ajouter, — selon «le processus d'épigénèse» décrit dans la *Rêve*:³⁷³ «Rien d'abord, — puis un point vivant... A ce point vivant, il s'en applique un autre, encore un autre; et par ces applications successives il résulte un être un, ...», — des gerbes de nouveaux détails, de nouvelles impressions, résultant de l'activité persistante de l'entendement. Nous ne croyons pas, comme Catrysse,³⁷⁴ que ce sont en premier lieu des impressions visuelles qui mettent en marche la savante machine, mais plutôt un «micro-événement», la «petite histoire», qui subitement grossit, prend forme, et qui avait frappé Diderot sur plus d'un plan. Que ce soit une impression, que ce soit une anecdote, ou simplement un souvenir personnel, ils peuvent devenir, pour Diderot, cette cellule initiale, en étant, comme les appelle Proust, «les premières acquisitions d'une recherche que le

textes, littéraires ou autres. Négligence et rapidité de travail, dit Proust, et nous ajoutons: conscience que d'une façon ou d'une autre, le philosophe, mais tout aussi bien l'encyclopédiste et l'écrivain, n'est et ne sera jamais capable de décrire, et partant, de capter la vérité de la vie dans toute sa complexité. Car la possibilité d'erreur et d'incomplétude plane sur tout et paralyse nos efforts s'ils sont dirigés vers une explication totale de la vie. Puisqu'on ne peut (rien faire à fond, au moins faisons-le pour le plaisir de percer à jour ne serait-ce qu'une infime partie de l'énigme. Toujours sur ce ton de non-sérieux comme de pis-aller, citons pour mémoire la divertissante entrée en matière de l'article intitulé *Sur la diversité de nos jugements* (A. T., IV, p. 22): «Plus on médite un sujet, plus il s'étend; on trouve que c'est l'histoire de tout ce qu'on a dans la tête et de tout ce qui y manque: et cela sert d'autant mieux que les idées et les connaissances y sont plus liées; il part tant de branches, et ces branches vont s'entrelacer à tant d'autres qui appartiennent à des sciences et à des arts divers, qu'il semble que pour parler pertinemment d'une aiguille, il faudrait posséder la science universelle. Qu'est-ce que c'est qu'une bonne aiguille? Dieu le sait. Le découragement et le dégoût vous prennent, et dans l'impossibilité de tout dire, car il faudrait tout savoir, on se tait; parti dont la paresse naturelle s'accommode fort bien». Des milliers de ses admirateurs fervents, et nous sommes parmi eux, savent gré à Diderot d'avoir refusé de prendre ce parti!

³⁷³ Nous sommes redevable à Proust pour l'utilisation de cette formule dans le contexte de Diderot, de même que pour l'illustration fournie par le *Rêve* (édition Varloot, p. 26).

³⁷⁴ Cf., o.c., p. 169. «Cette affabulation à partir d'une représentation visuelle est, à notre avis, une des clefs de la création romanesque chez Diderot». Pourquoi visuelle, plutôt qu'autre chose? Evidemment il y a la critique d'art, l'admirateur de la pantomime, l'ami du théâtre qui se bouche les oreilles pour mieux apprécier le jeu de l'acteur (cf., *Lettre sur les sourds et muets* édition de P. H. Meyer dans *Diderot Studies* VII, Genève, 1965, p. 52), mais il ne nous semble pas qu'il faille tirer cette conclusion.

temps seul, et beaucoup de hasards heureux, permettront de compléter, peut-être».³⁷⁵

Un autre aspect de l'esprit de Diderot dont il est lui-même conscient et dont il faudrait aussi tenir compte, c'est ce qu'il appelle «décomposer des idées». C'est dans la *Réfutation de l'ouvrage d'Helvétius intitulé l'Homme*,³⁷⁶ que nous trouvons l'explication de plus d'un secret relatif à la marche de sa pensée; vieillesse, fatigue, besoin de se confier à autrui ou de s'analyser pour son seul profit, nul ne le sait; toujours est-il que nous y puiserons fréquemment pour étayer des affirmations nécessitant des appuis solides. Ce plaisir, car Diderot parle de son emploi du temps, consiste à démonter pièce par pièce les éléments d'un argument, mais ne pourrait-il pas aussi consister à décomposer un fait, un événement dont il ne retiendrait que les détails significatifs et utilisables après coup.

Pour ce qui est du souvenir personnel, Gusdorf explique comment il se «stylise» naturellement avec l'écoulement du temps. «Aussi bien le passage est-il insensible du souvenir proprement dit à l'histoire, à l'anecdote, qui en est une mise en forme pour l'usage social, l'arrangement suivant certaines normes de convenance ou d'esthétique mais tout correspond aussi à un idéal personnel».³⁷⁷ Arrangement, certes, mais quels seraient les normes dignes d'être adoptées par Diderot? L'analogie, évidemment, mais il faut s'en méfier surtout lorsqu'il s'agit des sciences,³⁷⁸ l'association des idées, soit, mais il faut rappeler que Diderot lui-même cherchait à en délimiter les bornes par des facteurs plus ou moins connus.

Je dirais — c'est Mlle de Lespinasse qui simplifie ce que Bordeu et d'Alembert compliquent en concluant leur entretien — que chacun ayant ses yeux, *chacun voit et raconte diversement*. Je dirais que chaque idée en réveille d'autres, et que selon son tour de tête ou son caractère, on s'en tient aux idées qui représentent le fait rigoureusement (mémoire fidèle, ou, comme l'appelle Gusdorf «mémoire d'almanach»), ou l'on y introduit les

³⁷⁵ Cf., o. c. p. XLI.

³⁷⁶ Cf., A. T., II, p. 429.

³⁷⁷ Cf., Gusdorf, *Mémoire et personne* vol. I^{er}, p. 266. Un peu plus loin: «En sorte que la stylisation n'équivaut pas, ici non plus, à un mensonge, mais plutôt à une expression de soi». (Il s'agit du récit de Chéri dans *La fin de Chéri* de Colette). Il nous semble superflu de mentionner que toutes nos références à Gusdorf proviennent d'un jeu d'analogies que nous avons établi entre ses idées et les caractéristiques de Diderot qui se prétaient à ses explications des phénomènes mémoriels.

³⁷⁸ Cf., aussi notre chapitre V, pour une discussion plus détaillée.

idées réveillées (mémoire, tout court, ou «mémoire authentique», autre terme de GUSDORF); je dirais qu'entre ces idées, il y a *du choix*; je dirais... que ce seul sujet traité à fond fournirait un livre.³⁷⁹

Voici pour Mademoiselle de Lespinasse, elle commente l'acte créateur au niveau du bon sens, refusant d'«embrouiller la question par ce style figuré»;³⁸⁰ les idées s'associent suivant une logique dépendant de l'individu, de son caractère, de son goût et de son organisation. Point de mystère et d'énigme, semble-t-il, dans le processus de création, si ce n'est cette «organisation» dont dépend le génie.

GUSDORF se refuse lui aussi, mais pour d'autres raisons bien entendu, à la vénération outrée et un peu mystique du mécanisme associatif. Après avoir étudié le phénomène de l'évocation des souvenirs, et démontré qu'il ne peut être ramené à l'association des idées, car, pratiquement, «n'importe quel terme de l'ensemble peut s'associer avec n'importe quel autre», — il est toujours aisé de trouver une justification pour tout enchaînement donné³⁸¹ — GUSDORF s'attaquera au problème de l'oubli, et là aussi l'associationnisme tourne court.

L'oubli d'abord n'est pas l'envers de la mémoire mais «un aspect indirect, et non le moins essentiel, de la mémoire elle-même».³⁸² Les différentes amnésies mentionnées dans *Le Rêve*, et analysées quelques pages plus haut servent à illustrer le pouvoir de l'oubli dans des situations variées. Ce n'est pas un échantillonnage gratuit de «cas», c'est la suite logique de l'argumentation de DIDEROT sur les effets des déficiences dans la succession, une fois qu'elle est interrompue, des sensations et des impressions qu'accumule l'homme au cours de son

³⁷⁹ Cf., *Le Rêve de d'Alembert*, édition Varloot, p. 90. C'est nous qui soulignons.

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 89. DIDEROT est inimitable lorsqu'il s'agit de se moquer légèrement, mais très légèrement, de ces amis savants et omniscients; voilà Bordeu qui rend la balle à d'Alembert: «Si vous avez pris la liberté de comparer l'animal à un clavecin, vous me permettez bien de comparer le récit du poème au chant». Sur quoi d'Alembert un peu pédant, rétorque, piqué: «Cela est juste». Quel feu d'artifice que *Le Rêve* en dépit de tout le poids des arguments et de toute la pondération des sages.

³⁸¹ Cf., *o. c.*, vol. I^{er} p. 264. «La vie personnelle apparaît identique à une mosaïque d'idées ou d'images qui, au hasard des circonstances, se commandent les unes les autres», et plus loin, «Il n'y a pas de génération spontanée dans la vie personnelle», déclare GUSDORF. Voilà une phrase qu'on aurait aimé voir commentée par DIDEROT!

³⁸² Cf., *o. c.*, vol. II^e p. 309. GUSDORF se reporte à BERGSON et à FREUD à propos de la finalité de l'oubli.

existence. Quant à l'article *Oubli* de l'*Encyclopédie*,³⁸³ il ne contient aucune observation importante d'ordre psychologique; tout se résume dans «terme relatif à la mémoire», ainsi que dans une longue liste de faits historiques célèbres qui ont été sauvés de l'oubli.

Pour revenir à l'affirmation de Gusdorf,³⁸⁴ à savoir que l'oubli, pareil à la mémoire, traduit (et même trahit) la personne, nous nous permettrons de citer encore une phrase du célèbre philosophe, celle où il discute de l'invention littéraire et où il insiste sur la subordination de l'association à d'autres facteurs. «Le jeu de l'association des idées, l'enchaînement des moments de la vie personnelle, et l'unité des diverses composantes de chaque moment doivent être compris en fonction d'un dynamisme d'ensemble, d'un principe de choix qui permet le passage du possible au réel» (souligné par nous G. V.).³⁸⁵

L'évocation des souvenirs et l'oubli dépendent de la personne et non point d'un hasard, en tout cas pas des hasards heureux dont parlait sans relâche Helvétius à propos de découvertes et de l'invention, et que Diderot s'amusa à ridiculiser.³⁸⁶

Je ne demanderais pas mieux (c'est Diderot qui parle) que de jouir d'une grande considération pendant ma vie et que de laisser un nom illustre après ma mort; un violent désir de découvrir, d'inventer, interrompt mon sommeil pendant la nuit, me poursuit pendant le jour; il ne me manque qu'un heureux hasard, je l'attends; il est vrai que c'est depuis environ cinquante ans, sans qu'il soit venu; mais qui vous a dit qu'il ne viendrait pas?... Vous souriez encore, et vous avez raison.

Les jeux et les hasards sont décidément relégués au plan d'excroissances incongrues de l'entendement qui lui, par contre, paraît tout à fait sérieux, entièrement prévisible. Cependant, nous le savons, tout est beaucoup plus compliqué encore. Tout d'abord, Diderot croit fermement que, «dans la science, ainsi que dans la nature, tout tient; et qu'une idée stérile

³⁸³ Cf., A. T., XVI, p. 180.

³⁸⁴ Voir l'exergue en tête du présent chapitre.

³⁸⁵ Cf., Gusdorf, *o. c.*, vol. II^e, p. 309. Voir aussi vol. I^{er}, p. 261. L'exemple auquel il se réfère provient des *Mémoires d'outre-tombe* de Chateaubriand.

³⁸⁶ Cf., *Réfutation de l'ouvrage d'Helvétius...*, A. T., II, pages 333, 336, 349, 353, 368, 374, 376. Une mise en garde catégorique: «Ne me parlez plus de hasards; il n'y en a point d'heureux ou féconds pour les têtes étroites» (p. 336). La citation dans le texte appartient à la page 370.

et un phénomène isolé sont deux impossibilités».³⁸⁷ Cela, diront certains, n'a rien à voir avec le problème de l'invention littéraire. Soit. Cependant, quand Diderot se met à réviser ses textes et à en bouleverser carrément le canevas, qu'il y ajoute anecdotes et incidents nouveaux, pour ne reprendre que les cas exemplifiés par Vernière, et cités plus haut, l'amalgame qui prend corps tient bon. D'abord parce que l'auteur lui-même croit qu'il a réalisé une nouvelle unité, et il a raison, et puis parce que les ajouts et les retouches sont indispensables à l'ensemble nouveau, enfin, parce qu'indépendants et isolés, ils n'auraient pas de valeur, un peu comme Jacques et son maître qui «ne ne sont bons qu'ensemble et ne valent rien séparés...».³⁸⁸ De même le phénomène isolé et une idée esseulée...

Alors que Diderot ne croit pas au hasard, — c'est du moins ce qu'il répète dans la *Réfutation* — quand il s'agit de découvertes et de l'invention en général, il croit fermement à une sorte d'intuition ou de divination,³⁸⁹ à un calcul qui se fait dans la tête,³⁹⁰ il croit surtout à une nécessité permanente

³⁸⁷ Cf., *Salon de 1767*, A. T., IX, p. 137. N'est-il pas significatif qu'il reprenne presque mot à mot ce parallélisme dans la *Réfutation* (A. T., II, pp. 399—400) pour le mettre dans la bouche d'un jeune génie mathématique, Diderot lui-même: «Il est aussi impossible qu'il y ait une vérité stérile dans la science qu'un phénomène isolé dans la nature». Et Diderot montre la marche de son raisonnement en insistant sur le fait que rien ne se produit par hasard. Après une exemplification mathématique des fameuses lunules d'Hippocrate (cf., entre autres, l'analyse de Jean Mayer, *Diderot, homme de science*, Rennes, 1959, p. 88), il constate une chose curieuse: «Je ne garantis pas la certitude de sa logique, j'expose seulement la marche de son esprit où je ne vois que le train commun de la vie». (souligné par nous. G.V.). Comment expliquer cette phrase, à moins qu'on ne veuille la rattacher au «petit conte gai» (il s'agit de la divertissante parodie sur la Vérité en forme d'apologue) qui la suit de près (pages 401—403), sinon que la vie, dans ses aléas, respecte un rigoureux schéma mathématique (d'ailleurs erroné, à en croire ceux qui peuvent le comprendre). Ou bien, contentons-nous de l'hypothèse que Diderot veut à tout prix prouver à Helvétius qu'il n'y a pas de hasard et que tout est subordonné à une logique interne certes, mais inextricable au commun des mortels. Quant à l'explication globale de «l'histoire sérieuse» (du génie mathématique) et du «petit conte gai», voir le début de notre chapitre VII.

³⁸⁸ Cf., *Jacques le Fataliste*, dans *Oeuvres*, éd. Billy, p. 525.

³⁸⁹ Cf., *De l'interprétation de la nature*, A. T., II, p. 24. «... cet esprit de divination par lequel on subodore, pour ainsi dire, des procédés inconnus, des expériences nouvelles, des résultats ignorés».

³⁹⁰ Cf., *Sur le génie*, *Oeuvres esthétiques*, édition Vernière, p. 20. «L'homme de génie sait qu'il met au hasard, et il le sait sans avoir calculé les chances pour ou contre; ce calcul est tout fait dans sa tête». Autres calculs, autres têtes; cette fois, c'est Jacques qui parle: «Le calcul qui se fait dans nos têtes, et celui qui est arrêté sur le

de constituer des liens et d'établir de nouvelles entités à partir de ces débris innombrables d'impressions et d'images enregistrées par sa mémoire. Il ne s'agit que d'hommes de génie,³⁹¹ évidemment, mais Diderot était des leurs, et il le *subodorait*. A la répugnance à l'isolement d'un fait, vient s'ajouter la hantise du tout, un appel impérieux, voire inconscient, à reconstruire, en combinant, des ensembles nouveaux. C'est toujours ce dynamisme d'ensemble et son modérateur, le principe du choix, qui permettent, dans l'invention, le passage du possible au réel; il va de soi que ce processus dépend de la personne agissante.

Toute idée qui naît dans la tête d'un homme de génie doit être, selon l'opinion de Diderot, recueillie, de peur de perdre une éventuelle vérité, car elle n'est certainement pas le résultat de quelque combinaison erronée, au contraire: «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».³⁹² Quand Diderot établit un rapport ou une liaison entre deux idées ou deux faits en apparence entièrement disjoints, il est soucieux de conserver cet amalgame, ne serait-ce que provisoirement, afin d'analyser et de réfléchir sur son origine et de découvrir éventuellement la cause secrète qui l'anime. C'est là, croyons-nous, une des raisons principales du philosophe de suivre fidèlement l'évolution de ces liaisons.

La combinatoire³⁹³ devient, aux yeux de Diderot, l'arme la plus appropriée pour explorer et découvrir la nature ou, sur le plan littéraire, de l'instituer; aussi combine-t-il constamment, brassant idées composées ou «décomposées», images et anecdotes, ne croyant pas à une stabilité de ces rapports tenus et provisoires, mais non pas *pour autant* arbitraires.

Cependant, Diderot est conscient des dangers qu'il encourt et on dirait qu'il se méfie de lui-même et de sa propre

registre d'en haut, sont deux calculs bien différents». (*Oeuvres*, édition Billy, p. 484). Ne dirait-on pas que pour l'homme de génie les deux calculs se font simultanément dans sa tête, d'où sa pénétration inexplicable!

³⁹¹ Il est vrai que dans la *Réfutation* (A. T., II, p. 284) Diderot soupire après le génie: «J'ai beau rêver à tous les hasards heureux qui pourraient me le donner, je n'en devine aucun». Mais Diderot se moque d'Helvétius, et puis effectivement le génie ne peut être «décerné» par quelque heureux hasard; cela il le sait, car le génie dépend, pour se servir du mot cher au philosophe, de «l'organisation».

³⁹² Cf., *Réfutation*, A. T., II, p. 372.

³⁹³ Pour ce qui est des concepts de combinaison, de combinatoire et d'analogie, il faut se reporter à notre chapitre V.

sagacité. «On se méfie de son esprit et de ses talents», conclut-on dans l'article *Méfiance*.³⁹⁴ N'est-ce pas là une appréhension bien diderotique?

La rigueur recherchée avec peine et persévérance est bien un antidote qu'il se réservait contre son esprit, souvent dangereusement sagace, qualité qui ne produit pas nécessairement des résultats de valeur: «C'est l'utilité plus ou moins générale, et non le degré de sagacité de l'inventeur qui donne de l'éclat à l'invention».³⁹⁵ Si cela vaut pour les sciences, — et encore n'a-t-il pas parlé quelques pages plus haut de l'intérêt caché de «l'histoire des erreurs» (!), il n'en va pas de même avec les explorations dans l'imaginaire, lesquelles, moins exigeantes sur le plan des résultats positifs et opératoires, offrent plus de satisfaction au chercheur et à son complice et associé, le lecteur.

Quand Diderot écrit: «L'auteur se trompe quelquefois parce qu'il est trop fin, et quelquefois parce qu'il ne l'est pas assez»,³⁹⁶ et ceci un peu comme en dehors du contexte, il semble vouloir dire qu'il est difficile d'estimer le juste degré de sagacité, source d'une combinatoire hardie, dans l'invention, souvent suivie de révélations surprenantes et insoupçonnées au sujet de la vie réelle. La littérature alors, si sincèrement expérimentale, deviendra de plus en plus pour Diderot, au cours des années, une évasion, une compensation à ses rêves irréalisés de découvertes scientifiques, l'ultime chance d'user de cette sagacité, d'explorer, mais prétendument, dans l'imaginaire, avec moins de risques et sans conséquences fâcheuses.

La qualification d'attitude ludique dans l'invention serait ici synonyme de cette combinatoire propre aux sciences et à leurs découvertes, et elle ne serait pas suspecte pour avoir à servir dans le monde de l'imaginaire. Car ce monde est tout aussi complexe et insaisissable dans sa totalité puisqu'il traduit suivant l'auteur et son talent, toute la richesse et l'ambiguïté du monde réel.

En rapprochant maintenant l'attitude ludique de Diderot vis-à-vis de l'invention, de l'affabulation créatrice en général, il est aisé de voir que notre auteur ne procède pas, semble-t-il, tout à fait selon le schéma décrit par Proust, à savoir qu'en composant un conte ou un roman, l'écrivain met dans un rapport déterminé des faits intrinsèquement vrais, sans rela-

³⁹⁴ Cf., A. T., XVI, p. 110. C'est la dernière phrase du texte.

³⁹⁵ Cf., *Réfutation*, A. T., II, p. 374.

³⁹⁶ Cf., *Ibid.*, p. 306.

tion entre eux, mais avec l'intention de susciter chez le lecteur une émotion ou une réflexion.

Son procédé apparaît plus compliqué. En fait, les rapports que Diderot établit entre les diverses parties du *Neveu de Rameau* ou de *Jacques le Fataliste*, par exemple, ne sont pas déterminés d'avance,³⁹⁷ ni même plus tard quand l'oeuvre semble terminée, puisqu'il conserve toujours une ou plusieurs ouvertures pour les remaniements ultérieurs et successifs.³⁹⁸ D'où aussi l'impression de désordre ou même d'incohérence.

Les faits ne sont ni tout à fait vrais, ni tout à fait faux, thèse somme toute valable pour chaque auteur puisque la mémoire n'est jamais une mémoire d'almanach mais une mémoire personnalisée. Pour Diderot, cependant, ce mélange de vérité et de mensonge doit créer, chez le lecteur, l'illusion parfaite d'une vérité acceptable tant par l'esprit le plus perspicace que par l'esprit le plus crédule. C'est pourquoi le philosophe (non pas l'écrivain, car il ne réfléchirait pas de la sorte) s'exclame, un peu dépité: «Il n'y a peut-être pas, sur toute la surface de la terre, deux individus qui aient la même mesure de la certitude, et cependant le poète est condamné à faire illusion également à tous!»³⁹⁹ Une valeur moyenne étant impossible à obtenir, il ne reste pour Diderot qu'à accepter un équilibre fragile et éphémère et à ne pas prétendre au sérieux et au définitif. Cela est d'autant plus raisonnable que le philo-

³⁹⁷ Diderot a très certainement au départ un plan détaillé qui illustre le sujet de son choix, mais celui-ci ne peut être respecté, car au fur et à mesure de son travail, il doit le modifier. La raison? Trop d'idées et d'illustrations entrent en jeu et ne peuvent être incorporées: «Un homme à qui le commerce du monde est familier, qui parle avec aisance, qui connaît les hommes, qui les a étudiés, écoutés, et qui sait écrire, trouve le plan difficile». (*De la poésie dramatique, Oeuvres esthétiques*, édition Vernière, p. 203).

³⁹⁸ L'image d'un Diderot, esprit brouillon et travaillant vite, est définitivement abolie. Voici une confidence qui en dit long sur les difficultés de revoir, de polir ses textes: «Je suis au tiers de ma cinquième révision», alors que Meister écrivait à Gessner à propos de Diderot: «Quelques corrections qu'il faut y faire lui coûtent plus qu'un nouvel ouvrage». (Cf., *Correspondance*, édition Roth, IV, p. 227 et XI, p. 135.). D'autre part, ce n'est ni le bavardage excessif ni l'imagination trop touffue qui causent ces retouches, c'est le plus souvent un mouvement d'honnêteté professionnelle qui oblige Diderot à avouer: «et dans l'impossibilité de tout dire, car il faudrait tout savoir, on se tait»: heureusement seule la conclusion est fautive, mais les prémisses sont justes! Cf., le fragment tiré du texte *Sur la diversité de nos jugements*, A. T., IV, p. 22. Voir plus haut, en note 372.

³⁹⁹ Cf., *De la poésie dramatique, Oeuvres esthétiques*, éd. Vernière, p. 215. C'est ici que Diderot parle de son équation, moins puérile qu'inadéquante, de la vraisemblance et de l'illusion. D'ailleurs, il n'y reviendra plus.

sophe peut poursuivre son enquête et n'est pas responsable de résultats, après tout, provisoires. Les liaisons entre les différentes parties, une fois établies, ne sont pas pour autant définitives; le philosophe-savant se méfie de son esprit associatif et envisage aisément la possibilité d'erreur.

Rares sont les écrivains qui respectent aussi peu leur oeuvre, en ce sens qu'ils acceptent de bouleverser la trame du récit pour en accroître la densité et l'ambiguïté au détriment d'une ordonnance préétablie. Enfin l'ultime but de l'auteur est d'expérimenter dans, avec le réel qu'il s'est offert pour y appliquer toutes les armes et méthodes de recherche en règle, quitte à se perdre dans les méandres de ses propres combinaisons scientifico-littéraires (ces deux termes seraient-ils exclusifs?), quitte aussi à déconcerter le lecteur confiant et crédule.

L'idée, d'autre part, de la genèse des oeuvres à partir d'une cellule initiale selon le processus biologique d'épigénèse, ne se trouve que renforcée par l'explication ci-dessus de l'activité créatrice de Diderot. Paradoxalement, notre auteur éprouve le plus grand plaisir à travailler de la sorte dans l'imaginaire, et c'est essentiellement pour s'amuser, pour oublier aussi la banalité et les soucis de la vie quotidienne, qu'il se lance dans ses étranges expérimentations. Sous couvert de se divertir, il cherche sérieusement à percer quelque secret, sous prétexte d'explorer les tréfonds de la nature de l'homme, il se délasse de ses besognes aussi bien qu'avec ses «tristes x, x».⁴⁰⁰

Après ces réflexions concourant toutes à cerner de plus près le problème de la fiction romanesque chez Diderot, une première constatation s'impose, à savoir qu'il existe une tension, en apparence irréductible, entre une désinvolture réelle, ou seulement apparente, quant aux normes littéraires généralement reconnues, et une rigueur dans la logique implicite qui sous-tend l'oeuvre et résulte de l'application de nombreuses servitudes non-littéraires. L'illustration qui va suivre du schéma de *Mystification* le démontrera amplement. Tension aussi entre la nonchalance des étagements temporels, tant fictifs que réels,⁴⁰¹ dans la trame du récit d'une part et de la vérité historique à tout prix, et dans le petit détail de l'autre.

Au lieu de mensonge, car avec toutes ces interventions chirurgicales de l'auteur l'élément véridique semble englouti

⁴⁰⁰ Cf., *Correspondance*, IX, p. 143.

⁴⁰¹ C'est-à-dire que Diderot, non seulement remodèle à sa guise ce qu'il emprunte à la réalité, mais encore, dans le texte, il ne suit pas la ligne chronologique qu'il s'était choisie au début. Ceci est d'ailleurs naturel vu les différentes couches successives intégrées au texte.

et détruit, on pourrait plutôt parler de demi-vérités (les seules qui existent?); à la place d'une condamnation en règle du faux, on ne saurait que souscrire à ce que constatait très justement Yves Benot: «Rien là-dedans qui soit mensonge, et pourtant tout est faussé».⁴⁰² Ne faudrait-il pas dire, — ne serait-ce que pour exprimer plus adéquatement un phénomène d'ailleurs brillamment décrit par Vernière — au lieu de «*construction déformante* de souvenirs et d'anecdotes déjà recueillis», qu'il y a là pour Diderot une activité de jeu, donc libre et sans contrainte apparente, qui organise et *réforme*⁴⁰³ la réalité enregistrée antérieurement dans tout son sérieux et dans toute son exubérance?

L'attitude ludique dans l'invention consisterait à s'engager, librement mais sciemment, et pour des buts précis, dans une réorganisation de divers matériaux, selon des règles et des servitudes inconnues de nous, sauf de l'artiste qui expérimente, tantôt par l'exploration des limites du possible et de la vraisemblance, tantôt par l'étude des cas de morale et de physiologie. La fabulation est nettement subordonnée tant à la réalité quotidienne et vécue qu'à l'enquête menée pour résoudre quelque problème qui préoccupe le philosophe et l'homme de lettres. Symbiose et dichotomie d'un esprit épris de jeu gratuit et de science méthodique, et ceci toujours par conviction et à la recherche de la vérité et non point du mensonge. Au lieu de refuser à Diderot une «activité mythique et fabulatrice», — l'expression est de Vernière,⁴⁰⁴ substituons lui le terme d'activité ludique en lui conférant toute sa dignité.

⁴⁰² Cf., «A propos de Diderot, mystification, ironie romantique et recherche de la vérité», *La Pensée*, 82/nov.-déc. 1958, p. 69.

⁴⁰³ Déjà J. Undank, dans son *Introduction* à l'édition critique de la comédie *Est-il bon? Est-il méchant?*, dans les *Studies on Voltaire and the eighteenth century* (XVI/1961, p. 45), s'élève contre le terme «déformation» et rappelle le rôle de la mémoire et des ses oublis dans le processus créateur. Gusdorf, il est vrai, parle de «mémoire déformante» ou, mieux, d'une double déformation, la première ayant lieu au stade de la connaissance (ou de la perception) et qui «se trouve prolongée, amplifiée dans le souvenir qui comporte une déformation seconde, une déformation au carré. La mémoire ainsi deux fois infidèle aux choses, parce que deux fois fidèle à la vocation de la personne» (*o. c.*, vol. I^{er}, pp. 210—211). Nous proposons néanmoins réformation, réarrangement, réorganisation, car pour nous déformation signifie aussi trahison et infidélité au modèle alors qu'il y a ici re-création globale, donc refonte dans l'art laquelle n'est aucunement apparentée au grotesque. Gusdorf aussi parlait de déformation et puis de réformation nouvelle (*ibid.*, p. 212).

⁴⁰⁴ Etude citée, p. 16.

A la fin de son étude «Diderot's Moral Tales»,⁴⁰⁵ Robert Niklaus soulignait précisément l'importance pour Diderot de la vérité objective, ou de ce qui s'en rapproche le plus, tout en empruntant, s'il le faut, des chemins détournés.

Like Marivaux's characters, Diderot wears a mask up to the very moment the riddle is about to be solved, *and truth or rather the nearest approach to truth*, (souligné par nous, G. V.) stands revealed, not in its simplicity, but in its complexity. The conventional, anti-life truths stand exposed as lies or half-truths...

Et R. Niklaus conclut ces réflexions en citant Moréas: «Le paradoxe est peut-être le nom que les imbéciles donnent à la vérité». Nous y revenons sans cesse, car le mécanisme du paradoxe se trouve à la base de la pensée de Diderot.

C «Histoire des portraits» ou mystification

«Mon ami, faisons toujours des contes. Tandis qu'on fait un conte, on est gai; on ne songe à rien de fâcheux. Le temps se passe; le conte de la vie s'achève, sans qu'on s'en aperçoive».

*Salon de 1767*⁴⁰⁶

L'interprétation que nous proposons dans ce chapitre évolue sur deux plans assez distincts, en ce sens que la première partie verra se dérouler une suite d'impressions, sinon nouvelles du moins rajeunies, sur les problèmes variés qui surgissent d'une lecture du texte; la seconde partie reprendra les résultats de quelque valeur pour les mettre en rapport et en décèler, si possible, les significations profondes. De là une inégalité de ton qu'on voudra bien nous pardonner.

Avant tout, constatons que le titre même de ce spirituel jeu dramatique ou *sketch* suscite déjà des doutes sérieux

⁴⁰⁵ Cf., *Diderot Studies VIII*, Genève, 1966, p. 318.

⁴⁰⁶ Cf., A. T., XI, p. 374. Le célèbre morceau qui suit notre citation, à savoir le passage sur les deux Anglais que Diderot devait promener à travers Paris, est reproduit presque textuellement dans la lettre à Sophie, datée du 10 septembre 1768 (*Correspondance*, VIII, p. 152). Cela nous permettrait de croire que l'époque de la mystification coïncide avec celle de cette recommandation ardente à ne pas prendre la vie trop au sérieux. La lettre du 21 septembre ne parle-t-elle pas déjà d'un «demi-volume d'écrit»?

quant aux étapes, tant de son déroulement effectif que de sa mise en forme littéraire. Par contre, l'interversion dans le sous-titre ci-dessus est due, elle, au fait que nous avons l'intention de considérer d'abord l'historique de cette «histoire des portraits» et subséquemment son côté mystificateur.

La première difficulté surgit, lorsqu'à la seconde page du texte de l'édition de Proust,⁴⁰⁷ on lit avec surprise, dans le petit préambule, d'ailleurs très diderotique, et qui campe, pour Sophie et pour nous autres, lecteurs anonymes, sujet, scènes et personnages, ce qui suit: «Vous connaissez à présent le sujet de la scène, ce sont les *Portraits recouverts*». Y a-t-il erreur ou mensonge, — suggérer au lecteur qu'il y aura un *happy end* — donc mystification générale, ou simplement négligence et omission de corriger cette formule inadéquate, — et non la moins importante puisqu'il s'agit du titre — une fois que la farce est tombée à plat et que l'enthousiasme de Diderot est dégonflé? Cette contradiction flagrante prouve, semble-t-il, que le fragment où se situe notre citation est un de ceux ayant effectivement appartenu au journal, ou du moins, au premier jet de l'histoire. Une seconde raison à l'appui de cette affirmation, c'est le ton que Diderot emploie pour y parler de Desbrosses, le même ton désobligeant que dans le paragraphe précédent.⁴⁰⁸ Cependant, dans une des lettres à Sophie où il est question de la plaisanterie, on trouve un titre plus conforme à la vérité: *les portraits*;⁴⁰⁹ ce dernier ne suggère aucunement une issue favorable.

Autre incongruité: c'est Diderot essayant de *se rappeler* un événement ou, plus précisément, des scènes auxquelles il n'a pas assisté! Les propos échangés entre Mlle Dornet, Mme Therbouche et Desbrosses semblent enregistrés sur le vif;⁴¹⁰

⁴⁰⁷ Cf., *Quatre contes*, Genève, 1964, p. 6.

⁴⁰⁸ *Ibid.*, «un homme leste», «un certain brigand, Bonvalet Desbrosses, soi-disant médecin Turc»; cf., aussi dans le *Lexique*, indispensable, fourni par Proust, pages 195—196, les acceptions de l'adjectif *leste*. Diderot n'aurait certainement pas écrit de la sorte après le suicide de Desbrosses, survenu un an plus tard. (*Correspondance*, IX, p. 222). Les termes dans lesquels il en parle à Grimm (*Salon de 1769*, A. T., XI, pp. 425—426) et à Sophie (dans la *Correspondance*) quelques jours après la mort de Desbrosses, jurent avec le ton du préambule.

⁴⁰⁹ Nous croyons que dans la lettre du 26 octobre 1768 (*Correspondance*, VIII, p. 205), la formule «*Les portraits, les portraits!*» est peut-être le titre provisoire de l'histoire de la mystification. Dans l'édition Babelon des lettres (Vol. II^e, p. 200), ces mots ne sont pas soulignés et ne pourraient pas être pris pour titre. Cependant notre interprétation de la variante de Roth, avec les italiques, n'est que conjecturale.

⁴¹⁰ Cf., l'*Introduction* de Proust aux *Quatre Contes*, p. XXXVII et XXXVIII.

mais cette impression de l'immédiateté ne résulterait-elle pas de l'entremise d'un tiers (Desbrosses ou Mme Therbouche rapportant ce qui se passait au meneur de jeu absent), donc, en tout état de cause, non pas tout à fait *en direct*? Ou n'est-ce pas là une preuve que Diderot n'avait même pas besoin d'informateurs pour imaginer des scènes, qui d'ailleurs durent ne pas être aussi réussies que sur sa feuille blanche. Imaginer, c'est le mot, car n'est-il pas curieux, qu'en se référant à son *Histoire*, Diderot n'en parle à Sophie qu'essentiellement en termes de scènes, de «volume d'écrit», bref de texte, et non point de mystification jouée!⁴¹¹

C'est là à notre avis, un détail extrêmement important qui prouverait que pour le philosophe, le jeu dramatique était celui qu'il imaginait *dans sa tête*, bien qu'effectivement des scènes fussent en train de se dérouler! Diderot rédigeait peut-être le sketch au fur et à mesure qu'il prenait connaissance de nouveaux éléments, mais selon *l'idée qu'il s'était faite* des personnages et de leurs rôles à jouer dans des situations prévisibles, tenant compte de deux apports, les extérieurs ou objectifs, les intérieurs ou les siens propres. Le problème est loin d'être résolu, mais il est certain que la part de Diderot se retrouve dans l'élaboration des scènes, dans la conception globale et la logique interne de l'oeuvre. N'est-il pas, en l'occurrence, trop dépendant de l'écriture, en ce sens qu'il lui était difficile de concevoir une scène hors des limites du texte? Tout est subordonné à la réflexion combinatrice sur le papier, peu de chose est donné au départ, si ce n'est rien. Le jeu dramatique et la parole, soi-disant vive, ne seraient que des dérivés de la fonction de l'écriture. Comment, du même coup, ne pas songer à son échec au théâtre, échec qui n'était pas seulement dû à l'idéologie moralisatrice et plate d'un auteur mal à l'aise!

Les difficultés et les inconséquences sont flagrantes. Diderot n'a pas à se rappeler «la chose comme elle s'est passée», formule deux fois employée (au début du texte et dans la lettre du 26 octobre), pour la simple raison qu'il est entièrement libre, ou presque, d'imaginer les trois premières scènes auxquelles il n'a pas assisté. «Je laisserai passer quelques jours entre cette scène (la troisième entrevue entre Mlle Dor-

⁴¹¹ Cf., les citations des lettres datées, respectivement, des 21 septembre, 26 octobre et 15 novembre 1768; «Vous savez bien, ces portraits... cela est devenu une mystification dont il y a déjà un *demi-volume d'écrit*»; «Ce *volume*, c'est moi qui l'ai écrit; c'est la chose comme elle s'est passée»; «Il ne nous reste de cela qu'une *scène excellente*...» (mots soulignés par nous, G. V.).

net et Mme Therbouche, remarque G. V.) et ma première visite»,⁴¹² En attendant de retrouver l'actuel journal de la mystification, «ce volume», envoyé à Sophie à une date incertaine,⁴¹³ il ne nous reste qu'à conjecturer dans les limites du très probable. Un détail est à retenir, Diderot ne ment pas au sens fort du terme puisqu'il n'a même pas la mémoire des événements. Il sent d'ailleurs très bien que «l'exercice de la mémoire ne saurait être assimilé au jeu de retrouver un objet caché»⁴¹⁴ mais bien à celui d'en trouver plusieurs nouveaux.

Aussi Diderot n'est-il pas menteur, à la rigueur il serait voyeur, mais en même temps il apparaît comme un ami et un médecin. Laissons de côté un moment le fait que le point de départ de cette activité de détente a été, pour Diderot, de reprendre à Mlle Dornet des portraits compromettant le bonheur du prince Gallitzine, son ancien amant, et nous avons devant nos yeux une jeune malade, au fond sympathique,⁴¹⁵ très crédule, très femme, et qui subit un traitement, somme toute peut-être efficace. Sa guérison, c'est d'oublier le passé, car le subterfuge des portraits devient accessoire dans le processus même de la guérison. Il est vrai que Diderot doit ravoïr les portraits, mais tout n'est pas dans cette première cause qui inspire la plaisanterie. Et que dire de ses remords dès le début de la mystification dirigée contre Mlle Dornet? «L'histoire des portraits, que je les obtienne ou non, vous fera dire que je suis quelquefois un grand scélérat».⁴¹⁶ Peut-être que le portrait flatteur de la «belle dame» traduit le besoin d'accorder une sorte de compensation morale à la victime. Qui sait aussi si l'absence de dénouement réel de la mystification résulte seulement du départ inopiné de Mme Therbouche, et non pas également de quelque délicatesse de l'auteur! On aurait bien pu trouver une autre Mme Therbouche.

⁴¹² Cf., *Quatre contes*, p. 31.

⁴¹³ Cf., notre note 260 au début du chapitre, p. 71.

⁴¹⁴ L'expression est de Gusdorf, *Mémoire et personne*, vol. I^{er}, p. 221.

⁴¹⁵ Les modifications que subit la véritable Mlle Dornet sont nombreuses et toutes à son avantage. Au lieu d'être une fille entretenue de très mauvaise réputation et de santé ravagée par les plaisirs, elle est tout juste bornée, crédule et malade d'avoir été délaissée par son amant. Point d'aspects désobligeants, alors que Diderot était très bien informé sur son cas, comme le prouve l'*Annexe I: Histoire de Mlle Dornet* (pages 135—140), fournie par Jacques Proust; voir aussi l'analyse de Jean Catrysse (o. c., pages 182—184) d'où il résulte également que Diderot «embellit» son héroïne.

⁴¹⁶ Cf., *Correspondance*, VIII, p. 179, lettre du 21 septembre 1768.

Quoi qu'il en soit, c'est vers cette époque que Diderot choisit, pour la première fois, des personnages réels et vivants, et qu'il les fait évoluer dans ses oeuvres. C'est aussi l'époque des premières difficultés dues à ce réalisme généralement peu admis. Si *Le Neveu de Rameau* est déjà bien sur le métier en 1767,⁴¹⁷ ce n'est que l'année suivant la *Mystification*, donc en 1769, que Diderot se hasarderà à se servir, une nouvelle fois, de personnages réels, très connus cette fois-ci. Nous songeons au *Rêve de d'Alembert*. Mais qu'a-t-il à voir dans le contexte de l'*Histoire des portraits*?, diront d'aucuns. Peu de chose, mais qui mérite cependant d'être rappelé. J. Varloot a bien fait, à notre avis, de rapprocher ces deux textes, précisément parce que ce dernier est «comme un premier essai d'affabulation où figurent des personnages vivants et fréquentés immédiatement par l'auteur»,⁴¹⁸ et permettant ainsi d'étudier plusieurs procédés caractéristiques de l'art de Diderot. Mais il y a mieux; il s'agirait pour d'Alembert, comme il s'agissait pour Mlle Dornet, de se débarrasser d'une, ou plutôt, de toute une série d'idées fixes et de préjugés (d'un ordre fort différent, pour l'un et l'autre malades bien entendu!), afin de hâter sa guérison par cette sorte de délire organisé devant le docteur Bordeu et l'obligeante Mlle de Lespinasse. Quant à Diderot, il discute avec d'Alembert, dans la première partie du *Rêve*, notamment dans *La Suite d'un entretien entre M. de d'Alembert et M. Diderot*,⁴¹⁹ les points sur lesquels ils ne sont pas d'accord et à propos desquels le raisonnement en délire de d'Alembert effectuera des corrections et atteindra une cohérence totale.

Tandis que *Mystification* est encore au départ une histoire vécue, le *Rêve*, lui, est entièrement produit par le génie de Diderot. Nous ne voulons aucunement suggérer par ce parallélisme que le premier texte soit un premier essai pour le chef-d'oeuvre de Diderot, mais il ne faut pas cependant perdre de vue une curieuse analogie dans le canevas narratif: deux personnes, dont l'une est un médecin vrai ou faux, tentent

⁴¹⁷ Voir l'article de J.-L. Leutrat «Genèse du *Neveu de Rameau*» (*Revue d'histoire littéraire de la France*, LXVIII, 1968, No 3—4, p. 437 et suivantes) et son explication au sujet de l'année 1767 comme étant décisive pour l'élaboration de l'oeuvre.

⁴¹⁸ Cf., *Le Rêve de d'Alembert*, éd., Varloot, pp. XLIX—L. Quant à Proust, il avait réagi contre ce même parallélisme qu'avait proposé Pierre Daix dans sa *Préface* à l'édition *princeps* de *Mystification*; mais il s'agit du rapprochement portant sur les idées, alors qu'il est question, pour Varloot, de procédé littéraire. Voir son compte rendu dans la *Revue d'histoire littéraire de la France*, LVII, 1957, No. 1, p. 76.

⁴¹⁹ *Ibid.*, pp. 3—23.

de guérir un «malade», en le délivrant de certaines de ses obsessions ou idées erronées, et tout cela dans un décor théâtral mais qui ne l'est qu'imparfaitement puisque tout «sent» la réalité qui se déroule sous nos yeux. Le ton est celui de la désinvolture savante et du double jeu, l'un pour le «malade», l'autre pour le «public». Si Mlle Dornet est parfaitement inintéressante du point de vue de son esprit, il ne faut pas pour autant lui refuser la guérison et la laisser les yeux fermés devant les réalités de la vie. N'aurait-elle pas été effectivement guérie, une fois qu'elle se serait débarrassée de ces «portraits»? Pour ce qui est de Diderot démiurge, il n'est présent que par l'entremise des autres et, dans les deux cas, il se trouve dissimulé derrière les deux «guérisseurs».

Revenons cependant à *l'Histoire*; il va de soi qu'il y a le terme «histoire» dans le titre, puisque la relation des faits a la prétention d'être véridique. Mais du point de vue de la forme, c'est avant tout un jeu dramatique fort réussi. Le début en pantomime, — l'arrivée de Mlle Dornet, épuisée par une marche de trois pas — est excellent, puis Desbrosses, muet, et observant en sourd, la suite de la scène, les confidences éternelles de Mlle Dornet à Mme Therbouche, confidences que plus personne n'écoute, tout rappelle le Diderot de ses années d'enthousiasme pour le théâtre, jugeant et appréciant le jeu de l'acteur, (Mlle Dornet!), en se bouchant les oreilles et disant: «C'est mon usage. Je n'écoute jamais, je regarde».⁴²⁰

Ce jeu, pratiqué par Diderot et, occasionnellement, à en croire le philosophe, par Desbrosses, et que nous avons appelé le «procédé d'élimination d'un sens» 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,

⁴²⁰ Cf., *Quatre Contes*, p. 7. C'est Desbrosses qui parle ainsi. Roger Kempf, dans son livre *Diderot et le roman ou le démon de la présence*, (Paris, 1964, pp. 77—78), souligne que cet «art du silence» permet à l'écrivain de «s'entendre plus que d'entendre», et de se concentrer sur l'écho en lui que suscite le vue de la personne observée. «Voir d'abord, entendre ensuite» serait un principe largement appliqué par Diderot pour qui l'effet pictural compte plus que pour d'autres écrivains. Plus tard, Kempf (pp. 211—212) en parlant de la mystification en général, souligne qu'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». Dans le cas de Desbrosses, c'est nous qui l'ajoutons, le déchiffrement est feint, bien entendu, mais marque pour le lecteur averti le début d'une éventuelle duperie.

ambigus dans leur signification. Elle appartient encore à l'époque de la *Lettre sur le sourds et muets*:⁴²¹ «J'ai trouvé que c'était un moyen sûr d'en connaître (il s'agit de tableaux, remarque G. V.) les actions amphibologiques et les mouvements équivoques; d'être promptement affecté de la froideur ou du tumulte d'un fait mal ordonné ou d'une conversation mal instituée; et de saisir dans une scène mise en couleurs tous les vices d'un jeu languissant ou forcé».⁴²²

La méthode, consistant à débouter un sens afin de pouvoir se concentrer avec plus d'efficacité sur les signaux qui vous parviennent par les autres sens,⁴²³ sert d'abord à Desbrosses pour mesurer le degré de dérangements et de feinte chez la «belle dame». Elle lui sert aussi, sauf erreur de notre part, à en imposer et à obtenir tous les regards admiratifs des dames. Mais n'est-il pas en même temps curieux que Diderot pourvoie Desbrosses d'une qualité qui lui tenait si fort à coeur et dont il était si fier? Nous avons là une illustration

⁴²¹ Cf., *Lettre sur les sourds et muets* (1751), édition P. H. Meyer, *Diderot Studies* VII, Genève, 1965, p. 52.

⁴²² Disons toutefois que le rapprochement avec le théâtre, le souvenir de Diderot jeune et admiratif, ne vient qu'après l'explication de la méthode et son application dans le domaine du critique d'art. L'étrange méthode ne serait donc pas déduite de son expérience du théâtre mais refléterait plutôt la sagacité (c'est Diderot qui emploie ce terme) du philosophe des années 1750.

⁴²³ Diderot, il est vrai, dira dans les *Eléments de physiologie* (A. T., IX, p. 344), à propos de la vue, que nous ne pouvons percevoir qu'avec un sens à la fois et que les autres sont alors éliminés: «Nous cessons de voir quand nous écoutons, et ainsi des autres sensations. Nous croyons le contraire, mais l'expérience nous désabuse bientôt. — Toutes sortes d'impressions se font, mais nous ne sommes jamais qu'à une». Il va de soi que Diderot, vieux, rétrécit son champ de perception, mais d'autre part, il faut dire que dans le texte, édité par Mayer, nous retrouvons, au même sujet et dans le même contexte, d'ailleurs un peu difficile à repérer avec certitude, vu les perturbations introduites dans les *Eléments de Physiologie*, un éclaircissement supplémentaire. «Nous ne pouvons être qu'à une seule chose à la fois. On ne voit nettement qu'un objet à la fois. *Le passage est infiniment rapide; nous n'y faisons pas attention; mais nous cessons de voir quand nous écoutons, d'écouter quand nous touchons, et ainsi des autres sensations...*» (édition Mayer, pp. 239—240, c'est nous qui soulignons). Cette addition explicative semble s'être imposée à Diderot comme s'il s'était relu et trouvé trop rigide, trop apodictique. Pareillement, il parlera de l'extrême promptitude avec laquelle nous procédons à l'abstraction lors de notre réflexion à partir des sensations composées. «C'est ainsi que toutes nos sensations sont composées; et s'il est impossible que la sensation soit simple, il est impossible que la pensée le soit; elle le devient par abstraction: mais cette abstraction est si prompte, si habituelle, que nous ne nous en apercevons pas...» (*ibid.*, p. 227).

probante de ce que Diderot faisait avec un personnage vivant dans une situation réelle et vécue à quelques jours, ou à quelques mois de distance. Rappelons la formule initiale «Je voudrais bien me rappeler», et en dépit de cette promesse d'objectivité, voilà Desbrosses affublé généreusement d'un des attributs du philosophe, notamment sa manie de vérifier l'efficacité de chacun de ses sens. Or, Diderot ici-même n'avait pas à se dédoubler et à jouer plus d'un rôle, il avait le sien bien délimité, organiser et faire marcher la machine infernale.

Jean Varloot, dans son *Introduction au Rêve de d'Alembert*, parle en effet du jeu de Diderot, se dédoublant en d'autres personnages à qui il s'efforce de donner «ses allures, ses tics, son style»;⁴²⁴ il dit encore: «Reconstruire une conversation, prêter souvent ses idées aux autres, et inversement, c'était devenu chez le Diderot de 1769 comme une seconde nature».⁴²⁵ Il nous semble cependant que, dans le cas de Desbrosses, il y a plus qu'un tic ou qu'un dédoublement partiel. On observe dans *Mystification*, d'une part, une schématisation divertissante du problème de l'entendement quand le point de départ est un homme ayant un sens en moins, et de l'autre, le phénomène de l'intensification artificiellement suscitée, d'un autre sens dans le cas d'une défaillance partielle, «organisée». Mais Desbrosses, *alias* Diderot, ne se moquerait-il pas un peu de cette manie de surconcentration... ?

Quant à l'époque, on pourrait aisément la reporter de 1769, date proposée par Varloot, à 1768, car la reconstitution des conversations,⁴²⁶ à côté d'autres qualités de *Mystification*, y est déjà parfaite tout en étant, paradoxalement, mystification pure. Varloot mentionnait aussi le mot-clé de mystification à propos du mélange du réel et du fictif dans les personnages;⁴²⁷ elle était et sera inséparable du caractère de Diderot, suffisamment véridique pour se permettre d'être menteur quand un besoin supérieur, esthétique ou moral, le nécessite. Rappelons le voeu de Diderot exprimé dans le *Salon de 1767*: «Laissez à l'art la liberté d'un écart approuvé par les uns

⁴²⁴ Cf., o. c., p. CXXVIII.

⁴²⁵ *Ibid.*, p. CXXV. C'est ainsi que Varloot analyse la «naissance» du personnage de Mlle de Lespinasse; amalgame de Sophie, d'Angélique, de Mme d'Epinay et d'autres, elle incarne la féminité.

⁴²⁶ Voir à ce sujet notre communication au III^e Congrès des Lumières (Nancy, 1971) sous le titre: «Style libertin et imagination ludique dans la *Correspondance* de Diderot», *Studies on Voltaire and the eighteenth century* vol. XC, 1972, pp. 1731—1745.

⁴²⁷ O. c., p. CXXIV.

et proscrit par d'autres»,⁴²⁸ et sachons toujours l'approuver, tout en essayant de percer les secrets de son métier. Nous rappelons aussi qu'il importe au philosophe, critique d'art, de ne pas perdre de vue que ces écarts sont légitimes et bien fondés.

Or un raisonnement qui se voudrait moins contraint qu'il ne l'est effectivement, pousse Diderot à trouver une solution logiquement déduite, pour ces mêmes entorses, dues selon lui à un génie foncièrement méthodique. La justification d'une telle interprétation se trouverait, selon nous, dans le texte et les formulations qui entourent l'énoncé cité, ou mieux, dans l'esprit du paragraphe, pondéré et méthodique en dépit de tout: l'idée de l'unité, de l'universelle variété, l'impossibilité de concevoir la nature dans toute sa complexité, et partant dans tous les arts (imitatifs), le droit au mensonge dans un dosage jamais défini une fois pour toutes. Voici le texte en entier, pour montrer que c'est par une déduction très mesurée que Diderot «découvre» la nécessité des écarts:

Mais la nature étant une, comment concevez-vous, mon ami, qu'il y ait tant de manières diverses de l'imiter, et qu'on les approuve toutes? Cela ne viendrait-il pas de ce que, dans l'impossibilité reconnue et peut-être heureuse de la rendre avec une précision absolue, il y a une lisière de convention sur laquelle on permet à l'art de se promener; de ce que, dans toute production poétique, il y a toujours un peu de mensonge dont la limite n'est et ne sera jamais déterminée? Laissez à l'art la liberté d'un écart approuvé par les uns et proscrit par d'autres.

Mais Desbrosses? C'est un excellent comédien, capable de jouer son rôle avec quelques failles bien placées, car il faut, de temps en temps, attirer l'attention de Mlle Dornet sur les dangers de sa crédulité, non seulement pour lui permettre de s'en apercevoir, mais aussi pour qu'elle en mesure l'étendue, jaugeage de nature presque scientifique, dans le cas où, par un heureux hasard elle s'en rendrait compte! L'illusion, disait Diderot en 1757, dans ses *Entretiens sur le Fils naturel*,⁴²⁹ est une qualité constante, mais n'est pas volontaire, car elle varie selon l'expérience et la raison; celles de Mlle Dornet étaient indiscutablement déficientes et, partant, sa crédulité sans bornes.

Mme Therbouche, qui est dans le coup, mais ne s'en mêle qu'à contre-cœur et avec une bonne dose de malice féminine

⁴²⁸ Cf., A. T., XI, p. 185.

⁴²⁹ Cf., *Oeuvres esthétiques*, édition Vernière, p. 215. Rappelons aussi la définition de l'illusion comme étant le «mensonge des apparences»; voir notre page 75 du présent chapitre.

(«Vous vous trompez, vous vous trompez, vous dis-je», s'écrie-t-elle quand Desbrosses constate pour Mlle Dornet qu'elle est une femme de talent et le répète!), joue son rôle aussi bien que Diderot le voulait, puisque c'est lui qui rédigea le texte que nous lisons. Les bévues volontaires, telles un «Docteur» qui vient trop tôt dans le texte (p. 7) mais que Mlle Dornet n'entend guère, ou un «Monsieur le Docteur» (p. 9) qu'elle répète machinalement sans en comprendre le sens, ou une phrase compromettante pour Desbrosses, pronocée par Mme Therbouche: «Il (Diderot) dirait que le Docteur est un scélérat⁴³⁰ bien sifflé qui nous joue» (p. 17), ne sont que des avertissements à la victime. Il n'y a même pas dans le comportement des mystificateurs, ce que Kempf appelle une «discretion dans la déloyauté»;⁴³¹ l'auteur n'endort pas les soupçons de sa victime, il fait tout pour susciter chez elle de la méfiance.

Mais d'autre part, et paradoxalement, on dirait par moments qu'il y a connivence parfaite entre tous les protagonistes qui inventent leur rôle au fur et à mesure que se déroule l'écheveau des événements. Mlle Dornet est dupée, certes, mais elle accepte ce jeu de bon coeur pour prendre part, dirait-on, à une plaisanterie divertissante pour tous, elle comprise. Ou bien ce n'est là que l'imagination de Diderot qui travaille et qui rend ainsi toute l'histoire encore meilleure en permettant à l'actrice de théâtre de jouer son rôle avec plus de compétence!

Quant au thème de la guérison que nous avons annoncé au début de cette analyse, et qui, selon nous, apparente l'*Histoire des portraits* au *Rêve*, il est adroitement entremêlé dans les dialogues, et la «victime», ou la malade, est de plus en plus entraînée dans l'analyse de son cas qui peut être guéri uniquement à l'aide d'une thérapeutique de l'oubli et de l'abandon des souvenirs et des objets nocifs. Grâce à sa crédulité sans bornes, car elle accepte n'importe quelle affirmation comme véridique, Mlle Dornet pourrait être débarrassée de ses nombreux malaises, mais aussi des portraits compromettants et maintenant requis par le prince Gallitzine.

L'entassement pêle-mêle de notions aussi variées que pantomime et thérapeutique, crédulité et art de persuasion,

⁴³⁰ A rapprocher du texte déjà cité de la lettre à Sophie, «... je suis quelquefois un grand scélérat» (*Correspondance*, VIII, p. 179).

⁴³¹ Cette délicatesse dans la supercherie est, d'après Roger Kempf, un des ressorts de la mystification, où, le plus souvent, l'on côtoie la vérité d'assez près, pour paraphraser Diderot. Voir *Diderot et le roman*, Paris, 1964, p. 215.

psychologie et chiromancie, exige du critique non seulement une réflexion organisée et méthodique, mais encore il lui est catégoriquement défendu de faire sien le mot de Diderot qu'il prononça pour d'autres que lui-même dans un âge avancé: «Toutes sortes d'impressions se font, mais nous ne sommes jamais qu'à une».⁴³²

Essayons-le quand même, Le *sketch* en entier, qu'il soit considéré comme achevé ou arrêté court dans son développement, est construit semble-t-il, sur une alternance entre la crédulité naturelle et constante, et l'incrédulité dissimulée et intermittente se manifestant dans les comportements de Mlle Dornet et de son entourage, mais d'après des dosages différents, de même que sur le double jeu de la vérité requise et de la vérité offerte au prix de duperies, de faux-semblants et de niaiseries. Nous pensons à Desbrosses qui ne se fie qu'à son expérience directe, observant et palpant Mlle Dornet, heureuse de fournir des preuves véritables. La mystification de la victime a pour point de départ un fonds de crédulité sans bornes et elle est renforcée par la présence, tour à tour, de vérités soit affichées, soit réelles; quant à la guérison, c'est-à-dire l'exorcisme en puissance de souvenirs douloureux, elle est modelée en connaissance de cause et en tenant compte de faits aussi diversifiés que l'oubli, la reviviscence du passé, les préjugés et les erreurs opposés à la vérité.

Le plus curieux cependant, c'est la stratégie de persuasion par degrés, manoeuvre savante; réglée d'après de véritables principes et méthodes d'investigation, car que fait le chercheur au travail, si ce n'est adopter pour lui-même une démarche de persuasion, une fois qu'il opère avec ses doutes et ses certitudes, ses résultats provisoires et ses nouvelles hypothèses, quitte à ne pas toujours trouver la vérité au bout du chemin? Cette méthode est bien aussi celle de Diderot écrivain, et il serait fructueux d'analyser de plus près le texte de la *Mystification* à la lumière même de ses ambitions extra-littéraires.

Mais avant, il est indispensable de relire l'étude de J. Chouillet, intitulée «Le mythe d'Ariste ou Diderot en face de lui-même»,⁴³³ pour étudier le parallélisme rigoureux de la pensée du philosophe dans les domaines respectivement scientifique et artistique. Loin de nous l'ambition de faire, pour

⁴³² Cf., *Eléments de physiologie*, A. T., IX, p. 344. Voir aussi plus haut page 124 en note.

⁴³³ Cf., *Revue d'histoire littéraire de la France*, LXIV, 1964/4, pp. 565—588.

Mystification, une analyse aussi détaillée et minutieuse, néanmoins des conclusions analogues semblent s'imposer. Rappelons brièvement les arguments de Chouillet: Diderot, en abordant les problèmes esthétiques, et ceci dès 1748, n'abandonne pas aisément les méthodes appliquées dans les sciences de la nature, car le goût et la nature ont des qualités communes, telles la «vicissitude perpétuelle» mais susceptible d'évolution et d'enchaînements, sinon durables du moins provisoires, tenant compte toutefois des «différences essentielles». Les étapes que Diderot parcourait pour la connaissance de la notion de goût sont au nombre de trois; d'abord celle du doute méthodique, attitude provisoire, susceptible de modification et fondée sur le sentiment de l'«universelle variété», ensuite la découverte d'une certitude, à savoir qu'il faut créer un module hors de soi pour pouvoir juger du goût de façon objective, enfin le retour au relatif, (car le module lui-même change), avec la possibilité de modifier sa certitude «selon les circonstances». Mais chose très importante, car autrement il n'y aurait pas de progrès dans la connaissance: «A chaque progrès du doute, constate Chouillet, correspond une plus forte exigence de certitude; et par voie de retour le renforcement des certitudes amène de nouvelles prises sur le réel».⁴³⁴

Dans le cas de *Mystification* il serait aisé de déceler une méthode par maints détails analogue à celle décrite plus haut. *L'Histoire des portraits* ne pourrait-elle pas préparer les voies de la pensée questionneuse s'engageant vers les audaces du *Rêve*? Cette pensée est d'autant plus libre que le *sketch* est un produit de son cru à tous les niveaux (le «réel» et le fictif). Nous avons parlé de la stratégie de persuasion employée pour mystifier Mlle Dornet, et suggéré qu'elle était implicite dans toute enquête scientifique; elle se déroule en plusieurs temps, mais contrairement au monde du «sérieux», il y a, au départ, une attitude de confiance vite gagnée et de crédulité sans bornes.

L'attitude provisoire initiale n'est pas celle du doute, mais celle de la crédulité. Premièrement, c'est l'entassement d'assertions et de vérités douteuses, mais attrayantes, notamment les propos sérieux et révélateurs de Desbrosses qui, tel un magicien, devine ce qui se passe dans Mlle Dornet et lui révèle vérité après vérité sur son état et l'ébahit par sa sagacité incompréhensible. Du côté de Mlle Dornet, il n'y a pratiquement aucun doute, il n'y a que le mirage de l'impossible

⁴³⁴ O. c., p. 511. Le texte analysé est celui du traité *De la poésie dramatique* (1757) ou plutôt ses pages conclusives.

(l'insaisissable) vérité, enfin mise à jour. A peine fait-on allusion, dans les premières pages, à un scepticisme; tout inspire confiance, si ce n'est la petite phrase prononcée, comme en aparté, par Diderot, et qui dupe le lecteur, toujours enclin à croire sur parole là où il ne le faut pas. Aussi Diderot commente-t-il avec candeur ce qui se passe tout au début du *sketch*: «Mme Therbouche... causait avec Desbrosses de ses affaires, auxquelles je crois qu'il prenait un profond intérêt.» Puis vient presque en écho, le défi lancé par Mlle Dornet qui, sans le vouloir, fait de l'esprit: «A me voir, Monsieur, vous aurez peine à croire un mot de ce que je dis».⁴³⁵

Après un premier temps, où la crédulité⁴³⁶ de Mlle Dornet domine entièrement la «scène», alors qu'elle semble vouloir provoquer de la méfiance chez Desbrosses, témoin la phrase citée ci-dessus, un autre survient où elle ne sera pas moins affectée par les doutes, certes non méthodiques, mais néanmoins éprouvants. Ces derniers marquent donc le second temps et se suivent de très près (pages 14, 15, 16, 17), d'abord sous forme de soupçons, d'ailleurs vite dépassés, non pas en ce qui concerne Desbrosses présentement, mais vis-à-vis des autres diseurs de bonne aventure, à propos desquels la «belle dame» peut avouer, comme pour une affaire du passé: «J'avais cru jusqu'à présent qu'un diseur de bonne aventure n'était qu'un fripon» (p. 14); plus loin, très assurée, elle déclare: «Et puis il faut que je sache tout de suite quelle confiance on peut avoir dans un Art qui m'a paru toujours suspect» (p. 15). La méfiance s'articule, il faudra l'endormir par d'ingénieux stratagèmes; voilà qu'elle questionne les liens de Desbrosses avec Mme Therbouche et puis fait entrer Diderot, le parangon d'incrédulité, dans la conversation: «Y-a-il longtemps que vous connaissez Madame?», et, enfin: «Connaissez-vous M. Diderot?» (pages 16 et 17).

Troisième temps: après les doutes et les mises en cause, Desbrosses, aidé de Mme Therbouche, fournira plus d'un exemple frappant (pages 18, 19 et 20) de l'influence néfaste d'objets conservés et des souvenirs qui en émanent, pour étayer ses affirmations, en faisant miroiter des preuves. Ce sont tous des exemples spectaculaires, de grandes dames, des princesses, des filles belles comme des anges qui toutes souffraient de

⁴³⁵ Cf., *Quatres contes*, édition Proust, p. 6. Les mots soulignés le sont par nous.

⁴³⁶ Cette crédulité va jusqu'à accepter, sans savoir pourquoi, le fait que cet étranger est un médecin à qui elle permet de la visiter! «Desbrosses s'approche d'elle..., écarte le fichu, promène sa main sur la gorge, veut lui tâter le ventre» (p. 6).

maux inexplicables, mais que Desbrosses a guéries, ou aurait pu guérir (notons les deux possibilités, pour aiguïser encore les incertitudes de Mlle Dornet!) moyennant le traitement de l'oubli et du renoncement à des objets précieux parce que rappelant un cher absent. «Elle (une grande dame) avait gardé, sans conséquence, à ce qu'elle croyait, un bracelet de ses cheveux. Ce bracelet jeté pêle-mêle avec d'autres parures de femme, lui tombait de temps en temps sous la main, et à chaque fois elle se rappelait son mari» (p. 20).

Exemples sans explications possibles? Certainement pas. Desbrosses en fournit deux, et des plus savantes, la première étant inspirée d'Epicure et très métaphysique, avec une petite addition plus terre à terre (les tentures en noir et en couleur), notamment la théorie des simulacres, — ces esprits mobiles et terroristes — et leurs émanations dangereuses, l'autre, carrément physiologique ou, mieux, physiologisante avec l'introduction de l'image de l'araignée. N'est-il pas curieux qu'elle soit là, avant l'araignée de Mlle de Lespinasse? L'explication fournie par Desbrosses dans notre texte n'en est que plus savoureuse, puisqu'il y a un mélange comique de métaphysique et de physiologie, c'est la rétine de l'oeil qui ressemble à «une toile d'araignée tissée des fils nerveux les plus déliés, les plus fins, les plus sensibles du corps, qui tapisse le fonds de l'oeil» (p. 22), et sur laquelle viennent s'attacher les petits simulacres tourmenteurs. Le fonctionnement est tout à fait analogue à l'araignée «nichée dans une partie de la tête» appelée «les méningues».⁴³⁷

Quand l'image, poursuit Desbrosses, s'est attachée à cette toile mobile, quand ses petits ébranlements ont été transmis à cette substance si délicate, si molle qu'on appelle le cerveau; quand l'âme a pris les ondulations de cette substance; quand l'une et l'autre lassées d'osciller, viennent à s'affaïsser de fatigue, de l'ennui on passe à la tristesse, à la mélancolie, à l'attendrissement, aux larmes, au chagrin, à l'indigestion, à l'insomnie, à la douleur, aux nerfs agacés, aux vapeurs.

La tirade est belle, et nous sommes à ses antipodes avec l'exclamation de Mlle Dornet: «C'est moi, c'est moi, comme

⁴³⁷ Cf., *Le Rêve de d'Alembert*, éd. Varloot, pp. 46—47. «Vous imaginez en vous, dit Bordeu, quelque part, dans un coin de votre tête, celui, par exemple, qu'on appelle les méningues, un ou plusieurs points où se rapportent toutes les sensations excitées sur la longueur des fils». L'imagination de Mlle de Lespinasse *alias* Diderot est cette fois-ci bridée, disciplinée: «Mais si un atome fait osciller un des fils de la toile d'araignée, alors elle prend l'alarme, elle s'inquiète, elle fuit ou elle accourt».

si ma femme de chambre vous l'avait dit»⁴³⁸ (p. 22). L'effet est d'autant plus risible que Mlle Dornet se reconnaît là sans la moindre difficulté.

Mais les explications ne suffisent pas, elles seraient comme un quatrième temps; il faut, une fois de plus, émouvoir la «belle dame», il faut permettre aux conjectures dangereuses d'aller jusqu'au bout et aux mauvais pronostics (p. 23) d'être les plus noirs; la thérapeutique et la guérison n'en seront que plus recherchées. Tactique savante, mais encore perfectionnée par une dernière image, hideuse s'il en est, notamment la fureur, «le queue des passions», comme l'appelle Desbrosses, si spirituel parce que naïvement compétent, et «cette queue-là n'a point de fin» (p. 23). L'étape pourrait être résumée comme étant celle d'une conclusion provisoire, d'un résultat positif, mais que l'esprit ne devrait accepter que pour le rejeter un moment plus tard, quitte à devoir admettre son échec. Cependant, il ne suffit de revenir à zéro et d'accepter sa propre crédulité comme fait Mlle Dornet, il faut aller plus loin et la dépasser en s'imprégnant d'incrédulité et de méfiance.

N'anticipons pas toutefois, tenons-nous en à ce que Mlle Dornet pouvait penser après la sortie de Desbrosses sur le degré dernier de maladie et l'exemple alarmant au plus haut degré d'un homme mourant pour avoir seulement vu une belle infidèle après une période de dix ans d'oubli total, autre phénomène sujet à caution; on ne saura donc jamais de quoi il faut se méfier. Mais voici la joute verbale:

Desbrosses: ... Qu'on vienne me dire après cela qu'on connaît l'état de son cœur... Vous riez, Madame Therbouche; vous ne croyez pas à cela?

Mme Therbouche: Tout au contraire, Docteur; c'est que j'ai par devers moi un exemple tout pareil.

Desbrosses: Un dé à coudre plein d'une certaine poudre noire. Ce n'est rien. Une étincelle de feu; c'est moins encore. Cependant...

Mlle Dornet: Et la passion la plus violente, qu'est-ce dans son premier instant? Un souris, un mot, un regard, un tour de tête, un clin d'oeil, un je ne sais quoi (p. 24).

⁴³⁸ Cette reconnaissance, était anticipée, quelques pages plus haut, par l'étonnement suscité chez la Demoiselle Dornet, vis-à-vis des résultats provisoires de l'enquête Desbrosses sur son état de maladie: «Plus je réfléchis et plus cela ressemble. Y-a-t-il longtemps que vous connaissez Madame?» (p. 16). Ressemblance entre son cas et la description qu'en a fait Desbrosses moyennant la chiromancie, reconnaissance totale et identification avec l'araignée et les vapeurs! Mais Diderot ne montre-t-il pas aussi une prédisposition à l'esprit méthodique visible même chez Mlle Dornet!

Et puis après un moment d'incrédulité, amené par la confession de son impuissance devant les faits, Desbrosses repart de plus belle.

L'art de la persuasion trouvera son point culminant, mais aussi parodique, dans les flatteries de l'esprit féminin dont il doit endormir l'attention. Les flatteries sont nécessaires car les deux dames semblent flairer quelque duperie.

Les femmes! ah! les femmes! je l'ai dit cent fois, si elles voulaient s'en mêler, nous n'aurions qu'à fermer boutique. C'est une sagacité naturelle dont nous n'approchons pas avec tous nos livres. Tandis que nous tournons autour de la chose, elles mettent la main dessus (pp. 24—25).

Diderot ira si loin avec ce jeu divertissant, basé sur les avatars que doit, selon toute apparence, traverser l'esprit pour adopter, comme sienne, une conviction ou une idée, qu'il permettra à Desbrosses, une fois qu'il a indubitablement prouvé le bien-fondé de ces affirmations sur les vapeurs en général et sur celles de Mlle Dornet en particulier, de tout remettre en question et de conclure sur les mots les plus inattendus qui soient: se méfier de tout! Voici d'ailleurs le dialogue final entre Mme Therbouche et Desbrosses, tous les deux engagés à se moquer de Mlle Dornet, la crédulité incarnée.

Mme Therbouche: Trêve de galanterie (à propos de la fameuse sagacité naturelle des femmes, remarque G. V.); nous savons de reste ce que nous valons. Mais que conclure de toutes les belles choses que vous nous avez débitées?

Desbrosses: Qu'en conclure? C'est de ne rien négliger de se méfier de tout, c'est, Mesdames, de se secourir par tous les moyens possibles.

Mme Therbouche: Doucement, Docteur; point de pluriels. Je n'en suis pas.

Desbrosses: D'accord, Madame; mais vous ne savez pas ce qui vous attend... (p. 25).

Ainsi se termine la première scène, et de beaucoup la plus longue (et la plus réussie) de *Mystification*; elle suit, à notre avis, une des démarches possibles de l'esprit en quête de la vérité, illustration sur le mode parodique si l'on veut, puisque c'est Mlle Dornet, la crédulité même, qui entreprend ce voyage imaginaire de la pensée cherchant à connaître, sinon l'essence des choses, du moins les causes de sa maladie. Cependant il nous semble que ces étapes (six au total)⁴³⁹ ou

⁴³⁹ Les voici, selon nous, mais sujettes, bien entendu, à modification: 1, la crédulité sans bornes, attitude provisoire; 2, les premiers doutes, nécessité de premières preuves, de nouvelles certitudes (le point de départ étant la crédulité); 3, les explications et démonstra-

temps de la pensée, sont un peu trop méthodiques, trop bien concertées pour ne pas venir du génie, organisateur malgré tout, et contre son propre gré, de Diderot.

Le philosophe, il est vrai, méprisait la méthode (tout en ne la rejetant pas entièrement!) et faisait son possible, et même davantage pour en cacher les traces dans ses textes; mais cela n'exclut pas l'hypothèse que Mlle Dornet ait été ballottée du blanc au noir et du noir au blanc dans la meilleure tradition de Montaigne,⁴⁴⁰ tout en suivant un schéma établi par Diderot, en dépit du fait qu'il eût pu l'appliquer inconsciemment.

C'est dans le même sens que s'inscrit, à notre avis, la signification de la scène suivante, notamment la deuxième et dernière où figure Desbrosses (pp. 25—27). Contrairement à la précédente, cette scène est toute centrée sur un Desbrosses qui ne sait plus rien, qui, avant de tirer sa révérence, veut graduellement s'effacer de l'esprit de ces dames. Il déclare d'abord qu'il pourrait apprendre des autres: «Il ne tiendrait qu'à vous que je profitasse de ce que vous dites», pour répéter plus tard, à deux reprises: «Je ne sais rien». C'est comme si Diderot avait voulu, une dernière fois, faire revenir Mlle Dornet à la raison, c'est-à-dire au doute et à la méfiance. Mais c'est également un moyen de plus pour mieux faire disparaître ce schéma (conjectural) de tout raisonnement qui procède par étapes vers la certitude en passant par le doute et des périodes d'indécision.

La rigueur de ce schéma est encore plus nettement assouplie du fait que c'est la crédulité (synonyme, ou presque, de simplicité d'esprit) qui est le point de départ de l'enquête, marquée aussi par une absence de raison et d'expérience. «La crédulité est, selon Diderot, une faiblesse d'esprit par laquelle on est porté à donner son assentiment, soit à des propositions, soit à des faits, avant que d'en avoir pesé les

tions savantes; 4, la conclusion provisoire (accepter tout ce qui est dit); et 5, le retour au doute, ou plus précisément, le rejet de la crédulité et le retour au doute.

⁴⁴⁰ Cf. *Réflexions sur le livre de l'Esprit*, de Helvétius, A. T., II, p. 272. Diderot y critique Helvétius ou plutôt son esprit méthodique qui arrange et ordonne alors que Montaigne ne prouve jamais rien, n'affirme aucune vérité, mais «sait entrer furtivement dans l'âme de son lecteur, et non de vive force». On connaît évidemment la fameuse formule de Diderot: «D'ailleurs, l'appareil de la méthode ressemble à l'échafaud qu'on laisserait toujours subsister après que le bâtiment est élevé».

preuves». ⁴⁴¹ Mais, en plus, cette faiblesse d'esprit crée une attitude particulière face à la réalité des faits; une fois encore, qu'il nous soit permis de songer à Mlle Dornet: «Il y a le même danger à tout rejeter et à tout admettre indistinctement; c'est le cas de la crédulité, le vice le plus favorable au mensonge». ⁴⁴²

Loin de suggérer par ce développement parallèle que Diderot a tenu compte des étapes qui régissent le raisonnement, lorsqu'il élaborait l'armature de la première scène de *Mystification*, nous avons cru devoir montrer que l'ordre sourd, c'est l'ordre le plus efficace, celui-là même qui confère au texte sa plus grande cohésion. En apparence libre et gratuit, — Diderot n'invente-t-il pas de toutes pièces ou presque, les multiples réactions de Mlle Dornet aux prises avec son problème —, le zèle de sa combinatoire au sein du fictif emprunte le plus souvent une démarche rigoureusement fonctionnelle.

Or une des grandes difficultés pour Diderot artiste serait de se débarrasser, aussi souvent que possible, des normes qui lui tenaient, en tant que philosophe, si fort à coeur, notamment ce que lui-même désignait par les mots de logique, de méthode et de vérité, termes que la dialectique la plus nuancée ne réussirait pas à concilier avec leurs antonymes, alors qu'en fait, il faudrait y voir une aire de significations beaucoup plus complexes. D'où pour lui, nombre de tensions, à première vue, insolubles. Qu'il nous soit permis d'invoquer, à titre indicatif la complainte du critique d'art dans le *Salon de 1769*, ⁴⁴³ menacé, semble-t-il, par quelque «esprit de calcul» allant contre le goût des beaux-arts. Le résultat est déplorable:

On devient sage et plat, on fait l'éloge du présent, on rapporte tout au petit moment de son existence... On disserte, on examine, on sent peu, on raisonne beaucoup, on mesure tout au

⁴⁴¹ Cf., A. T., XIV, p. 241. Diderot y établit plus loin la distinction entre l'incrédulité, l'impiété et l'inconviction. Il écrit, quant à la première: «L'incrédule nie sur une première vue de son esprit la vérité de ce qu'il n'a point examiné et de ce qu'il ne veut point se donner la peine d'examiner sérieusement; parce que, frappé de l'absurdité apparente des choses qu'on lui assure, il ne les juge pas dignes d'un examen réfléchi». Il suffit de se rappeler le comportement de Diderot dans *Mystification* pour voir combien il est inspiré de ses propres opinions, émises dans l'article de l'*Encyclopédie*.

⁴⁴² *Ibid.*, p. 242.

⁴⁴³ Cf., A. T., XI, pp. 450-451. Et que dire des pronostics assez sombres sur le progrès des arts: «C'est une belle chose que la science économique; mais elle nous abrutira. Il me semble que je vois déjà nos neveux le barème en poche et le portefeuille de finance sous le bras. Regardez-y bien, et vous verrez que le torrent qui nous entraîne n'est pas celui du génie».

niveau scrupuleux de la logique, de la méthode et même de la vérité; et que voulez-vous que des arts, qui ont tous pour base l'exagération et le mensonge, deviennent parmi des hommes sans cesse occupés de réalités et ennemis par état des fantômes de l'imagination, que leur souffle fait disparaître?

D'un examen rapide du texte ci-dessus, de même que d'une vue globale de *Mystification*, il apparaît, qu'à côté de cette tension, dérivée, d'après nous, d'une coexistence quelque peu difficile entre la désinvolture d'un esprit libre et les contraintes d'une réflexion organisée, il en est une autre, celle de l'incompatibilité de ce qu'on appelle la vérité de l'art, et le mensonge qui s'y imbrique inévitablement. Il nous semble que pour Diderot le problème ne se pose pas tellement en termes d'esthétique mais sous forme d'un effort tendant à la véracité d'abord, et à la cohérence plus tard, de l'expérience devenue artistique. Tout au long de ce chapitre nous nous sommes efforcée de montrer que Diderot n'est nullement menteur selon les normes d'une caractérologie simpliste, et que si mensonge il y a, c'est moins pour rehausser l'effet de l'art que plutôt pour des raisons hors de son pouvoir et évidemment, hors de ses propres intérêts. Ne serait-ce qu'à titre provisoire, pourquoi ne pas rappeler que l'idée de l'indétermination à jamais établie du mensonge, indétermination due au fait qu'elle est subordonnée à l'impossibilité de rendre la réalité «avec une précision absolue».⁴⁴⁴ Le mensonge serait en quelque sorte d'abord affecté du dehors et, subséquemment par le seul artiste, ce noeud d'incertitudes, avec son caractère dépendant de l'organisation et les «oublis sélectifs» de sa mémoire. Pourrions-nous alors avancer que la part de l'indétermination dans la nature même du mensonge joue aussi son rôle «négatif» dans ce qu'on appelle la vérité de l'art et partant contribue au caractère probabiliste de cette dernière? Et on apporterait ainsi une pièce de plus au dossier de ce qu'on appelle le hasard dans la création.

Pour le moment, disons seulement qu'il a fallu longtemps à Diderot pour accepter le mensonge dans l'art comme étape intermédiaire jusqu'à la vérité, valeur qu'il recherchait avant tout. De là, dans *Mystification*, un troisième type de tension, celui entre une véracité totale et un mélange de mensonge provenant d'une mémoire défectueuse, du moins à ce que prétendait Diderot, et de demi-vérités (Mlle Dornet est tour à tour trompée et détrompée). Tension heureuse s'il en fut, puisque

⁴⁴⁴ Cf., la citation de *Salon de 1767* (A. T., XI, p. 185) rapportée à notre page 126.

c'est elle, et elle seulement, qui donne à *Mystification* cette allure de jeu spirituel et divertissant, d'où l'habituelle gratuité a entièrement disparu au profit d'une sophistication d'ordre supérieur. De plus, n'est-il pas curieux que Diderot ait accepté de montrer au lecteur l'échec de cette belle mystification?

Avec tous les subterfuges de la persuasion, tous fictifs, le démiurge de ce jeu mi-cruel, mi-divertissant, aurait très bien pu inventer une fin plus brillante. Mais, pourrait-on rétorquer, il écrivait pour Sophie qui était au courant; soit; d'ailleurs il excellait dans l'art de la mener par le bout du nez; cependant, à notre avis, Diderot aurait très bien pu vouloir montrer l'échec même d'une expérience menée avec tout l'art et toutes les méthodes nécessaires, afin de prouver indirectement que des cas analogues de résultats négatifs se rencontreraient quelquefois dans la vie «sérieuse», en dépit de la perfection des instruments utilisés. Le facteur externe, le départ de Mme Therbouche, peut être avancé comme cause, mais pourquoi ne pas admettre que Diderot a hautement proclamé l'échec pour des raisons plus profondes? Décevoir et persuader dans le faux ne devrait pas nécessairement porter fruit; et n'est-ce pas ce que Diderot le juste pense en cachette pendant toute la durée de la tromperie?

Voici d'ailleurs la fin de *Mystification*, qui montre que Diderot n'était pas tout à fait convaincu qu'on pouvait tromper les gens impunément. Le fait qu'il condense les événements et qu'il place la mort de Desbrosses à quelques jours de l'entrevue entre Mlle Dornet et lui-même, n'infirme pas notre hypothèse que, d'une part, le philosophe se sentait mal à l'aise dans sa position d'imposteur, et, d'autre part, que l'échec était pour lui, en quelque sorte, une conséquence tout aussi naturelle que le succès dans une entreprise, où tout, jusqu'au dernier détail, était prévu et réglé. N'est-ce pas là une idée chère à Diderot, l'impossibilité, en dépit d'une analyse poussée à l'extrême, de tout prévoir? Après une longue description du stratagème savant, on lit: «Mais Desbrosses, quelques jours avant cette singerie,⁴⁴⁵ se cassa la tête de deux coups de pistolet, et la suite bien ou mal projetée n'eut pas lieu» (p. 39).

⁴⁴⁵ Expression assez forte. Diderot emploie ce mot le plus souvent en mauvaise part; «La fricassée d'anges de Fragonard est une singerie de Boucher», ou, dans *Le Neveu de Rameau*, «une singerie de bravoure» pour décrire le comportement d'un lâche, ou encore lorsque Rameau se démène comme un fou pour faire rire un personnage maussade, Diderot parle de «singeries perdues» (éd. Fabre, pages 45 et 47).

A notre avis, cette dernière phrase, qui fait tomber un peu abruptement la tension du récit, n'est pas seulement un signe de fatigue et d'exaspération. Une fois que la mystification n'a pu être menée à bien, son échec même servira à illustrer la précarité de toute entreprise en apparence parfaitement machinée. L'absence de tout commentaire et de jugement corroborerait cette leçon de modestie indirectement adressée au lecteur, mais aussi aux mystificateurs. Roger Kempf offre une autre interprétation de cette dernière phrase, à savoir que pour Diderot, ce qui comptait ici, c'était de «s'assurer de la fécondité de ses expédients». ⁴⁴⁶ En d'autres termes, l'essentiel est de savoir si les moyens utilisés *auraient pu* amener le succès de l'entreprise mystificatoire, et l'impossibilité d'en attester l'efficacité a désintéressé le philosophe de la suite, à preuve, suggère Kempf, l'oubli feint à Sophie dans la lettre du 15 novembre 1768. ⁴⁴⁷

Il est difficile de ne pas être emporté par le ton de conviction et surtout par les idées, tout aussi heureuses que brillantes, qui jalonnent l'oeuvre de Kempf, mais nous y distinguerons le court chapitre intitulé «Jugez, ne jugez pas» ⁴⁴⁸ où, par un biais, sur certains points, analogue au nôtre, il rend hommage à la dialectique du pour et du contre, et où il réfléchit sur le concept de la vérité, sur l'importance de la recherche, enfin sur la légitimité de l'incertitude ressentie par Diderot dans la démarche de sa prospection. Voici comment Kempf décrit la manière dont Diderot initie le lecteur aux découvertes sur l'homme; l'accent est placé sur les considérations relatives au problème des moeurs dans *Ceci n'est pas un conte*, mais les conclusions qu'il en dégage pourraient, sans qu'on les force, être valables pour le procédé appliqué dans *Mystification*, où le lecteur est laissé, en quelque sorte, sur sa faim:

Entre le système des preuves légales et la voix de la conviction intime, le sens moral s'affirme comme une *étude* des points de vue, comme une expérience de l'incertitude. De la solitude aussi. Les dernières lignes, si abruptes, la désinvolté pirouette

⁴⁴⁶ Cf., Roger Kempf, *Diderot et le roman ou le démon de la présence*, Paris, 1964, p. 221.

⁴⁴⁷ L'explication offerte par G. Roth (*Correspondance*, VIII, p. 223) pour cet oubli, à savoir qu'il s'agirait d'un détail que Diderot n'a pu cerner de plus près, est peut-être plus acceptable que celle de Kempf. Relevons, en passant, un autre oubli, cette fois-ci de Kempf lui-même; il semble croire qu'effectivement le suicide de Desbrosses ait eu quelque part dans le véritable dénouement de l'histoire des portraits!

⁴⁴⁸ Cf., Kempf., *o. c.*, pp. 203-209.

finale de l'auteur annoncent l'émancipation du lecteur. A lui de juger, ou de suspendre son jugement, mais en se justifiant de son incertitude.⁴⁴⁹

Après une réflexion qui se veut sérieuse, une comédie qui l'est en bonne et due forme! Après le sérieux, le plaisant. Que l'*Histoire des portraits* s'inscrive parmi les meilleures pages du théâtre de Diderot, plus d'un trait confirme cette opinion. La mystification elle-même d'abord, et nous ne pensons pas ici aux effets dignes des comédies de Molière tels que l'apparition, en un seul personnage, d'un Médecin malgré lui et d'un Grand Turc, haut en couleur, avec des touches très diderotiennes — l'onéirocritique et la chiromancie, la circonspection et la pseudo-science —, ni même aux palpations professionnelles mais réitérées du corps de Mlle Dornet (pages 8, 9, 22); nous pensons à l'excellence du jeu de chacun des participants-acteurs, à l'agencement habile de la scène principale et des deux autres, bref à tout ce que le texte offre de caractéristiques scéniques.

Mais, remarquera-t-on, ce n'est pas du théâtre, et c'est juste, car c'est précisément ce mélange, à première vue si délicieusement arbitraire, de dialogues et de résumés de dialogue,⁴⁵⁰ de commentaires succincts et de descriptions on ne peut plus spirituelles, qui assure la vivacité et la spontanéité des scènes de *Mystification*.

A vrai dire, il est tout aussi difficile d'emboîter le pas de ceux qui considèrent la mystification comme étant romanesque⁴⁵¹ que de ceux qui la trouvent théâtrale.⁴⁵²

⁴⁴⁹ O. c., p. 207.

⁴⁵⁰ Nous appelons ainsi, distribués dans la première scène, ces noyaux de dialogue en puissance que Diderot utilise pour aller plus vite et ne pas affaiblir les effets des parties réussies (pages 9, 15, 16, 18, 23, 25—26). «Il (Desbrosses) mangeait d'un appétit et dissertait d'une profondeur que je désespère de vous rendre. Il démontrait à ces dames que dans un ordre où tout tient, il n'y a point de petites choses... (...), et Mlle Dornet l'écoutait de toutes ses oreilles. Il disait: Si le présent est gros de l'avenir, il faut avouer aussi qu'il est de cette grosseur du présent comme d'une autre, et qu'il faut bien peu de chose pour la féconder... et que c'est bien dommage, ajoutait Mlle Dornet, qu'on ne puisse voir clair dans cette matrice là.» Décidément, on ne peut être plus extravagant et plus fou, et plus conforme au génie de Diderot.

⁴⁵¹ Cf., Le Senne, *Le mensonge et le caractère*, Paris, 1930, p. 224, en note. Voir la page 79 du présent chapitre, note 283, de même que Catrysse, o. c., pages 71—73, et Kempf, o. c., p. 220: «La mystification est romanesque. Elle ne se confond pas avec le roman, mais elle s'en inspire dans son économie, son sens du détail, et elle y conduit». Kempf d'ailleurs est plein de réserves.

⁴⁵² Voir aussi le début du présent chapitre, et les pages consacrées à Lann, 77 à 79.

Il est certain que l'imagination qui anime le jeu de la mystification s'avère libre, — est-ce par cela qu'elle est romanesque? — n'ayant pas à tenir compte des contraintes dramatiques, plus rigoureuses, mais d'autre part la façon dont il faut qu'elle demeure raisonnable et concrète, pour créer des situations d'une vraisemblance persuasive sur le champ, tout en devant permettre l'improvisation et l'imprévisible, ne facilite pas sa caractérisation. Quant à la mystification littéraire, elle est subordonnée à un modèle déjà existant, soit, mais la dose de crédibilité est d'autant plus importante qu'il faut prévenir les soupçons de ceux qui, en quelque sorte, connaissent déjà l'oeuvre qui leur parviendra. L'imagination du mystificateur est ici limitée par une combinatoire subreptice qui doit déjouer toutes les méfiances et accréditer la plus complète crédibilité. Ni tellement romanesque, ni tellement dramatique, c'est une imagination dépendant d'un art subtil de persuader.

Cependant l'*Histoire des portraits* ne serait-elle tout de même pas plus théâtrale, du moins plus voisine de ces spectacles de la *commedia dell'arte* ou de la période de carnaval, où des farces improvisées s'élaborent au fur et à mesure que de nouvelles situations entrent en ligne de compte? Dans ce sens, la structure quelque peu rigide d'une pièce de théâtre, agencée avec le respect des normes, ne serait nullement présente à notre esprit lorsque nous parlons des valeurs scéniques et dramatiques de *Mystification*. Et l'imagination, présidant aux mouvements de Desbrosses, le clown en titre, et de ceux de Mlle Dornet, la dupe consentante, ressemblerait à la fantaisie désordonnée d'une improvisation bien menée, si Diderot ne lui avait pas imposé une certaine discipline. L'imagination serait, en premier lieu, subordonnée à un art de persuasion, mais la vraisemblance qu'elle réussit à «monter» est la vraisemblance naturelle et indispensable au jeu scénique.

Notre ambition n'est pas de faire de l'*Histoire des portraits* une pièce de théâtre,⁴⁵³ après en avoir fait un paradigme de raisonnement bien réglé, mais d'insister d'une part sur ce que l'acte même de mystifier présente d'analogie avec un rôle à jouer, choisi de plein gré par le mystificateur, d'un tout

⁴⁵³ Rappelons aussi, à titre indicatif, que le parallélisme psychologique entre l'acteur et le mystificateur (tous deux interprétant leur rôle au sérieux et comme s'ils travaillaient à quelque chose) que relève Lann, sert à confirmer que la mystification littéraire est une sorte de théâtralisation de la littérature qui *se joue* au lieu de se prendre au sérieux. *Mystification* et mystification littéraire se retrouvent subitement sur un terrain commun. Mais que tout est imbriqué!

autre esprit par le mystifié, et de l'autre sur ce que la mystification mise en forme littéraire (le cas de *La Religieuse* est le plus frappant)⁴⁵⁴ était au départ une plaisanterie *jouée* quoique de loin et à laquelle Diderot avait pris une part active, une action dirigée contre un être suffisamment crédule pour tomber dans le piège tendu par ses meilleurs amis.

La description même que fait Le Senne du mécanisme de la naissance de la mystification, traduirait plutôt une organisation scénique:

Voici donc comment la mystification s'inventerait. Par une aperception brusque où la sympathie se fait bientôt intelligence, le sujet porté à mystifier reconnaît une fixation, automatisme ou passion, chez autrui. Mais au lieu de l'utiliser, par exemple comme un escroc, il en tire un succès social de vanité.⁴⁵⁵

N'avons-nous pas ici l'argument psychologique et du coup, le schéma initial qui sous-tend *l'Histoire des portraits*? On pourrait même conjecturer un refus de Diderot d'aller jusqu'au bout du jeu, afin de ne pas en trahir un de ses principes mêmes, son caractère désintéressé? Le jeu et la mystification retrouveraient ici leur dénominateur commun, la gratuité.

Mais une seconde constatation s'impose, plus pressante encore, c'est qu'il serait profitable, et là cet aspect est de mise, de distinguer, pour plus de précision, la mystification à quatre niveaux. Il y aurait d'abord le niveau du psychologique pur, la mystification comme duplicité sous sa forme la plus anodine la plus ramassée (un simple acte), momentanée et sans aucune préméditation, du moins dans sa gradation vers le mensonge et l'hypocrisie. (Le Senne parlait de duplicité de jeu);⁴⁵⁶ ensuite la mystification en tant que jeu de société plus ou moins anodin, plus ou moins cruel, mais avec préméditation, le genre des plaisanteries allant des mystifications de Grimod de la Reynière à celle de Diderot dans *l'Histoire des portraits*; puis la véritable mystification littéraire, avec tout ce que «véritable» contient de péjoratif, c'est-à-dire les faux littéraires et les apocryphes, et ce qu'ils présentent de divertissement pour l'une ou même pour les deux parties; enfin, dernièrement, le jeu de la mystification littéraire qui s'invente et s'organise au fur et à mesure que les «acteurs» évoluent dans le temps et l'espace; c'est véritable-

⁴⁵⁴ Nous laissons de côté pour le moment la composante de mystification littéraire proprement dite.

⁴⁵⁵ Cf., o. c., p. 224, note 1.

⁴⁵⁶ Voir le début du chapitre.

ment une oeuvre (littéraire) qui demeure ouverte, puisqu'elle se crée moyennant nombre de facteurs inconnus et imprévisibles, pour être plus tard mise en forme par un écrivain, nous avons nommé *La Religieuse*, mais c'est aussi la voie qu'avait suivie la gestation de *l'Histoire des portraits*. Dans *La Religieuse*, la véritable victime, Suzanne, est un personnage fictif, mais dans *Mystification*, Mlle Dornet, personnage réel, manque de peu d'être entièrement sacrifiée.

Ce qui varie dans ces quatre catégories, établi d'ailleurs provisoirement et pour faciliter notre tâche, c'est la portée, toujours instable, de la fonction de la mystification (au niveau du psychologique pur) dans la signification globale de l'acte lui-même et de son éventuelle mise en forme littéraire. A chaque fois, la part de la mystification⁴⁵⁷ varie selon l'importance du rôle qu'elle joue dans la totalité de l'acte et de son ultime signification; le cas de *l'Histoire des portraits* est particulièrement probant, et il échappe quelque peu à notre systématisation, puisqu'il offre l'image d'un heureux équilibre entre ce qui pourrait être désigné par la fonction du petit jeu de tromperie, monté aux dépens de Mlle Dornet et l'expérience, peut-être involontaire, mais certainement à l'allure mi-sérieuse, mi-plaisante, et destinée à scruter la pensée évoluant entre les doutes et la certitude. Il n'y a de gratuité dans aucun des cas.

Mais, diront d'aucuns, c'est aussi le cas de *La Religieuse* et même des *Deux amis de Bourbonne*! Pas tout à fait, et pour plusieurs raisons, mais sur le plan extérieur, c'est dans *l'Histoire des portraits* seule que nous avons à faire à la mystification ainsi qu'elle avait pu être effectivement combinée et jouée, sa part de jeu théâtral étant donc de beaucoup plus accentuée dans le texte même qui en est le résultat. Ceci n'a été possible que grâce à une rédaction en scènes et en tableaux avec maints détails empruntés à l'art du théâtre, puisque c'est lui qui calque la vie dans sa plus grande précision, mais pour le coup doit recourir, afin de la contrebalancer, à plus de conventions. *Mystification* se joue pour nous comme une mystification naturelle, simple, gentille même, et n'a rien des grands spectacles montés par Grimod, par Palissot et ses acolytes.

⁴⁵⁷ Ainsi, par exemple, dans la mystification littéraire, c'est le résultat de la tromperie qui seul importe, le faux qui décevra le lecteur crédule; dans la mystification jeu de société, la fonction même de la tromperie est ce qui prévaut, et il est difficile de chercher toujours un sens au résultat obtenu.

Son image ne serait pas complète si on omettait de mentionner le comique de grande comédie qui règne depuis le début jusqu'à la fin de *Mystification*. Son caractère bouffon est exceptionnel, car il l'est avec mesure et goût. La scène que décrit et anime Diderot est celle-là même qu'il dépeindrait s'il copiait d'après nature. Quand Diderot insiste, au début du texte, sur sa remémoration de faits passés, il le fait parce qu'il veut être réel et il l'est pour une fois, à sa manière, bien entendu, puisque, selon nous, il ne fait que se rappeler en gros des situations et des événements auxquels il n'avait pas pu assister, mais dont il avait toutefois une idée et un souvenir (sic!) assez précis.

Pour ce qui est du comique, chaque situation, chaque tableau est une réussite, et chaque réplique fait mouche. Mais il faut l'admettre, il y a gradation, et la première scène est de beaucoup la meilleure (pp. 5—25); elle est suivie par une deuxième, beaucoup plus courte qui occupe toujours le même trio, Mlle Dornet, Mme Therbouche, Desbrosses (pp. 25—27) mais un Desbrosses battant la retraite, préparant son départ, niant savoir quoi que ce soit de quelque chose que ce soit; la troisième scène (pp. 27—31) montre les deux femmes seules, et très femmes; enfin, la dernière (pp. 31—38) est animée par Diderot et Mlle Dornet, scène réussie, le ton et la manière de la comédie étant retrouvés. «Une scène excellente, l'attente trompée de trois ou quatre autres...», voilà ce que disait Diderot à Sophie dans sa lettre du 15 novembre 1768 (*Correspondance*, VIII, p. 223); mais alors n'est-ce pas déjà toute l'*Histoire des portraits* telle qu'elle nous est parvenue, sauf pour le début et pour la fin? Il est très tentant de le penser, car beaucoup d'éléments portent à croire que Diderot a été un peu dégoûté de l'affaire et désintéressé de la frivolité pour un certain temps. Se serait-il seulement donné la peine d'esquisser plus tard, au courant de l'année 1769, les scènes, suivant la première, «scène excellente»? Il devait dès lors porter en gestation *le Rêve* lequel Rêve a d'ailleurs conservé maints traits de ce comique de théâtre déjà plusieurs fois mentionné.

Mais revenons à *Mystification* et à son héroïne, Mlle Dornet. Sa crédulité est certes tout aussi vulnérable qu'inépuisable d'hilarité, et après la pseudo-psychologie et la pseudo-science, il y a encore plus! C'est la confusion des deux! Que dire de Desbrosses, savant inspiré mais un peu écervelé: «Quand une fois les esprits ont pris un certain cours et ces diables de fibres je ne sais quel pli, cela ne se redresse pas comme on veut. L'odeur qu'elle a reçue dans sa nouveauté, la

cruche la retient. C'est Horace, qui est un de nos grands Médecins, qui l'a dit» (p. 11). Quel beau charabia! Et puis il ne faut pas oublier le piquant tableau de la féminité⁴⁵⁸ qu'on pourrait tirer aisément du comportement des deux femmes: Mme Therbouche et Mlle Dornet, chacune à sa manière, incarnent la femme, l'une plus cérébrale, plus malicieuse aussi, l'autre franchement crédule et gentiment bornée, mais ensemble elles n'en font qu'une. Elles méritent les compliments (très, trop «diderotiques» pour être venus de Desbrosses) à propos de leur sagacité naturelle qui leur appartient en propre, compliments dont le philosophe se rappellera lorsqu'il parachèvera le portrait de Mlle de Lespinasse pour *Le Rêve*,⁴⁵⁹ un an plus tard. Mais n'est-il pas aussi curieux que Diderot soit sérieusement concerné par les vapeurs et qu'il fournisse à Bordeu l'occasion d'en disserter assez longuement?⁴⁶⁰ On dirait que le célèbre médecin emprunte presque des exemples à Desbrosses. Quoi qu'il en soit cet intermède sur les vapeurs marque une réelle détente dans le dialogue philosophique. *Mlle de Lespinasse*. «Voilà une bouffée d'humeur tout à fait honnête; mais vos histoires?». C'est le début et voici la fin: *Bordeu*. «C'est que du train dont nous y allons, on effleure tout, et l'on n'approfondit rien». *Mlle de Lespinasse*. «Qu'importe? Nous ne composons pas. Nous causons».

Il ne faut pas se méprendre sur le sens de ces parallélismes répétés entre *Mystification* et *Le Rêve de d'Alembert*, mais plusieurs d'entre eux se sont tout simplement imposés à nous lors de la rédaction de ces pages; et si l'image du traitement et de la guérison nécessaires à l'existence équilibrée de Mlle Dornet, ou même de d'Alembert, a été déduite subjectivement, il n'en est pas de même des effets scéniques évidents, de l'humour sophistiqué derrière lequel se dissimule Diderot, et du contenu des discussions qui pouvaient passionner notre philosophe, une nouvelle fois aux prises, à l'époque, avec les sciences naturelles et l'homme. N'oublions pas aussi que Dide-

⁴⁵⁸ Le texte *Sur les femmes*, datant de 1772, est évidemment le premier qui vienne à l'esprit, mais il y en a d'autres (Pléiade, pp. 949—958). «Où il y a un mur d'airain pour nous, il n'y a qu'une toile d'araignée pour elle», s'exclame Diderot, admiratif devant la femme (édition citée, p. 957). Il est vrai qu'elle suscite aussi bien des problèmes!

⁴⁵⁹ Rappelons que Jean Varloot, dans son édition du *Rêve*, suggère, très justement, que *Mystification* fut, en quelque sorte, un banc d'essai pour faire revivre des personnages réels dans des textes de fiction pure. Il y a plus, Diderot y avait déjà appris à faire «parler des femmes aux réactions spirituellement notées» (cf., pp. XLIX—L!)

⁴⁶⁰ Cf., édition Varloot, pp. 72—74.

rot, en parlant du *Rêve*,⁴⁶¹ insiste sur sa théâtralité, ou mieux en déplore la perte pour des raisons de convenance: «En changeant les noms des interlocuteurs, ces dialogues ont encore perdu le mérite de la comédie». Il est heureux que les noms soient aujourd'hui rendus à leur place; le comique, mais aussi tout le sérieux, n'en sont que renforcés!

S'il fallait maintenant résumer l'apport de *Mystification* à l'invention littéraire, il importerait de retenir plusieurs détails, tous plus ou moins à l'origine des effets que Diderot exploitera au cours de sa carrière de romancier, de conteur et de philosophe. Il ne s'agira pas de recenser les procédés déjà excellents venant de la plume du conteur-né, dès *L'Oiseau blanc* et *Les Bijoux indiscrets*,⁴⁶² mais de souligner ce qui se dégage de spécifique (quoique ni exceptionnel ni nouveau) de *l'Histoire des portraits*. Car c'est bien le premier conte de Diderot, comme le constatait Jacques Proust, au début de son *Introduction aux Quatre Contes*, et il est aisé de voir combien le philosophe a évolué, d'une part, dans la caractérisation des personnages réels (les seuls d'ailleurs qui l'intéressent en ce moment) et, de l'autre, dans l'agencement du récit en scènes et tableaux, très visuels, et encadrés de textes descriptifs, écrits dans un style en apparence nonchalant et ramassé, de sorte à créer l'illusion d'une narration-confiance de correspondant à correspondant avec des détails, certes nombreux, relevés sur le vif, par conséquent «dramatiques», mais ne créant pas pour autant l'illusion d'une pièce de théâtre en bonne et due forme, donc artificielle! Mais, dira-t-on, dès 1761, Diderot parle des romans de Richardson en termes presque exclusivement dramatiques;⁴⁶³ il n'en rejettera pas moins la forme extérieure adoptée par le romancier épistolaire et recourra plutôt à une mise en scène théâtrale comme celle qu'il avait ébauchée dès ses premiers écrits philosophiques et de

⁴⁶¹ Cf., *Correspondance*, IX p. 158. La lettre date de la fin du mois de septembre 1769.

⁴⁶² Nous pensons à deux études, parues à peu près en même temps, celle de Irwin L. Greenberg «Narrative technique and literary intent in Diderot's *Les Bijoux indiscrets* and *Jacques le Fataliste*» dans *Studies on Voltaire and the eighteenth century*, 79/1971, pp. 93—101, et celle de Vivienne Mylne (et Janet Osborne), intitulée «Diderot's Early Fiction: *Les Bijoux indiscrets* and *L'Oiseau blanc*» dans *Diderot Studies* XIV, Genève, 1971, pp. 143—166.

⁴⁶³ Cf., *Eloge de Richardson*, édition de la Pléiade, pp. 1059—1074. «... j'étais devenu spectateur»; «... le fond de son drame est vrai»; «... le geste est quelquefois aussi sublime que le mot»; «... pour conduire des drames de trente à quarante personnages», etc, etc.

fiction. Lorsque Belaval analysait l'esthétique de Diderot, «pour laquelle, on le montrerait aisément, la beauté sous toutes ses formes, littéraires ou artistiques, se définirait assez bien (par): un effet théâtral *possible*»,⁴⁶⁴ il avait aussi certainement pensé à tout ce que le sous-jacent à son expression peut engendrer de théâtre véritable.

Mystification offre en même temps l'image d'un équilibre étudié entre des idées sérieuses, appartenant même à des domaines rigoureusement extra-littéraires, et une désinvolture, dans le style et le langage, mimée certes, mais qui se veut spontanée, sans méthode et sans ordre, mélange typique de Diderot, bien qu'il ne lui appartienne pas exclusivement.⁴⁶⁵ Or ce qui s'ajoute à cet enchevêtrement ingénieux, c'est simultanément une confusion savante de vérités, glanées dans la vie, et de faussetés, inventées à partir de combinaisons hardies qui parviennent à nous convaincre de la véracité du narré. Ces combinaisons, transcrites dans un agencement élaboré d'éléments et de détails, dépendent d'une méthode expérimentale ou investigatrice, apparentée aux sciences exactes, dont le but est toujours la vérité. D'où un dilemme, un déchirement chez l'auteur, notamment la conscience que la vérité absolue ne saurait être atteinte ou, mieux, qu'elle peut l'être, mais par des moyens trompeurs, permettant tout de même de la «côtoyer d'assez près».

D'où aussi, mais ce n'est point un paradoxe, au contraire, une inadvertance dans la relation de faits vrais, d'événements qui se sont effectivement déroulés; dans l'impossibilité d'être fidèle à la vérité, Diderot s'arroge le droit de l'amender, et pour cause. Ainsi, Diderot, en écrivant *Mystification*, organise faits et gestes selon sa propre vision de l'éventuel déroulement des événements, déroulement qu'il connaît très bien, mais non pas entièrement; simultanément, il procède à une petite enquête qui l'intéresse seul, notamment sur les limites de la persuasion et de la crédulité; c'est du moins autour d'elle qu'il concentre son attention. Investigation aussi des limites de sa mémoire, des droits légitimes de l'imagination, mais surtout de son droit à la mystification sur le plan psychologique,

⁴⁶⁴ Cf., Belaval, *L'Esthétique sans paradoxe de Diderot*, Paris, 1950, p. 295. «possible» est souligné par nous.

⁴⁶⁵ Pour bien comprendre cet aspect de l'expression de Diderot, il faut lire l'étude de Georges May, «Diderot, artiste et philosophe du décousu», publiée dans le *Festschrift für Herbert Dieckmann, Europäische Aufklärung*, München, 1966, pp. 165-188.

bien que celle-ci engendre, ou puisse engendrer, une démystification⁴⁶⁶ salutaire tant psychologique que morale.

Diderot, homme et écrivain, accepte de se tromper, de prendre des risques, et cela est visible tout au long de sa carrière. «Après l'auteur qui nous apprend la vérité, le meilleur est celui dont les erreurs singulières nous y conduisent»;⁴⁶⁷ Diderot, laissant la mystification (avec et sans majuscule) inachevée, aurait pu vouloir le dire. Aucun jeu, également, n'est gratuit, et chacun comporte des risques, mais aussi des significations qu'il faudrait rechercher.

D Aux alentours de la Mystification

«Mais si la notion d'erreur et de mensonge est relativement claire, celle de mystification a quelque chose d'indécis et d'ambigu. En effet, il existe souvent une sorte de complicité entre le mystificateur et le mystifié: c'est-à-dire que le mystifié ne l'est pas ou ne l'est qu'à demi. (...) Cette espèce de connivence correspond à un petit jeu où le lecteur fait semblant d'y croire et où l'auteur fait semblant de croire que le lecteur y croit, tout en lui faisant un léger signe pour l'avertir de ne pas y croire».⁴⁶⁸

Ainsi parlait, fort justement, Raymond Picard, à propos d'apocryphes littéraires, de leur ambiguïté fondamentale vis-à-vis de l'art, de la vérité et de la sincérité, nous plaçant d'emblée dans toute une série de nouveaux dilemmes que nous avons jusque-là tenté d'éviter. Il faut, maintenant, au terme de ce long chapitre sur les problèmes liés à la mystification chez Diderot, s'attaquer à son aspect plus étroitement littéraire, romanesque, bref à ce qui la rattache à l'art. Les notions

⁴⁶⁶ Sur les multiples modalités de démystification il faut consulter Jean Catrysse et son chapitre «Démystification et retour à la réalité», dans *Diderot et la mystification*, Paris, 1970, pp. 265—184.

⁴⁶⁷ Cf., *Correspondance*, IX, p. 158. C'est la dernière phrase de la fameuse *Lettre d'envoi*, destinée à servir de préface lors d'une édition refondue des *Entretiens*; elle montre aussi combien Diderot tenait à la trilogie du *Rêve*.

⁴⁶⁸ Cf., Raymond Picard, «De l'apocryphe comme genre littéraire», *Revue des sciences humaines*, fas. 110, avril-juin 1963, p. 149.

de vraisemblance et d'illusion, d'imitation et de création, sont apparues de temps en temps dans notre analyse, mais ce n'a été que pour mieux nous ramener aux préoccupations plus générales, toujours dans la veine de Diderot, plus «scientifiques» aussi, esquivant les problèmes de l'art romanesque en particulier. La double antithèse classique, nature — vérité et art — mensonge, a été sciemment omise pour pouvoir étudier sous un éclairage quelque peu différent les problèmes de l'art de Diderot. Ce biais, toutefois, n'était que provisoire, et il nous semble justifié par le fait qu'il correspond à la manière dont Diderot lui-même abordait les problèmes de l'art romanesque, en partant de catégories plus cognitives que littéraires, telles la précarité de la vérité, la fonction jamais gratuite de l'erreur, le phénomène des cas exceptionnels, et qui marquent bien qu'il préférerait les difficultés de l'évidence à celles de la seule fiction artistique.⁴⁶⁹

De plus, il n'est pas difficile de voir qu'avec la citation placée en exergue, Picard soulève le problème de l'authenticité de la mystification, laquelle refuse d'être systématisée unilatéralement dans le contexte de la non-vérité. Un peu plus loin, Picard rapprochera la mystification et l'apocryphe d'un exercice, voire d'un jeu également significatif, puisque tous deux dérivent directement des tendances les plus intimes de

⁴⁶⁹ Nous pourrions fournir maints exemples de cette attitude envers la littérature si spécifiquement diderotique. Il suffit de relire quelques pages de *Jacques le Fataliste* pour constater combien Diderot, en feignant de s'occuper uniquement de vraisemblance romanesque, s'intéresse en fait à des notions et se réfère à des lieux communs empruntés, sinon à la philosophie, du moins au jargon et à la réflexion qui en sont étroitement déduits. Ainsi, des phrases comme: «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» et «Soyez circonspect si vous ne voulez pas prendre dans cet entretien... le vrai pour le faux, le faux pour le vrai» (Pleiade, pages 484—485 et 525—526), se corroborent par l'insistance de Diderot sur la possibilité matérielle des phénomènes les plus exceptionnels. C'est en même temps comme une illustration, en contraste, de la banalité de la vérité; ailleurs le philosophe illustrera l'extravagance de la nature: «... il n'y a rien de si bizarre dans l'imagination d'un poète dont l'expérience de l'observation ne vous offrissent le modèle dans la nature. Moi, qui vous parle, j'ai rencontré le pendant du *Médecin malgré lui*, que j'avais regardé jusque-là comme la plus folle et la plus gaie des fictions» (P., p. 526). Le plus surprenant, le plus divertissant du point de vue événementiel, est que Diderot fasse soudainement entrer sa femme dans le texte, sans crier gare à l'illogisme. Ou était-ce pour montrer que l'impossible aussi n'est pas exclu; extravagance de l'auteur et extravagance de la nature vont de pair!

l'art. L'oeuvre qui en serait issue acquerrait de la sorte son entière justification.⁴⁷⁰

Bien que Picard ne parle que d'apocryphe, en refusant de voir une dégradation de la littérature dans cette utilisation des procédés légitimes de l'art romanesque, et que les textes de Diderot ne soient point des apocryphes, une mise en perspective parallèle ne nous semble pas déplacée. Ne peut-on pas suivre une évolution analogue dans la création romanesque de Diderot, où l'oeuvre achevée recèle dans ses mécanismes les plus déliés l'objectivation d'une enquête sur le monde. Ce glissement d'une aire à une autre de procédés ou d'objectifs n'est pas un fait isolé.⁴⁷¹ Point de dégradation dans l'exemple de l'apocryphe comme dans l'oeuvre romanesque du philosophe. Car les glissements du sérieux au moins sérieux, s'il est permis de caractériser ainsi l'apocryphe par rapport à l'oeuvre littéraire, et celle-ci par rapport à l'écrit philosophique, ne font que conférer une nouvelle qualité au soi-disant produit secondaire, tout en lui gardant la «dignité» du modèle initial. Simultanément s'installe dans le ton et la manière de ces «sous-produits» — l'expression est de Picard, bien que valable seulement pour l'apocryphe —, une désinvolture et un enjouement qui les apparentent à des activités de divertissement et de détente.

C'est pourquoi, au lieu d'insister sur l'aspect de mensonge dans l'art, aspect qui a été largement défini, il importe de concilier l'apparente dichotomie entre, d'une part, les pro-

⁴⁷⁰ Cf., article cité, p. 151. Voici comment le processus de mystification s'ennoblit en cessant d'être un simple jeu pour se rapprocher des formes «sérieuses» de la création: «Pour ne rappeler ici que l'exemple du roman, on voit donc comme le genre de l'apocryphe (dont le procédé est l'imitation, et le but, l'illusion, remarque G. V.) prend une si grande extension au XVIIIème siècle. Qu'il s'agisse d'ailleurs de la confection de Mémoires étendus, ou de la fabrication d'une simple lettre, le genre, pour être efficace, requiert les mêmes qualités d'information, de maîtrise du style, de souplesse. Dans le premier cas, il s'identifie à la grande création littéraire; dans le second, emporté par une technique qui devient virtuosité, il descend, on l'a vu, au niveau du jeu ou de l'exercice. Mais le pastiche lui-même ou la mystification ne sont pas, comme on est tenté de le croire, des caprices ou des sous-produits de la littérature; ils expriment de façon significative une de ses tendances les plus caractéristiques».

⁴⁷¹ On pourrait citer, à titre indicatif, une des conclusions éclairantes de Robert Mauzi au sujet de l'unité profonde de *Jacques le Fataliste*, car elle semble applicable à plus d'un effort littéraire du philosophe: «Diderot mène une réflexion sur l'existence humaine par l'entremise d'une réflexion sur la littérature». (Cf., *Histoire de la littérature française*, tome 2, sous la direction de J. Roger, Paris, 1970, p. 607).

cédés formels (donc «sérieux») et les idées qui les sous-tendent et, de l'autre l'attitude de l'écrivain se jouant des préceptes littéraires et moraux (faire vrai tout en faisant signe au lecteur qu'il n'en est pas ainsi, et parler vérité tout en mentant sans conséquence), attitude rendue largement évidente par le produit lui-même qui se veut délibérément hors du sérieux.

Il est d'autant plus recommandé d'écarter le mensonge, en parlant de mystification en général et de celle de Diderot en particulier, que fréquemment de petits indices signalent à la «victime» les périls d'une trop grande crédulité. Picard, fort astucieusement, nuance cette connivence qui dépend exclusivement de la perspicacité des menacés: «Assurément les naïfs, qui n'ont pas aperçu le signe, croient à l'authenticité, et les demi-habiles se posent des questions. Mais les habiles ont le plaisir complexe de participer à cette entreprise de mystification à la fois comme agents et comme patients». ⁴⁷² Certes, il faut savoir reconnaître toute «singerie» qui nous guette chez Diderot, et le grand mérite de *l'Histoire des portraits*, c'est précisément, et son auteur l'a faite à cet effet, de permettre aux dits naïfs, demi-habiles et habiles de participer facilement à la mystification en cours. Ce n'est d'ailleurs pas toujours le cas. Le plus souvent, Diderot mène ses lecteurs par le bout du nez pour se moquer intérieurement de leur crédulité. Déjà H. Dieckmann, en décrivant le processus complexe d'affabulation chez Diderot, avait montré que le jeu subtil de construction et de destruction de l'illusion de la véracité des faits à partir de petites indications ou de petits commentaires équivoques, placés ici et là, lui tient à coeur depuis l'époque de *La Religieuse*: «Ainsi (moyennant ce jeu subtil décrit plus haut, remarque G. V.) Diderot attire-t-il l'attention du lecteur sur le caractère fictif de son récit, puis, en dissipant ses doutes ou en introduisant des faits positifs, le ramène à croire en la véracité de ce qu'il lit». ⁴⁷³

Quant au refus catégorique de la dégradation de l'acte mystificatoire, il fait écho à l'opinion de Le Senne, selon laquelle il ne faut point confondre la fiction du mensonge avec la fiction de l'art. «Réduire l'art au mensonge, dit-il, est une confusion comparable à celle qui fait du génie une folie». ⁴⁷⁴

⁴⁷² Raymond Picard, article cité, p. 149.

⁴⁷³ Cf., *l'Introduction* de Herbert Dieckmann au *Supplément au Voyage de Bougainville*, Genève, Lille, 1955, pp. CXL—CXLI.

⁴⁷⁴ Cf., René Le Senne, *Le mensonge et le caractère*, Paris, 1930, p. 186. Toute une section du livre (pp. 175—189) est précisément consacrée à «La dégradation et l'art», sujet délicat et «thème déjà tradi-

L'explication psychologique qui suit montre que les ressemblances superficielles, concernant les conditions propices à l'art et au mensonge, notamment l'émotivité et la primarité, ont complètement pris le devant de la scène au détriment d'un troisième facteur, de ce fait souvent négligé, à savoir le sens de synthèse et de construction:

Comme ces deux propriétés (émotivité et primarité, remarque G. V.) sont les conditions les plus favorables au mensonge, il n'est pas étonnant que l'aptitude à l'art coïncide avec celle au mensonge. Où la différence intervient, c'est avec la troisième condition. *Il y a entre le mensonge improvisé que nous avons étudié jusqu'ici et l'art, la même différence qu'entre l'impulsion et la construction.* (souligné par Le Senne) (...) Par l'art, la conscience tend vers une autre réalité empreinte de plus de finalité que celle d'où elle est partie. Elle commence l'analyse du réel pour le reconstruire plus harmonieusement. (...) Par le mensonge, l'émotif-primaire fait le moins; par l'oeuvre d'art, il fait le plus. Le mensonge est destiné à échouer; il est un mensonge parce que la réalité ne se laissera pas plier par lui; l'oeuvre d'art réussit, elle informe une réalité et à mesure que la connaissance humaine progressera, la réalité transformée pour être assimilée à la finalité, requise par la conscience et présentée par elle dans la beauté artistique, sera de plus en plus ample et profonde.⁴⁷⁵

Ainsi donc, c'est la construction, l'organisation et la finalité qui traduisent le plus éloquemment, selon Le Senne, les tendances créatrices de l'auteur, opposées à celles du menteur qui serait incapable de constituer une synthèse de quelque consistance et profondeur! Le Senne dira encore: «Dans le roman plus que dans le poème, il y a construction, systématisation, intervention active de la personnalité: ce sont tous ces caractères qui manquent au mensonge».⁴⁷⁶ Or, toutes les oeuvres de Diderot, quel que soit le degré de mystification qui y a présidé, offrent, en plus de cet élément d'organisation, signe de créativité, et par delà le mensonge, une caractéristique qui lui est propre, l'aptitude, non pas à systématiser, mais à enquêter, à chercher de nouvelles solutions en marge des systèmes déjà établis. L'édifice qu'il construit, l'organisation

tionnel», comme le dit Le Senne. «... si le mensonge et l'art se ressemblent, c'est comme deux contraires qui, certes, ne peuvent s'opposer qu'en fonction de caractères communs; mais, en revanche, ne s'identifient par ces caractères communs que pour s'opposer» (p. 175).

⁴⁷⁵ O. c., pp. 185—186. L'explication de la création, telle que nous la fournit Le Senne, montre qu'il faut dissocier, une fois pour toutes, le mensonge, négateur de la réalité et hostile à toute finalité qui ne soit une compensation psychologique d'ordre inférieur, de l'acte créateur authentique.

⁴⁷⁶ O. c., p. 223.

provisoire qu'il instaure, résultent d'une réflexion qui cherche et poursuit quelque vérité. Toute gratuité dans les procédés est exclue. Si Diderot répugne à suivre les contraintes romanesques, c'est parce qu'il sent qu'il y a là un système de préceptes visant à l'illusion, système qui peut facilement s'identifier à un inventaire de procédés trompeurs. Et après le Diderot savant, le Diderot moraliste et philosophe refuse catégoriquement toute entrave à la libre démarche de sa pensée et à celle de son lecteur.

La raison de cette méfiance se justifie par les soupçons que Diderot nourrit envers les systèmes qui sont souvent erronés et causent alors beaucoup plus de dommage, surtout lorsqu'ils engendrent de nouveaux systèmes doublement faux, au lieu qu'une erreur isolée ne provoque pas nécessairement des jugements faussés. De même, et c'est ce qui nous occupe ici, un écart dans la logique ou la vraisemblance des événements, dans la cohérence du personnage ou de l'argumentation de l'auteur, ou encore dans le cas de *Mystification*, un petit mensonge isolé, une petite singerie, une petite entorse à la sincérité, peuvent rendre de grands services, ou révéler des faits inattendus sur la nature de l'homme et ses capacités ou son potentiel intellectuels. Mlle Dornet n'aurait-elle pas été guérie physiquement et psychologiquement si la tromperie (la guérison) avait été menée à terme? Peut-être même aurait-elle cessé d'être crédule, mais ceci n'est pas tout à fait certain! Diderot se soustrait sciemment à tout conformisme, fut-il contenu dans les conventions du romanesque, de l'argumentation ou de l'ordre moral et social.

Une autre raison du scepticisme de Diderot à l'égard de tout système pourrait bien être sa profonde conviction qu'atteindre le centre même dont il procède est une impossibilité, d'où il suit que toute découverte de système est une vaine prétention de la part du philosophe, si ingénieux soit-il: «Le petit nombre de vérités que notre raison peut découvrir, et celles qui nous sont révélées, font partie d'un système propre à résoudre tous les problèmes, mais elles ne sont pas destinées à nous le faire connaître. Dieu n'a tiré qu'un pan de voile qui nous cache ce grand mystère de l'origine du mal».⁴⁷⁷ Il ne s'agit pas de nier la validité des vérités acquises après tant d'efforts, mais il est illusoire de croire qu'elles puissent être suffisantes pour en faire un système aussi valable que durable.

⁴⁷⁷ Cf., A. T., XVI, *Manichéisme*, p. 89.

En rejetant spontanément toute schématisation, Diderot construit, et il le fait en fonction soit d'«un calcul (qui) est tout fait dans sa tête»,⁴⁷⁸ par où l'écrivain est semblable au génie et à la définition qu'en donne Diderot, (et il est impénétrable), soit de raisonnements et de combinatoires, surtout valables en dehors de l'aire du romanesque habituel, soit d'un besoin de véracité et de transposition complexe de faits vrais.

Il y aura donc, dans ces reconstitutions de la réalité, des parties qui seront des mensonges du strict point de vue de la véracité; mais Diderot ne falsifie rien lorsque, dans la transcription d'un moment vécu de la pratique quotidienne, il effectue des corrections, puisqu'elles sont directement déduites de ce moment vécu, enrichi des détails que s'y trouvaient en puissance, faute d'avoir l'occasion de se concrétiser. De même qu'à sa sagacité, c'est au goût de l'artiste et de l'écrivain que revient le choix de ces embellissements (mensongers).

Sur un autre plan, étroitement lié au présent, puisque la mystification est pour nous essentiellement création indépendante et duplicité de jeu, et non point mensonge et tromperie sérieuse, Diderot choisit parmi les nombreuses modalités de duperie pour voir jusqu'où peut aller, par exemple, la crédulité du lecteur en la personne de Mlle Dornet. N'est-ce pas là une recherche concertée et construite en mineur, bien sûr au degré de certitude nécessaire pour croire, alors que la composition de l'oeuvre de fiction s'organise d'après les normes d'une enquête quasi-scientifique sur la psychologie du raisonnement? Mais à part cette recherche un peu badine, il y en aurait une autre plus sérieuse, car pour l'auteur lui-même, cette aventure doit amener des découvertes précieuses pour sa propre connaissance.

Par le biais de la mystification, l'auteur peut «s'évader d'une logique trop linéaire»,⁴⁷⁹ dit H. Coulet; ceci ne signifie-t-il pas — car Coulet n'explique pas cette heureuse affirmation —, qu'en refusant de s'en tenir à un raisonnement méthodique et purement déductif, fondé sur des données positives et confirmées, Diderot explore un peu à l'aveuglette, encore que suivant un raisonnement expérimental, les zones négligées, mais non pour autant inexistantes, de la réalité autour de nous. Diderot peut ainsi espérer, en substituant aux réelles quelques données probables, obtenir des résultats non seule-

⁴⁷⁸ Cf., *Sur le Génie, Oeuvres esthétiques*, éd. Vernière, p. 20.

⁴⁷⁹ Intervention citée au début du chapitre et faite au Colloque «Roman et lumières», édition du CERM, p. 372.

ment exceptionnels, tels les monstres⁴⁸⁰ dont il est si curieux, mais également corrects.

N'oublions pas que, pour Diderot, les idées fausses présentent quelquefois le même attrait que les «vraies». Ne faudrait-il pas choisir, comme adage, de sa *Weltanschauung* fondamentalement positive, la formule déjà citée: «Après l'auteur qui nous apprend la vérité, le meilleur est celui dont les erreurs singulières nous y conduisent»? Lorsque Diderot rend compte à Madame de Maux des débats au Grandval sur les sujets les plus divers et les plus étranges, mais liés entre eux par une combinatoire à de certains moments tout à fait probabiliste, voici ce qu'il conclut: «Toutes ces idées vraies ou fausses, trompent les heures d'une manière délicieuse. Elles amusent l'ami avec lequel on cause».⁴⁸¹ Bien que «tromper les heures» veuille dire «faire passer le temps», et c'est une des raisons pour lesquelles on doit «toujours faire des contes», bien que cette «humeur des vacances», comme la nomme Gusdorf,⁴⁸² soit un aspect seulement de ce jeu d'idées sophistiqué, il ne faut pas en négliger la signification. Il ne faut pas faire de Diderot un homme sérieux et qui se prend au sérieux, et moins encore essayer d'expliquer jusqu'au bout son comportement.⁴⁸³

⁴⁸⁰ Voir l'article de G. Norman Laidlaw «Diderot's Teratology», *Diderot Studies* IV, Genève, 1963, pp. 105—129.

⁴⁸¹ Cf., *Correspondance* IX, p. 96. Cette phrase clôt les deux célèbres fragments décrivant les conversations avec le baron d'Holbach, lesquelles, par leur allure, ressemblent à un rêve fou. Il est curieux de noter combien le ton de sophistication varie dans les lettres de Diderot selon qu'il les adresse à Sophie, à Mme de Maux ou à Mme d'Epinay, pour ne parler que de quelques correspondantes privilégiées. Avec Sophie, il est toujours à l'aise, avec Mme de Maux aussi, mais non sans quelque recherche ici et là, avec Mme d'Epinay, par contre, il lui arrive de fausser le ton pour paraître naturel.

⁴⁸² Gusdorf, *o. c.*, vol. II^e, p. 338. Il parle du dédoublement en nous entre «l'homme du dimanche» et «l'homme de tous les jours», «... dédoublement de la personnalité en puissance, où la prépondérance appartient sans aucun doute à la spontanéité personnelle qui selon les nécessités de l'expérience passe d'un point de vue à l'autre pour affirmer tel ou tel des aspects de la personnalité». Il est plus que probable que Diderot met à contribution son humeur de dimanche lorsqu'il nous raconte ses histoires!

⁴⁸³ Il est regrettable que Catrysse, si souvent perspicace et original dans sa pensée, prenne plaisir à résoudre, de façon quelque peu linéaire, les multiples problèmes, liés au «cas Diderot». Dans son chapitre VII, «Rupture et permanence de l'illusion» (*o. c.*, pp. 186—240) il lui arrive de méjuger de Diderot dans l'intention, très louable de justifier, du point de vue psychologique, la manie des digressions chez le philosophe. Tout en acceptant son explication de l'évident parti-pris de désordre de Diderot par un besoin compensatoire (p. 207), pourquo

Il semble qu'au terme de cette longue analyse sur la place de la mystification dans la fiction diderotique et, plus particulièrement, dans les fameux «Portraits recouverts» bien qu'inexistants, nous pouvons déclarer inconcevable, émanât-il du critique le plus bienveillant, le jugement qui prétendrait circonscrire l'art de Diderot, en quelque cloisonnement que ce soit.

VII

CONCLUSION

L'invention par la liberté et par la connaissance

«Lié à une philosophie de l'ironie, le discours connotatif est... un pastiche non seulement d'autres textes mais aussi de lui-même.»⁴⁸⁴

«*Tristram Shandy*... illustre(s) very clearly the constant tendency to self-parody in satiric rhetoric which prevents even the process of writing itself from becoming an oversimplified convention or ideal.»⁴⁸⁵

Quels que soient nos objectifs, et même si c'est le langage connotatif qui se trouve plus particulièrement au centre de nos intérêts, nous devons nous garder de prétendre à saisir l'ampleur du réseau des sens seconds qui sous-tendent les textes de Diderot. Le décalage temporel suffirait déjà à provoquer une certaine appréhension, de plus, le caractère spécifiquement personnel, voire privé⁴⁸⁶ des écrits aidant, il faudra

aller jusqu'à écrire des lignes qui ne peuvent que confondre le lecteur non averti? Entre autres: «La fiction romanesque est le tripot (il est question du tripot de la d'Aisnon dans la phrase précédente, remarque de G. V.) de notre philosophe, le mal honteux dont il souffre et qu'il rougit d'avouer, la réalité malsaine qu'il ne veut pas se laisser imposer. Alors, au lieu d'aller droit au but, d'assumer en toute franchise sa condition de romancier, il tourne autour du pot, se livre avec délices aux joies de la digression» (p. 209).

⁴⁸⁴ Cf., T. Todorov, dans *Qu'est-ce que le structuralisme?*, étude intitulée «Poétique», Paris, 1968, p. 112.

⁴⁸⁵ Cf., N. Frye, *Anatomy of Criticism*, Princeton, Second Princeton Paperback Printing, 1971, p. 234.

⁴⁸⁶ Que de textes de nature presque confidentielle, demeurés dans des tiroirs, et volontairement oubliés!

se borner à des conjectures — pourquoi n'en pas faire alors d'audacieuses? — portant sur les multiples raisons qui ont poussé Diderot à s'écarter des règles habituelles de la logique et de la persuasion, ainsi que des contraintes artistiques, notamment celles du genre romanesque.

En outre, cette forme d'esprit dont parlait Chamfort, tentant de définir ses contemporains, s'exprime surtout par une exagération des moyens d'expression modifiant considérablement le contenu de l'énoncé qui, dans un autre temps risque d'être mal compris. «Raconter, c'est faire des grotesques. Un simple nouvelliste devient un bon plaisant, comme l'historien un jour aura l'air d'un auteur satirique.»⁴⁸⁷ Sans entrer dans l'épineuse question, notamment celle de savoir quelles sont les raisons qui empêchent le lecteur d'aujourd'hui de saisir sur le vif, et ceci à travers l'expression privilégiée, la pensée de Diderot, et sans trop croire qu'elles soient partiellement dues à ce procédé de charge involontaire, nous devons, semble-t-il rappeler que l'allure de la conversation naturelle, de même que l'intimité tant spontanée qu'insistante qu'il instaure entre lecteur et conteur, apportent de nouveaux éléments rendant plus difficile encore le départ entre la vérité anecdotique et le récit qui s'en est suivi.

Aujourd'hui Diderot peut nous sembler tour à tour auteur satirique et bon plaisant, voire les deux à la fois, et c'est en passant par le bavardage, la «parlerie» diderotique que nous tenterons de saisir sur le vif tout ce qui a trait au sujet que nous nous sommes proposé. Si Diderot n'est pas le conteur-acteur né, du type de l'abbé Galiani,⁴⁸⁸ en revanche les thèmes sur lesquels il peut deviser sont innombrables, les modalités de leur enchevêtrement si imprévisibles que, des deux conteurs, c'est lui qui l'emporte et pour cause. Et puis, conter,

⁴⁸⁷ Cf. Chamfort (*Maximes et anecdotes*, Monaco, 1944, p. 31; voir la citation complète à la page 32 du chapitre II, note 65) a raison de souligner cette difficulté d'apprécier la juste valeur d'un énoncé toujours subordonné au goût de l'époque. «Faire des grotesques» en racontant, c'est-à-dire des figures, de brefs récits qui font rire en outrant légèrement la nature en vue de divertir l'auditoire n'avait rien d'artificiel en soi-même; aussi le nouvelliste relatant des histoires vraies peut donner l'impression de s'écarter du réel alors qu'il n'en est rien. Chamfort ne fait que rappeler les menaces qui pèsent sur la vérité lorsqu'elle sort de son cadre temporel, culturel et autre.

⁴⁸⁸ C'est l'abbé Morellet qui, dans ses *Mémoires* (tome I^{er}, Paris, Paris, 1821, p. 130), décrit l'abbé Galiani nous faisant «de ces longs contes à la manière italienne, espèces de drames qu'on écoutait jusqu'au bout; Diderot, traiter une question de philosophie, d'arts ou de littérature, et, par son abondance, sa faconde, son air inspiré, captiver longtemps l'attention». (C'est nous qui soulignons.)

pour Diderot, c'est aussi et surtout chercher à percer quelque secret, à révéler la Vérité sur le mode naturel de la conversation d'une part, et d'après le schéma du dialogue socratique, d'autre part.

Or si Diderot se permet une belle digression à la fin de son commentaire du tome I^{er} de *L'Homme*⁴⁸⁹ d'Helvétius sous forme de plaisanterie à plusieurs étapes, il n'est peut-être pas hors de propos d'en rappeler la forme, surtout qu'il fait ce conte pour expliquer les difficultés inévitables que rencontrent ceux qui cherchent la vérité. Helvétius croit au hasard, (et à sa mauvaise étoile!), mais voici la réaction de Diderot: «Avant que de passer au volume suivant, il me prend en fantaisie de réciter à Helvétius l'histoire de quelque grande découverte et d'entremêler ce récit de quelques questions».⁴⁹⁰ Et de faire le portrait d'un jeune homme de talent, ressemblant à Diderot comme un frère, se plaisant à «la lecture d'Homère, de Virgile, ... mais revenant toujours aux mathématiques ...» pour résoudre les fameuses lunules d'Hippocrate. Sa découverte est-elle due au hasard, est-elle le résultat d'une logique irréprochable? Que non! Elle est due bel et bien à la révélation d'une vérité que personne avant lui n'avait entrevue. «Et puis après une histoire sérieuse, un petit conte gai.»⁴⁹¹ Ce conte allégorique gai, on le connaît; il y est question de la déesse Sagesse qui, après une petite folie avec Momus, accouche, aidée de la Vérité, d'un bâtard, l'homme. Le récit est assaisonné, selon les lois du genre, de détails divertissants dont devaient être friands les invités des salons du baron d'Holbach ou de Mme d'Épinay, qui d'ailleurs pouvaient s'y reconnaître. L'allusion aux jeux, les querelles pour rire, les propos osés, sont là pour divertir, mais aussi pour ne pas permettre à la fiction de prendre corps; bévues, hésitations du conteur («Momus, qui suivait ou qui devançait Minerve, ou qui lui donnait la main, je ne sais lequel des trois ...») ou ses vantardises («Moi qui vous parle, j'ai connu très intimement son bâtard, et c'est un de mes bons amis.»), tout concourt à parodier le conte, bien qu'en respectant ou faisant semblant de respecter ses normes.

⁴⁸⁹ Cf., *Réfutation*, A. T., II, pp. 399—404. Voir sur l'allégorie de Momus et de Minerve et le rapprochement que fait Roland Mortier avec *L'Histoire d'Éma* de Mme Puisieux, «Un témoignage curieux sur Diderot, vers 1750», *Marche romane*, avril-juin 1953, tome II 2, pp. 7—8.

⁴⁹⁰ *Ibid.*, p. 399. Au lieu d'une réfutation en règle, logique et rationnelle, Diderot, pour changer, se permet de la présenter sous forme d'un conte allégorique parodié avec brio et frisant la vulgarité.

⁴⁹¹ *Ibid.*, p. 401.

Au lieu d'un conte plaisant l'auteur nous offre un simulacre de fable qui se veut telle, simulacre qui devient une raillerie pleine d'ironie, puis une confidence pour enfin ramer le lecteur, un peu abasourdi de ces coq-à-l'âne défiant toute logique,⁴⁹² sur le terrain de la réalité où il prendra conscience des difficultés à trouver la vérité. *Quod est demonstrandum* (C Q F D) dirait Diderot à Helvétius ou à ceux qui le comprendraient. Disons encore que nous nous trouvons en présence d'un mélange astucieux de gai et de sérieux, de vérité et de fiction, de fable⁴⁹³ et d'histoire plaisante,⁴⁹⁴ de didacticisme et d'amoralité, qui tient également compte de deux formes de vérité, la fable, illustrant quelque vérité éternelle à partir de laquelle on peut déduire sans crainte, l'histoire plaisante n'illustrant qu'un cas particulier, ne cherchant pas de vérité connue, mais s'efforçant d'en trouver, quitte à pouvoir se tromper.

Rappelons aussi que ce n'est pas seulement grâce à une réflexion claire, méthodique qu'on accède à des découvertes; si avant de nous présenter au lecteur ce difficile rébus, Diderot déclare qu'il « aime une philosophie claire, nette et franche »,⁴⁹⁵ cela ne signifie pas qu'il ne fût favorable à une pensée s'aventurant un peu à l'aveuglette. Une fois de plus, faisons appel à Abraham Moles,⁴⁹⁶ qui citant Leroy, Lalande et Valéry, prouve que la clarté de la pensée peut être « stérilisante ». Voici ce que dit le mathématicien et le philosophe Édouard Leroy:⁴⁹⁷

⁴⁹² Il est peut-être nécessaire de rappeler qu'auparavant Diderot, commentant la démonstration du problème des lunules, avouait qu'il ne garantissait pas la certitude de cette logique: « ... j'expose seulement la marche de son esprit où je ne vois que le train commun de la vie » (*ibid.*, p. 400). Est-ce dire que Diderot n'est pas certain de l'exactitude du raisonnement? Toujours est-il qu'il offre une de ses démarches possibles pouvant amener à des résultats dignes d'intérêt.

⁴⁹³ Selon Marmontel (*Éléments de littérature*, édition citée vol. VI, p. 561, vol. I, p. 120 et vol. III, p. 368) nous lisons à propos de fable et d'apologue: « L'apologue enveloppe la vérité qu'il enseigne ». Puis: « Son artifice consiste à déguiser la sagesse sous un air de naïveté. L'allégorie, elle, que Diderot n'aimera jamais, fait sentir la vérité « à chaque trait par la justesse de ses rapports. Elle est transparente comme l'image ». Nous comprenons aisément que Diderot soit réservé à son égard, mais voir cependant plus loin, pages 171—173.

⁴⁹⁴ Nous désignons par ce terme tout ce qui sert de cadre à la fable de Momus et de Minerve. Voir aussi, dans la *Réfutation*, (A. T., II, p. 371—372) la fable de la vérité cachée au fond du puits.

⁴⁹⁵ *Ibid.*, p. 398; il s'agit de *Système de la nature* et plus encore du *Bon Sens*, oeuvres du baron d'Holbach, mais pas en exclusivité.

⁴⁹⁶ Cf., *La Création scientifique*, Genève, 1957, p. 48.

⁴⁹⁷ Cité d'après Moles, p. 48.

L'invention s'accomplit dans le nuageux, l'obscur, l'inielligible, presque dans le contradictoire. C'est dans ces régions de crépuscule et de rêve que naît la certitude. Un souci malencontreux de rigueur et de précision stérilise plus sûrement que n'importe quel manque de méthode.

Un raisonnement approximatif et vague n'est pas nécessairement erroné et il semble bien que Diderot se le permette plus d'une fois, non par négligence ou paresse, mais parce qu'il se rendait compte de l'effet quelquefois «stérilisant» de la réflexion méthodique. Aussi ces dernières pages de la première partie de la *Réfutation*, sont-elles une illustration de plus de la nécessité pour Diderot de procéder par étapes sérieuses, puis non-sérieuses, par le biais de la science et puis par celui de l'art, combinant, intégrant tout ce qu'il pouvait rassembler sous le nom d'enquête sur la vie. Et puis, si Diderot n'a pas les talents d'un abbé Galiani dans ses contes mimés, c'est que celui-ci fondait son récit sur un air d'authenticité, la voulant supérieure à toute vraisemblance et faisant tout pour que la fiction prît corps, alors que notre philosophe s'abstient de se prendre au sérieux comme simple conteur, — ce qui veut également dire, parfait conteur —, préférant tourner en dérision non seulement les recettes du genre, mais aussi soi-même. Au lieu de glorifier, de diviniser en quelque sorte, cette pratique de la parole sous le signe d'un jeu anodin mais efficace, Diderot est prêt à la parodier, en montrant la valeur relative ou arbitraire, de chacun des procédés utilisés. Et même si notre philosophe admire sincèrement la manière inimitable du Napolitain, il l'associe gentiment à la production des jouets car «si l'on en faisait chez les tabletiers...»,⁴⁹⁸ il y en aurait partout, et surtout pour se désennuyer les jours de pluie. Il est un peu animateur au même titre qu'un compagnon aux jeux de piquet; ces mots sont durs mais c'est bien une explication possible de cette image joliment ludique...

⁴⁹⁸ Cf., *Correspondance*, vol. III, p. 105, lettre à Sophie Volland du 30 septembre 1760. Il convient de rappeler que c'est dans cette lettre divertissante que Diderot, décrivant les conversations à La Chevrette, («Et puis voilà comme nous causons ici.») place l'image de la vie comme jeu de hasard. A propos de l'inégalité des lots échoués à chacun d'entre nous, Diderot explique: «Je répondis que la vie était un jeu de hasard; que les sots ne jouaient pas assez longtemps pour recueillir le salaire de leur sottise, ni les gens sensés, celui de leur circonspection. Ils quittent les dés lorsque la chance allait tourner; en sorte que, selon moi, un sot fortuné et un homme d'esprit malheureux sont deux êtres qui n'ont pas assez vécu» (pp. 98—99).

Aussi les quelques reproches émis au sujet de la conversation de Diderot, de même que ses propres confessions sur son manque de succès en bonne compagnie, sont-ils peut-être dus au fait qu'il renonce à plaire et à se plier au goût raffiné, préférant suivre son penchant naturel. Ses contemporains lui font observer qu'il n'a pas «contracté l'aisance»⁴⁹⁹ dans le commerce du monde, et Mme Necker dit que «Diderot n'a la conversation du moment; il ramène tout à quelques idées dont il s'est occupé longtemps; car son imagination établit une séparation entre lui et les autres hommes»⁵⁰⁰ Diderot constate avec étonnement, tant en 1760 qu'en 1769 et 1770, qu'il n'a pas le don de divertir la bonne compagnie⁵⁰¹ avec les manières de Grimm ou de l'abbé Galiani, car il lui «en coûte

⁴⁹⁹ Voir dans la contribution anonyme à la *Correspondance littéraire* de juillet 1762 (édition Tourneux, vol. V, p. 132), intitulée «Conversation avec Diderot». Nous nous étonnons de voir rarement citer un témoignage favorable sur l'art de parler du philosophe. Chose étrange, c'est l'abbé Morellet, souffre-douleur attitré de Diderot, qui brosse un tableau plus que équitable: «La conversation de Diderot, homme extraordinaire, dont le talent ne peut pas plus être contesté que ses torts, avait une grande puissance et un grand charme; sa discussion était animée, d'une parfaite bonne foi, subtile, sans obscurité, variée dans ses formes, brillante d'imagination, féconde en idées et réveillant celles des autres. On s'y laissait aller des heures entières comme sur une rivière douce et limpide, dont les bords seraient de riches campagnes, ornées de belles habitations. — J'ai éprouvé peu de plaisirs de l'esprit au-dessus de celui-là, et je m'en souviendrai toujours» (André Morellet, *Mémoires de l'abbé Morellet sur le dix-huitième siècle et sur la révolution*, 2 vol., Paris, 1821, vol. I^{er}, p. 28).

⁵⁰⁰ Cité d'après l'article de L. G. Crocker, «Mme Necker's Opinion of Diderot», *The French Review*, XXIX, 1955—1956, pp. 113—116; l'auteur se réfère aux *Nouveaux mélanges extraits des manuscrits de Mme Necker*, publiés à Paris en 1801. Il dira aussi «A low-estimation of his worth as a conversationalist now embraces all aspects of that art, *fond as well as forme*», car Mme Necker est sévère: «Diderot passait successivement des petitesesses aux exagérations, de la colère à l'enthousiasme, ses yeux étaient égarés, il n'écoutait personne et cependant il cherchait ses phrases pour y mettre de l'esprit» (*N. M.*, I, pp. 307—308), ou: «Diderot était affecté dans le naturel, et naturel dans l'affectation» (*N. M.*, II, p. 351). Voir aussi l'article de B. Waisbord sur «La conversation de Diderot», dans *Europe*, N^o 405—406, janvier 1963, pp. 163—172.

⁵⁰¹ Voir *Correspondance*, vol. III, lettre à Sophie Volland du 26 octobre 1760, p. 187, et vol. IX, lettre à Grimm du 31 juillet 1769, pp. 88—89. C'est aussi l'endroit où Diderot se plaint à Grimm qui réussit partout et toujours alors que lui-même choisit toujours mal. «Si vous êtes sur le point de faire un faux pas, elle (Minerve, remarque G. V.) vous arrête. Pour moi, je suis fait pour tomber dans tous les trous qui se présentent, et pour arriver au dernier la tête toute couverte de bosses». Voir aussi une lettre de novembre 1770, *Correspondance*, vol. X, p. 180.

beaucoup pour être éloquent» et frise souvent le ridicule, bien qu'il n'ait évidemment pas à se plaindre comme le faisait Montaigne: «Je ne sais ni plaire, ni réjouir, ni chatouiller: le meilleur conte du monde se sèche entre mes mains et se ternit». ⁵⁰²

Nous n'avons pas, bien entendu, à avancer que toute l'oeuvre littéraire de Diderot (et pas seulement elle!) s'inscrit sous le signe d'un simulacre de la conversation familière, ⁵⁰³ que ce dernier soit confirmé ou mis en question, car son mode naturel se présente sous forme d'une causerie, ou mieux d'une causerie et d'un bavardage *moins* réglés que ceux des salons, et qui ont certainement exercé une influence sur l'élaboration du conte philosophique, ⁵⁰⁴ d'autres l'ont fait avant nous avec combien de compétence. ⁵⁰⁵

Plutôt que de suivre la ligne sinueuse, mais élégante, d'une conversation où l'esprit aidant, tout s'enchaîne à la surface, ⁵⁰⁶ Diderot préfère les difficultés d'une attitude questionneuse immanente ⁵⁰⁷ (et partant, non-conformiste). Ce n'est

⁵⁰² Cf., *Essais*, Livre II, ch. XVII, p. 355, édition Rat, Paris, 1952. Nous nous sommes permis de moderniser le texte.

⁵⁰³ Cf., Georges Daniel, «Autour du *Rêve de d'Alembert* réflexions sur l'esthétique de Diderot» *Diderot Studies*, XII, Genève, 1969, p. 26. «C'est la technique (favorisant l'équivoque, transfigurant le bavardage de salon, etc. remarque G. V.)... qui, dans le *Rêve de d'Alembert*, plus discrète seulement, plus insidieuse, soutient et en même temps ruine le simulacre préféré de Diderot: la conversation familière».

⁵⁰⁴ Nous pensons à l'article d'Y. Belaval «Le conte philosophique», publié dans *The Age of the Enlightenment: Studies presented to Th. Besterman*, ed. by W. H. Barber, Edinburgh and London, 1967, pp. 308—317. Voir surtout les pages 308 et 309 pour suivre les étapes de cette double imitation, la narration de salon imitant un récit littéraire lequel, à son tour, s'inspire de la première.

⁵⁰⁵ Cf., H. Dieckmann, *Cinq leçons sur Diderot*, Genève, 1959, p. 34. «Souvent, quand on lit Diderot, un contact direct semble s'établir avec sa pensée. On ne ressent les mouvements comme dans une conversation réelle: on a l'impression de l'entendre parler».

⁵⁰⁶ Voir ce que dit Mercier dans le *Tableau de Paris*, texte cité au chapitre II, pp. 32—32.

⁵⁰⁷ Nous nous référons à Frye et à son *Anatomy of Criticism* déjà citée à nos pages 78—79 où il rappelle que l'attitude satirique de Lucien, de Swift ou de Voltaire n'est ni philosophique ni anti-philosophique, mais qu'elle est l'expression même de la *forme hypothétique de l'art*. Elle réside dans une lutte contre tout raisonnement systématisé, rejetant tout dogmatisme pour se contenter d'un sens pragmatique. Nous sommes bien près de ce que nous avons désigné par attitude ludique, cette distanciation et ce refus de prendre au sérieux ce qui s'offre sous forme de conventions ou de système. Faut-il dire que la parodie complexe y est directement subordonnée! Plus loin, à propos de la satire ménippée, Frye affirmera qu'en tant qu'attitude, la satire se présente sous forme d'une combinaison de fantaisie et de

pas tant l'idée du moment ou le mot juste, l'heureuse trouvaille toujours bienvenue que Diderot cherche, mais comme il convient dans le dialogue socratique, il guette la Vérité s'offrant à lui sous différents visages derrière un éventail de possibilités déconcertantes. La forme hypothétique de l'art traduit la forme hypothétique de toute conquête de l'esprit. L'allure d'une conversation réelle demeure, mais ce n'est que l'écorce tangible d'une lutte contre tout pédantisme.

Nous trouvons chez Bakhtine, dans sa remarquable *Poétique de Dostoïevski*⁵⁰⁸ une fine analyse de la communication dialogique et de ses origines carnavalesques; or pour le moment retenons que c'est dans cette tradition comico-sérieuse qu'il faut placer «la conception socratique de la nature dialogique de la vérité et de la pensée humaine que la recherche».⁵⁰⁹ Nous essaierons de montrer par la suite qu'une représentation parodique et ludique du monde pourrait servir de dénominateur commun aux œuvres de Diderot. Aristote, pour sa part, ne tenait pas en haute estime, ou du moins ne croyait pas devoir inclure dans son *Art Poétique*, certaines œuvres dites rhapsodiques, dont les mimes et les «conversations socratiques», mais n'est-il pas surprenant qu'il leur cherchait une «dénomination commune»!⁵¹⁰ Il est curieux que ce soit précisément les formes d'expression, négligées, ou du moins reléguées au deuxième plan qui servent d'armature plus ou moins

morale. Nous reviendrons à la satire ménippée avec Bakhtine et avec Frye. (Sur l'attitude ludique voir notre chapitre III, pages 66 et suivantes de même que Jacques Henriot, *Le Jeu*, ouvrage déjà cité, pp. 73-75.

⁵⁰⁸ Voir M. Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, 1970, surtout pp. 153-160.

⁵⁰⁹ Cf., o. c., p. 155. Nous reviendrons tout à l'heure sur les particularités littéraires de ce genre hybride.

⁵¹⁰ Voir Aristote, *Art rhétorique* et *Art poétique*, traduction nouvelle de J. Voilquin et J. Capelle, Paris, 1944, chapitre premier, p. 429. «Nous manquons d'une dénomination commune pour classer ensemble les mimes de Sôphron et de Xénarque et les conversations socratiques, les imitations en trimètres, en vers élégiaques ou en d'autres espèces de mètre voisines». Sur Aristote nous lisons, dans le traité *De la poésie dramatique* (*Oeuvres esthétiques*, éd. Vernière, Paris, 1959, p. 206) ce qui suit: «Aristote est un philosophe qui marche avec ordre, qui établit des principes généraux, et qui en laisse les conséquences à tirer, et les applications à faire». Plus loin, Diderot confessera: «Au reste, plus je réfléchis sur l'art dramatique, plus j'entre en humeur contre ceux qui en ont écrit. C'est un tissu de lois particulières, dont on a fait des préceptes généraux» (*ibid.*, p. 230). Il serait aisé de conclure que Diderot éprouverait de la sympathie pour les genres délaissés par les arbitres.

secrète à la majorité des oeuvres de Diderot.⁵¹¹ L'imitation soi-disant servile de la vie fera qu'Aristote met sur le même plan les mimes de Sôphron et ceux de Xénarque, ainsi que les dialogues socratiques, mais fera aussi qu'il les exclura plus tard de ses considérations ultérieures. Chez Diderot, semble-t-il, la raison qui les rapproche tient principalement à l'expressivité déliée,⁵¹² en dépit du jeu de l'imitation, des uns, et à la méthode maïeutique des autres. Ce sont là, à notre avis, deux des constantes qui peuvent servir de fil conducteur lorsqu'il s'agit d'apprécier les modalités de l'art diderotique.

Disons, en passant, que c'est, d'une part, un bavardage qui prétend être incontrôlé, et de l'autre, le jeu de la pantomime — l'équivalent d'une condamnation de toute expression verbale —, qui trouvent leur plus parfaite fusion dans le *Neveu de Rameau*. Est-on en droit de rappeler à ce point les fameux contrastes simplistes que Diderot étudiait avec art et circonspection dans le chapitre *Des caractères*,⁵¹³ et pour lesquels il recommandait beaucoup de mesure? Nous n'en savons rien, mais la question mérite réflexion. Disons cependant que le Diderot de cette époque, peut tantôt choisir les pires exemples pour illustrer l'efficacité de la pantomime, en l'identifiant à un pathétique de très mauvais goût, et tantôt faire preuve d'une curieuse pénétration qui le porte à des conclusions audacieuses. Mais d'une manière générale, Diderot s'en servira peu, laissant à d'autres ce type d'expressivité déliée.

Mais il est temps de revenir au dialogue socratique tel qu'il a été décrit par Bakhtine, son point de départ étant une perception carnavalesque du monde. Sans être un genre rhétorique, ce dialogue suit certains modes de pensée et s'inspire de l'idée selon laquelle la vérité «naît entre les hommes qui la cherchent ensemble, dans le processus de leur communication dialogique».⁵¹⁴ Les écueils d'un monologisme du contenu sont

⁵¹¹ Si on analyse de près des textes aussi différents que *L'Oiseau blanc* et *Jacques le Fataliste*, *Le Neveu de Rameau* et le *Supplément au Voyage de Bougainville*, on peut voir qu'elles y sont dûment représentées.

⁵¹² Sur la pantomime comme expression indispensable de l'art dramatique qu'elle complète et enrichit, lire le chapitre XXI de *La poésie dramatique* (*Oeuvres esthétiques*, éd. Vernière, Paris, 1959, pp. 268—279) et dans les *Entretiens sur le Fils naturel* (*ibid.*, p. 130—131 et p. 148, 162, 167), ce qui se rapporte à la subtilité et à la perfection de l'imitation dans l'art dramatique, l'une des recommandations étant: «La pantomime à lier étroitement avec l'action dramatique».

⁵¹³ Cf., *De la poésie dramatique*, édition citée, pp. 234—242.

⁵¹⁴ Cf., Bakhtine, *o. c.*, p. 155.

évités grâce au jeu de la syncrèse et de l'anacrèse⁵¹⁵ qui préviennent toute formation d'une idée fixe ou tout effort de groupement ou de système. L'anacrèse est aussi la «provocation du mot par le mot», mais elle favorise parallèlement la démarche logique, désignée par réduction à l'absurde, processus que commente Frye⁵¹⁶ avec conviction, et qui se trouve tant à la base des dialogues parascientifiques des *Bijoux indiscrets* que de ceux «amoralisants» du *Neveu de Rameau* et du *Supplément au Voyage de Bougainville*. Frye, traitant de la satire intellectuelle et Bakhtine, décrivant le dialogue socratique, se retrouvent sur le même terrain de la contestation de la logique par la logique même. Aussi puiseront-ils tous deux aux sources de la tradition ménippéenne pour cerner de plus près la base d'une certaine vision non-sérieuse et parodique, tant de la réalité que de l'expression qui s'efforce de la saisir.

Nous apprenons, toujours chez Bakhtine, que le dialogue socratique ne s'est pas longtemps conservé, mais que, «lors de sa décomposition, d'autres genres dialogiques se sont constitués, parmi lesquels la «satire ménippée»⁵¹⁷ «Si on la compare au «dialogue socratique», continue le critique, c'est en somme le poids spécifique de l'élément comique et carnavalesque qui augmente dans la ménippée, avec des fluctuations notables toutefois, selon les différentes variantes de ce genre si souple». Disons encore que la ménippée se signale par la «liberté exceptionnelle de l'invention philosophique et thématique» et que «dans toute la littérature mondiale, on ne trouve

⁵¹⁵ *Ibid.*, pp. 155—156. «La syncrèse était la confrontation de divers points de vue sur un sujet donné. (...) On entendait par anacrèse les moyens de faire naître, de provoquer le discours de l'interlocuteur, de l'obliger à exprimer son opinion, et de pousser celle-ci jusqu'à ses limites.»

⁵¹⁶ *Cf.*, Frye, *o. c.*, p. 233. Parlant d'une certaine forme de satire où elle se charge de rompre avec les préjugés et les idées stéréotypées, Frye conclut: «Such satire is the completion of the logical process known as the *reductio ad absurdum*, which is not designed to hold one in perpetual captivity, but to bring one to the point at which one can escape from an incorrect procedure.»

⁵¹⁷ *Cf.*, Bakhtine, *o. c.*, p. 158. Mais ajoutons aussi, à propos du dialogue socratique, que le caractère plus ou moins abstrait et rhétorique des débats philosophiques ou idéologiques est compensé par «une dramatisation authentique (mais spécifique)» et qu'il engendre la création des *idéologues*. Socrate en fut un, et puis tous ses interlocuteurs, aussi Bakhtine constate que c'est le dialogue socratique qui introduit «pour la première fois dans la littérature européenne le héros-idéologue» (p. 156). Ce dernier ne serait-il pas un des modèles possibles de l'essayiste?

peut-être pas de genre plus libre en fait d'imaginaire et de fantastique». ⁵¹⁸

Liberté, désinvolture et irrespect, certes, mais on remarquera aisément dès maintenant, et surtout par la suite, lorsque nous reprendrons les distinctions formelles de l'éminent critique, que cette liberté n'est pas synonyme de désordre ou de chaos. Nous ne sommes pas seule à estimer contestable l'idée-mère de Bakhtine que le carnaval et tout ce qu'il sous-entend est liberté, alors que la vie en dehors de lui se réalise dans une mise en forme sur tous les plans. Or Bakhtine, pour mieux faire valoir sa thèse d'une nouvelle source générique et géniale d'un important aspect de l'art, s'est vu obligé d'aller chercher aux antipodes une image de la liberté comme étant exclusivement une rupture désordonnée, une désagrégation totale, refusant d'y voir sa composante rituelle, consciente, voire «officielle» et organisée. Aussi mentionnerons-nous la récente discussion critique de David Hayman, intitulée de façon significative, «Au delà de Bakhtine. Pour une mécanique des modes». ⁵¹⁹ Tout en soulignant l'importance des découvertes, dues à la clairvoyance remarquable de leur auteur, le critique américain montrera avec beaucoup de compétence, lui aussi, qu'il importe de «poursuivre et (de) compléter l'étude des mécanismes sous-jacents aux conventions de la fête et à celles de l'art tout à la fois». ⁵²⁰

Dans une première partie de sa discussion, Hayman en viendra à mettre en question certaines des affirmations de Bakhtine, quelque peu apodictiques, et frisant la partialité, notamment l'opposition irréductible, semble-t-il, entre la forme close et la forme ouverte comme traduisant celle, non moins irréductible, entre le conventionnel et le traditionnel de nos attitudes «sérieuses» d'une part, et la nouveauté et l'inachèvement du carnaval de l'autre. ⁵²¹ Pareillement, la séparation trop tranchée entre le style élevé et le style farcesque se trouve renforcée par le refus de tenir compte, dans les développements, de ce que la bouffonnerie et la farce sont essentiellement ambivalentes par leur contenu, leur origine remontant à des valeurs établies, rituelles, sérieuses. Aussi Hayman dira, à juste titre, que «son bilan critique est partiel, faute

⁵¹⁸ O. c., p. 160.

⁵¹⁹ Cf., D. Hayman, «Au-delà de Bakhtine. Pour une mécanique des modes», *Poétique*, 13, 1973, pp. 76-94.

⁵²⁰ *Ibid.*, p. 76.

⁵²¹ «Or, il n'est pas douteux que la forme close est aussi ancienne et aussi naturelle que la forme ouverte, et que l'inachèvement du carnaval est lui aussi conventionnel» (*ibid.*, p. 78).

d'une conception dialectique plus ample»;⁵²² certes, il y a peut-être chez Bakhtine un certain manque de rigueur par moments, une confusion entre l'essentiel et le secondaire, mais sa vision globale et «globalisante» est tellement enrichissante que, par ses exemples mêmes, il réussit à se dégager de son éventuel schématisme. Témoin aussi le recensement des particularités de la ménippée, énumération et explication qui nous serviront de point de références fructueux lorsqu'il sera question des différentes étapes de l'oeuvre littéraire de Diderot.

Avant même d'y venir, disons que l'interprétation de l'«idée artistique» — terme que nous utilisons ici de propos délibéré, du *Neveu de Rameau* se trouve de beaucoup approfondie, compte tenu des nombreuses caractérisations formelles et autres, grâce à la ménippée, genre carnavalesque par excellence⁵²³ Rien de particulier à cela puisque déjà Jean Fabre, dans son *Introduction* à l'édition critique de la célèbre satire, avait, à plusieurs reprises, parlé de «carnaval universel», d'«âpreté bouffonne», quant à son atmosphère, et d'affiliation, quant à la forme, avec les satires d'Horace se résolvant à la fin en carnaval,⁵²⁴ sans toutefois y attribuer ce sens bakhti-

⁵²² *Ibid.*, p. 78. Sans pouvoir entrer dans la délicate question de savoir si Bakhtine simplifie et appauvrit les modes populaires d'expression, nous croyons que Hayman a raison d'insister sur une perspective modale d'attitudes et de milieux, perspective qui permet de distinguer carnaval de carnavalesque — ce langage second des formes esthétiques. Voici la thèse d'Hayman: «Une classification par modes est possible et peut-être nécessaire, en définitive, mais les groupes modaux devront être constitués différemment de nos genres habituels. Nous n'avons pas encore les moyens de systématiser de telles classifications, et il n'est pas évident qu'une notation nouvelle s'impose pour remplacer des catégories de genre désuètes. Pourtant, il faut prendre en considération la mécanique des modes, et apprendre à analyser une oeuvre en termes d'éléments variables réglés par un état de culture et dialectiquement liés à l'intérieur d'un cadre précis et approprié» (p. 94). C'est nous qui soulignons.

⁵²³ Cf., Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, 1970, p. 159. «Ce genre carnavalesque, extraordinairement souple et changeant comme Protée, explique Bakhtine, capable de pénétrer les autres genres, eut une influence capitale, mal étudiée et appréciée pour l'instant, sur le développement des littératures européennes. La 'satire ménippée' est devenue un des principaux véhicules de la perception du monde carnavalesque dans la littérature même la plus moderne.»

⁵²⁴ Voir *Le Neveu de Rameau*, édition Fabre, pp. LXXXIII, LXIX, XLII. «Comme les satires du poète latin, marquées aux jours des Saturnales, elle (la *Satire seconde*, remarque G. V.) se résout en carnaval, et le maître fou Rameau, agitant sa marotte, entraîne la sarabande de ses masques.» Déjà Fabre restituait au terme satire toute sa dignité et toute son ampleur; voir cependant aussi l'ouvrage de Donal O'Gor-

nien. Les échos des saturnales de la Rome antique, si écho il y a, font état des écarts ou des renversements dans la hiérarchie, d'abord sociale, puis tout autre;⁵²⁵ et soit qu'on veuille aller jusqu'aux satires grecques,⁵²⁶ soit qu'on se limite à la tradition des satiristes latins, cette atmosphère de fête, de carnaval, de liberté sans retenue, imprègne et dicte aux yeux de maints critiques, le ton même du *Neveu de Rameau*. L'«idée artistique», terme qu'avait utilisé Fabre, en suivant Dostoïevski,⁵²⁷ pour se distancier d'une interprétation quelque peu univoque et historique du *Neveu*, ce terme se trouve prodigieusement enrichi, si on veut tenir compte de la composante carnavalesque dans la vision satirique. Et puis que d'éléments disruptifs dans l'oeuvre peuvent être expliqués par cet authentique dévergondage de l'esprit dû au plaisir récréatif de la farce et de la bouffonnerie! N'oublions pas tout de même que

man, *Diderot the Satirist*, Toronto, 1971, en particulier pages 36—38, pour une nouvelle mise au point de l'apport, dans le *Neveu de Rameau*, de la satire comme genre littéraire aux normes tant formelles que non-formelles.

⁵²⁵ Sur la satire et son rôle à la fois social et antisocial, voir aussi l'étude de Matthew Hodgart, intitulée *La Satire* (Paris, 1969, pp. 23—24). Le rejet périodique des règles morales, des tabous, «rejet qui produit une sorte de catharsis, après laquelle la vie normale reprend», est à l'origine du carnaval et des saturnales. Pour Hodgart «l'essence du Carnaval et des Saturnales est la glorification de l'irresponsabilité, voire de l'anarchie». Et plus loin: «... toute bonne satire, à dater d'Aristophane, contient des éléments importants de parodie anarchique». Ce que Hodgart appelle anarchie. Bakhtine préfère le désigner par liberté; Hayman, lui, y voit certains «mécanismes sous-jacents» qu'il faudrait encore étudier.

⁵²⁶ Voir notre chapitre II et les pages 84—85 où nous citons le texte de l'*Encyclopédie*.

⁵²⁷ Nous reprenons Dostoïevski d'après Fabre (*ibid.*, p. XXXV); l'idée artistique de l'oeuvre est «l'accord nécessaire entre son intention profonde et la forme où elle prend corps». Cependant à un moment donné Fabre est quelque peu réservé à l'égard de certaines additions qui, «sans heurter le contexte, ne lui apportent aucun enrichissement» (p. XLI). Nous croyons que Diderot a sciemment voulu actualiser sa satire, pour en faire un réel Dialogue des Vivants, tout en n'acceptant pas qu'il date, ne serait-ce d'abord que pour lui, lors de ses lectures et révisions. Cela n'a fait qu'accroître la valeur universelle de cette oeuvre qui transcende la forme de la satire ainsi que les idéaux moraux de l'auteur, ses dénonciations des vices et des folies pour céder la place au caprice de l'imprévisible et de l'inattendu, quitte à bousculer plans et habitudes de pensée. La joute dialectique ne fait que se perpétuer et le dialogue imaginaire que se poursuivre.

⁵²⁸ Voir Aristote, *Art rhétorique* édition citée, livre troisième, chapitre XIX, *De la Plaisanterie*, p. 407. La proposition entre guillemets est tirée d'Aristote.

cette dernière ne fait qu'adoucir le ton satirique voire cynique du *Neveu*; pour Aristote,⁵²⁸ comme pour Diderot,⁵²⁹ l'ironie sied davantage à l'homme libre ou entre hommes égaux que la bouffonnerie: «on bouffonne pour le plaisir d'autrui», certes, Rameau le sait et il prend sa vengeance partout où il la trouve⁵³⁰

Par un étrange concours de circonstances, — mais est-ce par pure coïncidence? —, Bakhtine parle à plusieurs reprises de Diderot⁵³¹ afin de retracer les rapports de Dostoïevski avec la tradition ménippéenne, d'abord sur le plan formel, et, par la suite, établit des rapprochements (pour ce qui est de la bizarrerie du personnage ridicule) entre les deux philosophes et leurs créations uniques, notamment le Neveu et Kliniévitich. Bien que Bakhtine fasse preuve, par moments, d'une connaissance quelque peu superficielle de notre auteur, par exemple sa réduction simplifiée entre *Les Bijoux indiscrets* et *Jacques le Fataliste*,⁵³² il importe de noter qu'il choisit, après tout, des exemples probants en faveur de sa thèse d'une carnavalisation de la littérature.

Les ménippées de Diderot, affirme Bakhtine, libres du point de vue formel extérieur, mais caractéristiques du genre dans leur essence, font bien comprendre le lien de Dostoïevski avec cette tradition littéraire. Bien entendu, le ton et le style du récit chez Diderot (parfois dans le goût de la littérature érotique du XVIII^e siècle) sont évidemment fort différents de ceux de Dostoïevski. Dans le *Neveu de Rameau* (une ménippée sans l'élément fantastique), le motif des aveux au comble de la franchise, sans l'ombre d'un remords, correspond bien à celui de *Bobok*. L'image

⁵²⁹ Pour Diderot, le comportement de l'homme de lettres en compagnie des grands est des plus difficiles et des plus ingrats: «Il est avec eux comme le danseur de corde; entre la bassesse et l'arrogance. La bassesse fléchit le genou; l'arrogance relève la tête; l'homme digne la tient droite». Dans le *Résultat d'une conversation*, publié en octobre 1776 par les soins de la *Correspondance littéraire* (A. T., IV, pp. 14—16) nous lisons que, pour plaisanter, Diderot préfère la société de ses égaux. «La plaisanterie est un commencement de familiarité que je ne veux, déclare Diderot, ni accorder ni prendre avec des hommes qui en abusent si facilement et qu'il est si facile d'offenser».

⁵³⁰ Sur Rameau le fou, cet extraordinaire victime de son propre cynisme, exhibé tant pour le plaisir d'une niaiserie bourgeoise, que pour une réflexion philosophique, il faut lire les pages éclairantes (XLIV—LXIII) de Jean Fabre dans son *Introduction*.

⁵³¹ Voir Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, édition citée, pages 194, 212, 213.

⁵³² Voir *L'Oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Paris 1970, pages 43 et 124. L'accent est surtout mis sur la frivolité érotique et purement comique des deux ouvrages.

même du neveu est, comme celle de Kliniévitich, de type «carnassier», tenant la morale sociale pour «des cordes pourries» et ne reconnaissant que la «vérité éhontée».⁵³³

Mais il est temps, d'une part, de connaître les modalités de la ménippée, d'après les descriptions de Bakhtine, et de les rattacher au dialogue socratique dont elle serait issue, et de l'autre, d'ébaucher une typologie ménippéenne des oeuvres, dites romanesques, de Diderot. Les particularités de la ménippée étant au nombre de quatorze, selon Bakhtine, nous nous bornerons à brièvement les passer en revue, soulignant, ça et là, ce qui semble pertinent pour notre point de vue, à savoir la composante carnavalesque se manifestant par une attitude ludique et distanciée, vis-à-vis de la pensée et de l'expression. Après avoir déjà rappelé que la ménippée se signale par une liberté et un comique inséparables, appartenant ainsi aux genres comico-sérieux qui ne s'appuient pas sur la tradition, mais optent délibérément pour l'expérience, il importe de citer que «les péripéties et les fantasmagories les plus débridées, les plus audacieuses, sont intérieurement motivées et justifiées par un but purement idéal et philosophique: celui de créer une situation exceptionnelle, pour provoquer et mettre à l'épreuve l'idée philosophique (la vérité) incarnée par le sage qui cherche».⁵³⁴ Et Bakhtine explique: «Nous insistons bien sur le fait que le fantastique sert ici non pas à l'incarnation définitive de la vérité, mais à sa recherche, sa provocation et surtout à sa mise à l'épreuve».⁵³⁵ Autre particularité, la hardiesse d'imagination dans le fantastique aventurier et le naturalisme des bas-fonds «s'allient dans la ménippée à un universalisme exceptionnel, et à une méditation sur le monde poussée à la limite. La ménippée est le genre des «ultimes questions». On y expérimente les dernières positions philosophiques».⁵³⁶

N'avons-nous pas cru, à plusieurs reprises, reconnaître telle préoccupation majeure, telle allure de joute verbale ou telle forme de l'expression de Diderot, que ce soit celle du *Rêve de d'Alembert* ou du *Neveu de Rameau*, mais laissons à Bakhtine le mérite de cerner encore de plus près les modalités de son genre privilégié et protéiforme! Aussi parlera-t-il du *fantastique expérimental*, phénomène complètement étranger à l'épopée et à la tragédie antiques et qui, grâce à cette observation faite à partir d'un point de vue inhabituel, révèle

⁵³³ Cf., *La Poétique de Dostoïevski*, édition citée, p. 194.

⁵³⁴ Cf., *La Poétique de Dostoïevski*, p. 160.

⁵³⁵ *Id.*, c'est nous qui soulignons.

⁵³⁶ *Ibid.*, p. 161.

des vérités tout à fait inattendues et imprévisibles.⁵³⁷ Mais il y a plus, il y a mieux:

La ménippée fait appel, pour la première fois, à ce qu'on peut appeler l'expérimentation morale et psychologique, à la représentation d'états psychiques inhabituels, anormaux: démence de toutes sortes («thématique maniacale»), dédoublements de la personnalité, rêveries extravagantes, songes bizarres, passions frisant la folie, suicides, etc... (...) Les rêveries, les songes, les folies détruisent l'unité épique et tragique de l'homme et de son destin, découvrent en lui un homme différent, des possibilités d'une autre vie. (...) La destruction de l'achèvement de l'homme y est également favorisée par une attitude dialogique vis-à-vis de soi-même (grosse du dédoublement de la personnalité).⁵³⁸

Que l'expérimentation tant morale que psychologique (lisons aussi physiologique!) soit le thème de prédilection de Diderot, conjointement avec le courant dialogique et la conscience de la valeur du mot en tant que *réplique* et matériau littéraire, rien n'est plus évident, mais que ce soit en même temps un des procédés typiques de la ménippée, voilà ce qui permet de conjecturer sur les éventuels modèles des textes du philosophe. A cela il faut ajouter, pour suivre Bakhtine jusqu'au bout, un comique particulier qui refuse de coïncider avec les revirements plus ou moins prévisibles des situations, choisissant le scandale et l'excentricité, l'extravagance et l'inconvenance. La description ne serait pas complète, et l'allégation d'une unité organique existant entre tous ces traits spécifiques de la ménippée, en apparence si hétérogènes s'avérerait peu probante, si on oubliait d'évoquer l'option de Diderot pour les problèmes socio-politiques de son temps et son recours à des éléments d'utopie sociale, présentés toujours avec un humour et un comique plus ou moins aimables.

Voici, selon Bakhtine, les particularités déterminant l'esprit général de la ménippée, laquelle, avec le dialogue socratique, se trouve profondément imprégnée de la perception carnavalesque du monde, tant celle au stade *oral* que littéraire, de son évolution. Sans vouloir se distancier, uniquement pour la forme, des brillantes conclusions de Bakhtine, il con-

⁵³⁷ *Ibid.*, p. 163. «Sous l'influence de la ménippée, ce fantastique expérimental se retrouve aux époques postérieures chez Rabelais, Swift, Voltaire (*Micromégas*)». Et nous ajouterions, *Les Bijoux indiscrets*, qui sont tout aussi bien écrits dans la veine du roman érotique dont parlait Bakhtine que dans celle de ce fantastique expérimental. A propos des différents niveaux de lectures dans l'interprétation de ce dernier, il faut se référer à la *Postface* de J. Proust à l'édition de Poche des *Bijoux* (Paris, 1972).

⁵³⁸ *Id.*

vient d'ajouter que s'il fallait interpréter l'oeuvre de Diderot en les prenant comme point de départ, il nous serait indispensable de considérer, en plus des caractéristiques (formelles et de substance) mentionnées plus haut, d'une part, la structure agonale du dialogue⁵³⁹ dans toute sa nerveuse complexité, et de l'autre, la tension entre le ludique et le non-ludique dans la démarche de la pensée de Diderot. Car nous croyons que cette dernière est beaucoup moins le résultat d'une vision carnavalesque du monde⁵⁴⁰ que d'un besoin de mener une enquête tout aussi bien sur la précarité de l'entendement humain, sa portée et ses limites que sur ce but «idéal et philosophique», comme l'appelle Bakhtine,⁵⁴¹ qu'est la vérité ambitionnée. C'est pourquoi nous trouvons chez Diderot des éléments rationnels et dissonants dans leur aspect quotidien et concret — d'un concret qui rompt le charme de l'atmosphère carnavalesquée —, là où l'on s'y attendait le moins. Sans aller jusqu'à dire que c'est dans un désordre expérimental⁵⁴² que Diderot organise la trame de ses récits dialogués, mais, de même que «le carnaval n'était pas une forme artistique de spectacle théâtral, mais plutôt une forme concrète (mais provisoire) de la vie même qui n'était pas simplement jouée sur une scène, mais vécue en quelque sorte»,⁵⁴³ de même, ses textes s'élaborent dans un élan de défi vis-à-vis des formes déjà dérégées, suivis d'une imitation concrète de la parlerie quotidienne.

Cette rupture dans l'unité de ton, fût-elle déjà disloquée, ce retour à une réalité autrement présente, tous deux se décèlent aisément depuis les premiers textes allégoriques et farfelus jusqu'à l'utopie du *Supplément* et le libelle grinçant de

⁵³⁹ Bien que Bakhtine fasse la part belle à l'art du discours à deux et à la dialogisation du processus même de la pensée, il semble que pour mieux saisir le jeu verbal diderotique, il faille chercher entre l'exercice de la *disputatio* et les ressources infinies d'un bavardage voulu improvisé, voire un peu incohérent. Sur les controverses philosophiques et leur affiliation ludique voir le chapitre «Formes ludiques de la philosophie», dans le célèbre *Homo ludens* de J. Huizinga (Paris, traduction française, 1951, pp. 239—255).

⁵⁴⁰ Nous avons déjà parlé plus haut en commentant Bakhtine, de la composante carnavalesque provoquant une attitude ludique à l'égard de la pensée et de l'expression: elle y est plus implicite qu'articulée. Mais le critique soviétique n'avait pas pour modèles premiers les oeuvres de Diderot!

⁵⁴¹ Nous paraphrasons la citation à la page 169.

⁵⁴² Une des méthodes heuristiques, telle que nous l'avons décrite d'après Moles, voir notre chapitre V.

⁵⁴³ Voir Bakhtine, *François Rabelais...*, édition citée, p. 16.

la *Satire I sur les caractères et les mots de caractères*.⁵⁴⁴ Diderot a toujours besoin de parodier, de mettre en question, l'acte même d'écrire, fût-il déjà ironique et dépréciatif, et l'acte de la parole, si insidieusement révélateur, mais aussi plein d'équivoques, témoin les différents *cris*, les *mots* de caractères. C'est pourquoi il demeurera toujours difficile d'étiqueter les oeuvres du philosophe, à moins qu'on ne veuille accepter la très large appellation de satire ménippée, et encore faut-il la spécifier avec plus d'assurance.

Herbert Dieckmann a, dans son étude sur la forme littéraire de *La Promenade du sceptique*,⁵⁴⁵ démontré sans conteste la supériorité de cette allégorie, premier effort littéraire de Diderot, sur tout ce qui pourrait être désigné par ce mot. Malgré ses réserves (et c'est peu dire!), exprimées tout au long de sa carrière à l'égard de l'allégorie, il est remarquable qu'il ait su, dès le début, transformer et assujettir une forme à ses plus secrètes intentions. Quant à Dieckmann, il a réussi à revaloriser *La Promenade*, à dégager de celle-ci les modalités de l'allégorie, en plaçant l'accent sur tout ce qui l'affirme,⁵⁴⁶ mieux, sur tout ce qui l'apparente déjà à une satire. Aussi, à un moment donné, nous lisons: «*La Promenade du sceptique*, is predominantly a satire in the Menippeian tradition, a genre which permitted the mixture of various elements. We are in my opinion wrong to slight the literary

⁵⁴⁴ La datation de ce texte assez court, écrit en marge d'une satire d'Horace n'est pas certaine, mais si l'on en juge d'après la note carrément pessimiste, on la placerait parmi les oeuvres tardives. Voir aussi l'étude de Dieckmann «The Relationship between Diderot's *Satire I* and *Satire II*» (*Romanic Review*, vol. XLIII, 1952, pp. 12—26) et ce qu'il dit du caractère composite de cette satire.

⁵⁴⁵ Cf., «Diderot's *Promenade du sceptique*: a study in the relationship of thought and form» *Studies on Voltaire and the eighteenth century*, vol. LV, 1967, pp. 417—438. Déjà Jean Pommier, dans *Diderot avant Vincennes* (Paris, 1939, voir surtout pages 20—52) avait mis en lumière les qualités intrinsèques de *La Promenade*. Débordant avec bonheur le cadre étroit d'un récit allégorique et puisant dans l'allure d'une conversation, entrecoupée de contes, *La Promenade* n'est pas dépourvue d'une composante satirique.

⁵⁴⁶ Un exemple de cette transgression est l'allégorie utilisée dans l'Allée des épines. Dieckmann l'explique: «Diderot parodies the theological method of allegorical exegesis; in addition he uses transparent allegory not to veil, but to unveil and accentuate the absurdity of certain beliefs and rites. His technique is not that of literary allegory, but of travesty. He does not use poetic metaphors and symbols which we have to decipher; rather he disguises ironically in order to show up the hidden real meaning», (article cité, p. 424). Dieckmann cependant rappellera que l'allégorie n'est pas bannie de l'oeuvre du philosophe, mais qu'au contraire, elle existe sous nombre de déguisements.

forms and to take the ideas as the direct expression of the dialectics of Diderot's mind. In *La Promenade* Diderot has established a distance between himself and his ideas...».⁵⁴⁷ Une des conclusions auxquelles aboutit Dieckmann est celle d'un Diderot très conscient, dès le début de sa carrière, des problèmes de la forme littéraire (témoin *La Promenade*, *Les Bijoux indiscrets*, voire les *Pensées philosophiques*);⁵⁴⁸ il y a plus, Dieckmann ira jusqu'à suggérer que même certaine inconsistance, certaines contradictions dans la marche de l'intrigue ou dans la description des personnages demeurent, se perpétuent en dépit de l'expérience acquise et, en ce sens, *Le Rêve* ou le *Supplément* ne diffèrent pas de *La Promenade*. Ajoutons aussi que, dans la conversation, on admet aisément des contradictions, ou mieux, on ne s'en rend pas compte à temps; la reconstitution d'un dialogue permet (ou exige?) des failles éventuelles dans la logique des énonciations, et on se laisse facilement prendre par l'éclat d'un échange de vues paradoxales. La communication parfaite est-elle possible, nécessaire ou même souhaitable? Les «lacunes déplorables», réelles ou seulement feintes, les incertitudes et les oublis clairement affichés dans les oeuvres romanesques depuis *Les Bijoux indiscrets* à *Jacques le Fataliste*, ne font que reprendre sur le mode parodique et ludique la rupture si naturelle dans notre compréhension. Et puis, pour suivre notre pensée digressive jusqu'au bout, disons que l'intention de l'auteur n'est pas de faire des textes où «tout est raisonné, compassé, académique et plat»,⁵⁴⁹ et que c'est dans la veine comico-sérieuse que s'inscrivent toutes les oeuvres que nous mentionnons. Les quiproquos (est-ce seulement une erreur de la compréhension?) tour à tour affligeants et divertissants, sont très souvent l'agent moteur des pérégrinations du Maître et de Jacques lequel constate amèrement qu'«il doit arriver que deux fois à peine en un jour, dans toute une grande ville, [qu'] on soit entendu comme on dit».⁵⁵⁰

Ce qu'il convient de retenir de l'article de Dieckmann, c'est, premièrement, que l'image de la pensée qui va se cherchant, doit trouver son expression littéraire la plus fidèle, la plus probante.⁵⁵¹ Deuxièmement, il n'est pas exagéré d'avancer

⁵⁴⁷ O. c., pp. 428-429.

⁵⁴⁸ O. c., p. 436.

⁵⁴⁹ Cf., *Jacques le Fataliste, Oeuvres*, éd. Billy, p. 659.

⁵⁵⁰ *Ibid.*, p. 517.

⁵⁵¹ Si Diderot a réussi à établir la distance entre lui-même et ses idées, distance (objectivation et par-là même déguisement) dont il est question dans le texte de Dieckmann, précédemment cité, il a, en

que, dès ses débuts, Diderot a amplement puisé aux sources de la riche tradition satirique auxquelles il ne cessera de s'abreuver; Dieckmann n'y insiste qu'indirectement,⁵⁵² mais l'évidence n'en est pas moins forte.

Il ne nous reste qu'à proposer que ce soit la variante la plus souple de la satire, notamment sa formule ménippéenne, susceptible d'explicitier un nombre important de procédés chez Diderot, qui nous prête son concours lorsque nous essaierons de faire le point sur l'unité des idées et de la forme littéraire, mais telle que nous l'envisageons, dans l'étroite interdépendance, ou mieux, convergence, dans l'oeuvre du philosophe, entre la curiosité scientifique et l'aventure littéraire, ce jeu, tour à tour, de distanciation, de désengagement, et d'élan heuristique.

Peut-être, faudrait-il, au préalable, analyser de plus près les oeuvres elles-mêmes, montrer, remettre en valeur les trouvailles de Diderot romancier, conteur, dialogiste et essayiste,⁵⁵³

revanche, voulu rapprocher, le plus possible, ses idées des formes qui lui semblaient le plus appropriées. «Ideas and literary form, conclut Dieckmann, are basically treated alike; one notices, I trust the inconclusiveness of the latter more keenly because one accepts the perpetual motion of the mind but would like a story to be consistent and to have a beginning, a middle and an end» (p. 438).

⁵⁵² Ajoutons cependant que dans l'étude précitée sur les *Satires I et II*, (pp. 22—26), Dieckmann parle plus longuement de la tradition classique de la satire comme genre littéraire, tradition bien présente à l'esprit de Diderot, rédigeant *Le Neveu* et la *Satire sur les caractères*. Voir aussi, au sujet des affinités électives qui unissent Denis le Philosophe à Horace, l'opinion de Curtius, en marge de son *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*, troisième édition, Berne et Munich, 1961, traduction croato-serbe, Zagreb, 1971, pp. 568—576.

⁵⁵³ Diderot est aussi «l'un des plus grands essayistes de l'histoire de la pensée occidentale» (cf., Lucien Goldmann, «La Philosophie des Lumières» dans *Structures mentales et création culturelle*, Paris, deuxième édition 1970, pages 63 et suivantes). Il convient d'ajouter le mot *essayiste*, car en suivant l'ordre des idées de certains théoriciens, Lukács et Goldmann notamment, nous sommes amenés à voir l'essai également comme une forme littéraire, à la fois abstraite et concrète, nécessairement ambiguë et ironique, et produit de la conscience individualiste. «Car, si les oeuvres littéraires, explique Goldmann, sont des univers complexes et structurés, créés par l'imagination de l'artiste, de personnages individuels, d'objets particuliers, de situations concrètes, si les oeuvres philosophiques sont les expressions *conceptuelles* de visions du monde déterminées, l'essai est à la fois abstrait et concret». (p. 65) Et plus loin: «L'essai véritable est donc nécessairement ambigu et ironique; il semble évoquer des personnages individuels et des situations concrètes, qui ne sont pourtant pour l'essayiste que des «occasions» de poser les questions conceptuelles qui seules l'intéressent vraiment». Aussi le *Neveu de Rameau* et *Jacques le Fataliste*, pour ne mentionner que les chefs-d'oeuvre, sont-ils, bien entendu, des essais.

mais ceci nécessiterait une reprise de tant d'excellentes interprétations qu'il serait impossible de s'en tirer en moins de cent nouvelles pages. Et puis, doit-on, ou peut-on, au stade des connaissances actuelles, aller au-delà des résultats de Dieckmann, pour ce qui est de *La Promenade du sceptique* et des démonstrations de l'équivalence entre l'expression et la pensée? Ou encore faut-il reprendre, après Georges May,⁵⁵⁴ l'importante constatation, notamment que Diderot délaissera l'allégorie, si facilement linéaire, univoque, dès que sa pensée se fera plus spéculative, plus dialectique, voire (du moins en apparence) contradictoire. L'essentiel sur l'allégorie n'est que trop bien connu. Mais, d'autre part, qu'il serait tentant d'interpréter *Le Rêve de d'Alembert* du point de vue ménippéen, d'y déceler le réseau de la «réalité» onirique, et de le distinguer des visées purement heuristiques! Or le texte parle trop bien par lui-même, et telles les conversations qui ne sont que «des comptes faits», des mots échangés par réaction automatique, notre analyse, si nuancée fût-elle, serait mécanique, ou peu s'en faudrait. Mais notons cependant le beau paradoxe, logé au sein de la ménippée et du dialogue socratique, à savoir le mélange extraordinairement audacieux entre le fantastique et le réel, le concret. C'est bien la formule utilisée, avec tant de bonheur dans *Le Rêve*, mais pas seulement là; épuiser les variantes de ces nombreuses combinaisons nous emmènerait loin et certainement au-delà de ses préoccupations ayant trait aux techniques narratives. A ce sujet, il y a eu des mises au point, notamment les articles de Vivienne Mylne et Janet Osborne⁵⁵⁵ et d'Irwin Greenberg,⁵⁵⁶ sur les talents précoces de l'auteur de *L'Oiseau blanc* et des *Bijoux indiscrets*, prouvant, sans conteste, qu'une même ambition nourrit Diderot dans ses efforts pour saisir le réel dans son inquiétante complexité, subordonnée, de surcroît, à l'indétermination romanesque, et victime de l'insuffisance des moyens d'expression.⁵⁵⁷ Faudrait-il par ailleurs triompher si, en partant des

⁵⁵⁴ Nous songeons à la thèse avancée dans l'étude sur «Diderot et l'allégorie», que nous citons d'après les notes prises au cours du Troisième Congrès des Lumières (Nancy, 1971), où elle fut l'objet d'une communication.

⁵⁵⁵ Cf., «Diderot's Early Fiction: *Les Bijoux indiscrets* and *L'Oiseau blanc*», *Diderot Studies* XIV (Genève, 1971, pp. 143-166).

⁵⁵⁶ Cf., «Narrative technique and literary intent in Diderot's *Les Bijoux indiscrets* and *Jacques le Fataliste*», *Studies on Voltaire and the eighteenth century*, LXXIX, 1971, pp. 93-101.

⁵⁵⁷ Que de fois, au cours de sa carrière, Diderot se serait exclamé avec résignation: «L'esprit ne va pas à pas comptés comme l'expression». Cf., *Lettre sur les sourds et muets*, *Diderot Studies* VII, (Genève, 1965), p. 64.

normes de la satire ménippée, on pouvait démontrer la maturité du jeune Diderot aux prises avec les problèmes de la forme, prêt à les résoudre, à sa façon, bien entendu, et avec un esprit de suite...? Ou ajouter que les *Bijoux indiscrets* sont par intermittence un curieux exemple de satire onirique, ou que l'allégorie de la Vérité, inaccessible dans *L'Oiseau blanc*, corrobore l'idée largement répandue d'une quête jamais parachevée?

Dès ses premiers écrits littéraires jusqu'au *Supplément* et au-delà, Diderot cherche, en dépit de la facilité de la reproduction de dialogues, tour à tour profonds ou tout bonnement sensés, et de bavardages frivoles et pétillants à peu de frais, une expression adéquate pour ses idées et celles d'autrui. Affirmer alors que Diderot craint qu'il n'y ait des difficultés de communication véritablement naturelle et sans équivoque, peut sembler bizarre, mais n'est pas sans quelque fondement. C'est bien en passant par une analyse de ce que Jacques Proust⁵⁵⁸ désigne par «le déphasage constaté entre l'ordre des mots et l'ordre des choses (qui) existe bien entre l'ordre des mots et celui de nos idées», que Diderot tente, dans sa *Lettre sur les sourds et muets*, d'expliquer la communication imparfaite précisément par ce défaut de naturel préexistant dans les artifices et (les tabous) de l'expression. Proust l'a brillamment montré pour le *Supplément*, où «Diderot a trouvé un champ d'observation merveilleusement neuf: des hommes qui pensent, qui parlent comme nous, mais qui sont radicalement autres; dont l'univers moral, intellectuel, dont le langage sont absolument différents des nôtres. (...) C'est pourquoi le *Supplément au Voyage de Bougainville* est le texte le plus subversif qu'ait jamais écrit Diderot, mais dans un sens assez différent de ce qu'on a cru longtemps». Rien n'est plus juste, mais on pourrait spéculer un peu et dire que cette défaite sur le plan de la communication est annoncée par la nomenclature abstraite des interlocuteurs, A et B. Pourquoi ne prétend-on pas à leur réalité? Peut-être parce que la logique réglée de leur argumentation, le mouvement géométriquement régulier (circulaire) de leur dialogue,⁵⁵⁹ trop ri-

⁵⁵⁸ Cf., «Diderot et les problèmes du langage», *Romanische Forschungen*, 79. Band, 1—2, 1967, pp. 1—27, voir surtout p. 19 et pp. 25—26.

⁵⁵⁹ Voir l'*Introduction* de Herbert Dieckmann à l'édition critique du *Supplément* (Genève, 1955, pages CXLII—CXLIV) pour ce qui est des difficultés de la forme littéraire menacée par la prédilection de Diderot pour la réflexion, et sur la cohérence, sur le plan logique, de ce texte, voir p. LXIII. Cependant un ordre existe, «car la réponse à la question posée par A, au début de la *Suite du Dialogue*, n'est donnée qu'après que la pensée eut atteint le point négatif. C'est seule-

goureux pour être humain, mènent inévitablement à l'échec de la parole. Inconsciemment, ou non, Diderot aurait décrit la non-viabilité d'une réflexion organisée, quelque parfaite qu'elle pût être.⁵⁰⁰

N'oublions pas de même que l'utopie est un jeu *réglé* avec les idées, par conséquent, gênant pour Diderot. Il faut toujours bien savoir reconnaître la distance entre le jeu stylisé et la réalité, or, dans l'univers de l'utopie, l'homme se trouve réduit à l'état de pion, au strict contenu d'une idée, adieu alors à la complexité de l'existence, l'échec, une fois de plus, est inéluctable; Diderot en serait partiellement conscient. Toutefois reconnaissons que notre philosophe laisse son utopie ouverte; il la termine sur une parfaite relativisation des valeurs sociales et morales, et laisse son lecteur dans la plus complète indétermination quant à l'attitude à prendre. L'avantage de l'utopie sur l'allégorie est que la première demeure le plus souvent sans conclusion,⁵⁰¹ c'est au lecteur de faire son choix, alors que la deuxième s'impose par une détermination transparente ou par une surdétermination, toute interprétation autre que celle prévue par l'auteur est peu probable.

Si, exceptionnellement, dans l'utopie, la vérité n'est pas ce qui est décrit, et le lecteur le sait bien, dans la plupart des formes littéraires utilisées par Diderot, elle est portée très haut, et le souci de sincérité qui s'y trouve, tel un fil conducteur, traduit une seule et même préoccupation. Si nous en parlons maintenant, c'est parce que le problème de la vérité,

ment après avoir passé par la solution négative de l'anarchie, du libérinage et de la réduction au simple acte physique, que le dialogue aborde la réponse positive». L'ordre, non plus «sourd», mais haut en décibels, paralyse l'imagination de l'auteur.

⁵⁰⁰ Bien entendu, au niveau littéral, l'incompréhension, dont parle Proust, surgit du fait que les interlocuteurs détiennent des systèmes d'opinions et de signes absolument différents, mais d'autre part, cette trop grande rigueur dans un dialogue de sourds n'est-elle pas une illustration supplémentaire de son entière inanité? On irait jusqu'à parler d'une parodie de l'esprit humain, ambitionnant sa perfection.

⁵⁰¹ Voir Michael Holquist, «How to Play Utopia», (dans *Game, Play, Literature*, edited by Jacques Ehrmann, Boston, 1971, p. 120), et ce qu'il dit sur l'utopie et son aspect d'ouverture et de voyage en navette entre deux mondes entre lesquels il faut choisir. «The conclusion of Diderot's *Supplement to Bougainville's Voyage* has the same open quality. (...) Diderot's chaplain goes to Tahiti, but returns to France. After symbolically dwelling for so long in the city Socrates spins out of words in the *Republic*, the listeners are brought back to their villa. In so doing, the returned voyagers leave open the contrast between the two worlds between which they shuttle, and it is the reader who, having observed «the vices fight a pitched battle with the virtues,» as More says, decides «by what means the one side gains the victory».

étant situé sur plusieurs plans qui, tous le passionnent, exige que notre auteur y revienne sans cesse; d'autre part, dans une perspective carnavalesque, pour remonter à Bakhtine et à sa conception de la littérature, la vérité se retrouve dans son renversement total, et c'est ce à quoi recourt Diderot bien souvent. Dans le commerce, toujours équivoque, entre l'auteur et le lecteur, ce dernier peut être trompé, très schématiquement parlant, soit à propos du contenu, soit parce que l'auteur se sert d'une forme sérieuse qu'il décompose en la parodiant, soit enfin parce que ce dernier n'indique que très subrepticement que, dans l'acte d'écrire, il se laisse prendre à son propre jeu. À cela il faut ajouter, à propos de la créativité même, l'inextricable répartition entre l'apport de la mémoire et de l'imagination, enfin la distinction, souvent malaisée à faire, entre le sérieux et l'ironie, entre la sincérité et l'hypocrisie.

Mais pourquoi tout cela? Pour remettre dans l'optique privilégiée le problème-clé qui se présente à Diderot, celui de la connaissance, car il ne faut pas se faire d'illusions, tous les détours pris par le philosophe, tous les «modèles littéraires» choisis, des plus malléables aux moins ouverts, sont autant d'étapes intermédiaires, le but étant connu. Car il ne fait pas de doute que, pour Diderot, la connaissance est moins la connaissance de soi que celle d'autrui, et ceci dans le cadre d'une société déjà organisée. Or autrui, ce ne sont pas seulement les codes (moraux et autres), mais aussi et d'abord les mouvements de la pensée qui précèdent la création du code. Aussi y a-t-il chez Diderot, du moins en surface, une dégradation en plusieurs temps, du problème fondamental, la connaissance, dégradation, puisqu'il s'agit de reproduire, dans la démarche de la fiction, un procédé appliqué dans toute recherche suivie. Cela conditionnerait, tant dans le domaine des sciences que dans celui des arts, après un moment de satisfaction, la conscience de l'inadéquation de l'objet trouvé, à quelque catégorie qu'il appartienne, — le doute méthodique n'est-il pas l'arme la plus efficace pour aller plus loin? — d'où la nécessité de persuader de l'existence de cette vérité, persuasion de soi, mais surtout d'autrui, nécessité aussi de tous les effets de rhétorique utilisés pour tromper, mystifier.

Comment tolérer la dégradation si ce n'est que comme étape provisoire, destinée même quelquefois à divertir? René Le Senne⁵⁶² que nous avons souvent eu le plaisir de citer,

⁵⁶² Cf., R. Le Senne, *Le Mensonge et le caractère*, Paris, 1930, et le chapitre «Morphologie du mensonge», p. 174.

avait, sur le plan de la psychologie, expliqué son fonctionnement dans le mensonge, mais un rapprochement est, semble-t-il permis. Nous lisons ainsi que «la dégradation entraîne le besoin d'expression. Jouer ou parler est la manière la plus commode de satisfaire une tendance qui, sans la dégradation, devrait conduire à une action plus difficile». Autrement dit, si l'on accepte ce parallélisme pour ce qu'il vaut — l'acte d'écrire ne peut que de très loin être assimilé au jeu ou au parler —, on obtient une explication psychologique d'un mécanisme de substitution se trouvant à la base de la création du type de celle de Diderot. Rien de particulier, dira-t-on, puisque l'empirisme le plus routinier nous accorde les mêmes données; cependant ce mouvement circulaire de notre pensée — l'erreur elle-même n'est-elle pas une étape provisoire? —, nous offre l'avantage de placer les mérites et les défauts de l'invention littéraire de Diderot dans une optique qui lui revient à lui seul. A défaut de systèmes valables, de découvertes spectaculaires, de vérités nouvelles, Diderot saura choisir ce qui le satisfera le plus et aura une fonction compensatrice. La célèbre tirade: «Mon ami, faisons toujours des contes. Tandis qu'on fait un conte, on est gai; on ne songe à rien de fâcheux. Le temps se passe; le conte de la vie s'achève, sans qu'on s'en aperçoive»⁵⁶³ se félicitera d'avoir suscité encore une explication.

Le fait est qu'elle ouvre une série d'historiettes divertissantes sur le monde des artistes, après avoir dû faire suite à un difficile et assez maussade chapitre sur la manière dans l'art. Diderot avait très bien senti combien et pourquoi il avait tourmenté le sujet, une «matière à réflexions fines et profondes, qui demande une grande étendue de connaissance», «et surtout une liberté d'esprit que je n'ai pas»; et il coupera court à ses spéculations sur les problèmes de l'expression et sur le maniérisme. «Mais je me lasse, je m'ennuie moi-même, et je finis, de peur de vous ennuyer aussi. Je ne suis pas autrement satisfait de ce morceau, que je brûlerais si ce n'était sous peine de le refaire».⁵⁶⁴ La belle sincérité que celle de Di-

⁵⁶³ Cf., *Salon de 1767*, A. T., XI, p. 374. Rappelons la formulation de la fameuse confidence qu'aurait faite Diderot à son ami, M. d'Alainville, lorsqu'il fut surpris en train de pleurer: «Je me désolé d'un conte que je me fais». Le conte qu'il se faisait, c'était, bien entendu, *La Religieuse*. Voir la *Préface-annexe* dans l'édition fournie par R. Mauzi, Paris, 1961, p. 181.

⁵⁶⁴ *Ibid.*, pages 368 et 373. Disons aussi que Diderot est particulièrement mal préparé à écrire sur son sujet puisqu'il pleure encore la mort toute récente d'un ami.

derot, et combien elle en dit long sur le choix du philosophe, délaissant, pour se détendre, la réflexion méthodique et désireuse de résultats positifs et utilisables.

Faire des contes, adopter la fiction pour son aire d'activité, se fixer sur des formes souples, pas maniérées, en y mettant de tout, mais sur un mode non-sérieux, qu'il s'agisse de la parodie ou d'un expérimentalisme sans modèle, tout cela aurait été fort beau, si, simultanément, Diderot n'était pas déchiré entre ses prédilections opposées, contradictoires et que nous connaissons déjà si bien. Nous avons parlé de séries de tensions, de structures de jeu, sur lesquelles nous reviendrons, de tensions tant sur le plan formel que cognitif, mais surtout de la mystification du locuteur en tant que procédé indispensable, vu l'impuissance de l'écrivain à effectuer une prise sur le réel dans sa totalité. Et ce n'est là qu'une des raisons permettant de croire que la littérature offrait à Diderot une prise sur le réel quoique sur un mode ludique.

Dans l'interprétation de P. Chartier, à propos des *Deux Amis de Bourbonne*,⁵⁶⁵ nous pouvons trouver d'excellentes réflexions sur la catégorie du réel dans la mystification, et revoir sous un nouveau jour quelle est la part de l'extra-littéraire dans cette production, hybride par excellence, entre ce qui a été dit et ce qui se dit et se redit, entre l'exercice littéraire et l'acte de parole.⁵⁶⁶ Nous comprenons mieux maintenant pourquoi la mystification convient si bien à Diderot, d'une part, c'est la réactivation d'une action, donc d'une réalité, une nouvelle percée du réel, de l'autre, (c'est nous qui insistons tellement sur ce point) le mécanisme de la tromperie, irremplaçable tant dans le jeu de la mystification que dans le texte-mystification, recrée la situation d'impuissance devant la totalité du réel à embrasser et devant l'erreur à éviter. Nous

⁵⁶⁵ Cf., «Parole et mystification: essai d'interprétation des *Deux Amis de Bourbonne* de Diderot», dans *Recherches nouvelles sur quelques écrivains des lumières*, sous la direction de J. Proust, Genève, 1972, pp. 203—271, en particulier pages 209—211.

⁵⁶⁶ *Ibid.*, p. 210. «Production et non produit, il (le conte, remarque G. V.) souligne le caractère fondamental de toute énonciation, à savoir qu'elle est une action, ... La mystification comme texte littéraire apparaît alors comme un mode privilégié de production du texte dans la mesure où il met à jour les conditions de production du sens. Reprise, jeu, réflexion (en acte) elle-même ironique sur les conditions de possibilité de l'exercice littéraire (l'élaboration du texte), exploration ou expérimentation de l'acte de parole en tant qu'il constitue et simultanément décompose l'énoncé écrit — elle se donne comme un texte-spectacle ou un texte-laboratoire...».

sommes ainsi toujours à un pas de la duperie et à deux pas de l'autodéception.⁵⁶⁷

Duperie et autodéception ne sont pas, dans ce qu'on pourrait désigner par mensonge romanesque pour le distinguer du mensonge tout court, le fruit du hasard ou d'un quelconque arbitraire comportement à l'égard de la réalité. Elles résultent, au contraire, d'une nécessité interne de l'auteur-enquêteur qui se sent menacé par un déterminisme limitatif dans les multiples choix à faire. Mais, d'autre part Diderot se méfie du hasard, et pour cause, ses réflexions, désobligeantes pour Helvétius, ne doivent cependant pas nous surprendre.⁵⁶⁸ Car nous savons bien que Diderot croit à l'existence du modèle aléatoire dans la nature et qu'il s'efforce d'en tenir compte, autant qu'il lui est possible, dans la perception et la transcription du réel. Son esprit, si ouvert à la combinatoire, si conscient de la fonction de la loi des grands nombres, n'aurait jamais pu se résigner à rejeter les ressources innombrables de ces mécanismes, tant créateurs qu'heuristiques. C'est pourquoi nous avons proposé d'étudier les œuvres de Diderot à la lumière de ce que nous avons appelé structure de jeu.⁵⁶⁹ Soit que ce schéma ait été peu opératoire, soit que nous craignons de l'appliquer de manière trop méthodique — le même danger nous guettait avec la structure carnavalesque de Bakhtine —, le fait est qu'il a été pour nous une nécessité réelle, le noyau d'une herméneutique en puissance et non point le sous-produit d'un art combinatoire. En

⁵⁶⁷ Le lecteur de ces lignes sera peut-être étonné de nous voir dévier des idées de Chartier et revenir à nos critères d'évaluation de la mystification, mais ce passage par le biais de l'énonciation par ce qu'elle est énonciation, nous a permis de mieux faire ressortir l'aspect concret, on pourrait dire matériel, de la mystification.

⁵⁶⁸ A plusieurs reprises nous sommes revenue à cette question aux chapitres II, pp. 52-53, V et VI, pp. 112-113.

⁵⁶⁹ La structure de jeu désignait pour nous (voir chapitre IV, voir aussi chapitre III, p. 64) une tension ou un ensemble de relations entre l'expression emblématique (lisez poétique) et la démarche de la pensée tour à tour analogique et combinatoire, analogique, car au fond rigoureuse, symétrique par son associationnisme, combinatoire, car relative à des permutations. C'est dans l'emblématique surtout que se loge l'aléatoire (l'intuition ou la divination), alors que dans l'analogique et la combinatoire il y a une ordonnance hypothétique. Elle est structure, car c'est une relation qui se renouvelle sans cesse, structure de jeu, car dans cette dichotomie la tension se résout par l'ironie, le paradoxe, la parodie, la parlerie, bref par un renversement de la hiérarchie des valeurs admise. Quant à la tension, elle peut aller jusqu'à la contradiction entre, ce qu'on pourrait appeler conditionnellement, l'inspiration et la raison mathématique.

étudiant cette structure abstraite, — mais l'oeuvre n'est-elle pas la manifestation d'une structure abstraite et une de ses possibles réalisations — nous avons cru pouvoir approfondir le jeu diderotique avec les formes et aller au-delà des écarts convenus, tout en tenant compte de sa hantise de l'inefficacité du langage pour une véritable prise sur le réel.

Ainsi, nous croyons pouvoir dire que l'oeuvre de Diderot s'inscrit en quelque sorte entre le laboratoire et le carnaval, laboratoire parce qu'elle s'investit du droit à la recherche, et carnaval, car elle se permet de se lancer dans une quête à rebours de l'expectative, dans une atmosphère de non-sérieux et avec une mentalité ludique qui combine, non pas au hasard, mais à une allure de caprice calculé. Le but de l'un comme de l'autre, c'est une maïeutique socratique appliquée aux fins dernières de l'homme, sa morale, son fonctionnement en tant qu'animal social. Et la logique polyvalente se moque d'un raisonnement méthodique et univoque...

Si nous n'avons jamais, ou presque, fait mention de morale chez Diderot, c'est parce qu'elle se présente sous tant de visages qu'elle risque de dissimuler le reste de ses préoccupations sous prétexte de dominer seule l'avant-scène. En parlant, à plusieurs reprises, de structure de jeu et d'attitudes ludiques, et ceci, principalement du fait que ce qui se crée est fondé sur un sentiment de détente et sur une parodisation de faits sérieux, nous avons délibérément laissé de côté l'aspect moral et intime de cette tension. Or, rien n'est plus évident que cette tension entre l'expression et l'allure de la pensée, entre le sérieux et le non-sérieux, traduit en fait le problème géminé de la morale et de la liberté tant du philosophe que de l'artiste. Cette opposition irréductible, car c'en est une, entre la morale du groupe et la liberté individuelle est loin d'être aussi nette, mais surtout aussi opératoire, que la dichotomie proposée entre l'art et le jeu d'une part, et la science de l'autre, entre le sérieux et le non-sérieux. Différentes observations, d'ordre moral au sujet d'oeuvres aussi éloignées que *Les Bijoux indiscrets* et *La Religieuse*, peuvent aider à mieux faire voir les difficultés auxquelles leur auteur devait faire face.

Les Bijoux indiscrets et *L'Oiseau blanc* sont le prototype d'un dévergondage, bien entendu très verbal, quelquefois même un peu verbeux, mais quant à la manière, elle est bien «manière» (dans le sens que lui donne Diderot),⁵⁷⁰ bien

⁵⁷⁰ Voir la référence et l'explication, au sujet du chapitre sur la manière dans le *Salon de 1767*, aux pages 237 et 475.

conformiste. Avec *La Religieuse* le lecteur est témoin, une fois de plus, d'un conformisme, — mot outrageant s'il en fut pour Diderot! —, simultanément sur deux plans; l'héroïne plaide en faveur de son innocence sous forme de mémoires — journal, genre en vogue réputé très édifiant, mais que de difficultés insurmontables pour le philosophe-moraliste! Dès qu'une expérimentation personnelle avec la morale s'imposera à Diderot, trop conscient de toutes les ambiguïtés qu'elle apporte, il se lancera dans une expérimentation authentique⁵⁷¹ avec la forme, d'où naîtront ses chefs-d'œuvre, notamment *Le Neveu*,⁵⁷² *Le Rêve* et *Jacques le Fataliste*. Plus Diderot-philosophe acquiert des connaissances variées sur le monde, plus il les éprouvera comme des contraintes curieusement libératrices pour le moraliste,⁵⁷³ et plus dans l'art il se voudra libre et indépendant vis-à-vis d'elles, mais aussi vis-à-vis de la réalité qui lui sert de point de départ. L'utopie du *Supplément*, cette évasion dans la fiction, le retour à l'antiquité, le refuge dans le passé, avec *l'Essai sur les règnes de Claude et de Néron*, expriment bien une faiblesse devant la réalité que Diderot ne réussit plus à parfaitement maîtriser et à enserrer dans un cadre qu'il aurait, lui, librement choisi et délimité. Quant à la morale, elle deviendra de plus en plus le pivot sur lequel repose toute narration, tout dialogue.

Diderot ne rompra pas pour autant avec une forme dialogique spontanée, ouverte aux aléas les plus divers, où les vérités, mais tout aussi bien les erreurs, se passent de vérification ou de démenti, et où l'allure de la conversation crée l'immédiateté d'une communication, quelque superficielle qu'elle soit, entre l'auteur et le lecteur. Nous savons bien

⁵⁷¹ Authentique, car en dépit des modèles, satire onirique, dialogue socratique, ménippée, il saura leur donner son cachet indélébile. Ceci est moins évident avec les œuvres antérieures au *Neveu de Rameau*.

⁵⁷² Pour le *Neveu de Rameau* nous disposons d'une analyse de l'exploration, surtout morale, mais aussi esthétique, qu'engage le philosophe à partir d'une méthodologie tout à fait scientifique. L'article de L. G. Crocker, «*Le Neveu de Rameau, une expérience morale*» (cf., *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, No. 13, juin 1961, pp. 133—155) montre en effet l'ambition de Diderot pour «explorer la nature et les possibilités de la vie morale» à partir d'une série de recommandations et de mises en garde déduites de l'observation et de l'expérimentation scientifiques.

⁵⁷³ Songeons seulement à tout ce que Diderot réussit à extraire de sa théorie personnelle des «écarts» et des monstres. D'autre part, que de fois, n'avons-nous pas été surpris de voir combien les jugements esthétiques de Diderot pouvaient dépendre de ses jugements moraux!

que les conversations sont souvent des «comptes faits», et que les locuteurs ne s'écoutent même pas pour s'entendre, mais d'autre part, que de fois, une réplique bien placée sait passer la rampe, établir un contact, créer l'illusion d'une réalité toute proche, au moment où le lecteur laissait déjà choir son livre.⁵⁷⁴ Et puis sur le plan de la persuasion rien n'égale une argumentation où plusieurs voix se font écho et où le lecteur n'a plus le loisir de juger par lui-même.

Sur le plan de la forme rien n'égale aussi, semble-t-il, le cadre, sujet à transformation, mais désigné tout de même par les modalités de la satire ménippée. Afin de répondre à son insatiable besoin d'une recherche dans la plus grande liberté, Diderot aurait d'abord choisi ce genre vétuste, mais jamais délaissé (voire ses antécédents) pour ses contenus, ensuite, pour ses possibilités illimitées d'exploitation. Ceci sous-entend une excellente connaissance de la satire ménippée (autrement la logique interne ne saurait être respectée) mais parallèlement cette attitude engendre aussi le besoin de dépassement. Ce dépassement des formes, quelles qu'elles soient, nous l'avions désigné par illudation⁵⁷⁵ indiquant les différents degrés de désintégration de la forme, et nous avions choisi *Le Neveu de Rameau* pour annoncer le début d'un jeu déréglé, c'est-à-dire d'une nécessité de partir seul à la recherche d'une expressivité authentiquement sienne; la parodie des formes ne suffisant pas, l'auteur a été amené à bouleverser, voire à réinventer tout ce qui constitue l'oeuvre, d'où sa déconcertante multiplicité de messages et ses audacieuses innovations. Mais il faut aussi aller plus loin, et ne pas se prendre au sérieux, appréhender sa propre ironie et savoir se moquer de soi-même en se voyant au sein même de l'activité la plus intime, notamment la création. L'ironie ne peut être totale que si elle se retourne sur son objet pour mieux l'éclairer. On pourrait généraliser et dire que des procédés prétendument comiques atteignent des objectifs sérieux, et inversement, que des procédés sérieux ne rejoignent que des objectifs mineurs, ou mieux, des buts fictifs.

Le point de départ de notre enquête sur l'invention littéraire chez Diderot a été tout un éventail de faits et d'actes qui avaient trait à une activité, en apparence non-sérieuse et que nous avons appelée ludique selon le goût du jour. Mais

⁵⁷⁴ Le ton est à l'ironie mais le fait ne s'est pas moins avéré vrai; que de fois dans *l'Essai sur les règnes de Claude et de Néron* (A. T., III, voir surtout pages 72-78), Diderot agrémente son texte de quelque saillie née d'un dialogue imaginaire avec qui veut bien le lire.

⁵⁷⁵ Voir notre chapitre III, p. 59 et suivantes.

plus nous progressions sur cette voie d'une interprétation extra-littéraire, et plus nous étions amenée à les considérer dans un nouveau cadre, et centrés autour d'un noyau de références que nous avons baptisé, à défaut d'autre appellation plus appropriée, d'esthétique scientifique pour des raisons trop évidentes pour être reprises ici. Ce sont ces éléments d'une connaissance rigoureuse qui nous ont guidée vers les tentatives de définition de la forme littéraire, telle qu'elle est manifeste dans l'oeuvre de Diderot. Nous sommes longuement demeurée sur les problèmes de la vérité, avec ce qu'ils sous-entendent, de même que sur les modalités d'une persuasion qui se veut, avant tout scientifiquement fondée. L'idée de jeu, de divertissement, d'activité compensatrice, revenait sans cesse comme un signal témoignant de la présence d'une attitude ironique et sceptique vis-à-vis de ce qui se fait dans la plus grande intimité, alors que, paradoxalement, le produit, c'est-à-dire l'oeuvre littéraire porte l'empreinte d'une extrême ouverture, d'une nécessité de communication incessante entre l'auteur et son lecteur. Disons aussi tout bas que le philosophe peut bien être le sage ménippéen, détenteur de la Vérité, mais que c'est aussi un grand bavard, un grand mime, en un mot, un conteur qui connaît son métier. Et nous pourrions continuer... Mais n'avons-nous pas déjà refait en quelque sorte l'échafaudage préexistant autour de l'oeuvre de Diderot, échafaudage qui, une fois l'oeuvre terminée, a dû disparaître à jamais?

Disons, en suivant le sage Joubert qu'«une erreur en métaphysique est du moins une production de l'esprit», alors qu'en physique ce n'est qu'un calcul erroné, un mesurage fautif, une indication trompeuse, un mauvais arpentage, une fausse nouvelle». Et Joubert conclut pour tous: «Voilà pourquoi en métaphysique les erreurs peuvent plaire et qu'en physique on les déteste».⁵⁷⁶

Un raisonnement sur l'art permet, appelle même, des combinaisons audacieuses et sa méthode n'est efficace que si elle change de logique et de règles, s'adaptant toujours (c'est ce que nous avons essayé de faire) aux nouvelles circonstances du jeu. Les méthodes heuristiques d'une part, et la quête de la vérité, maïeutique, mais aussi mystification, (n'est-ce pas là une substitution provisoire pour une réalité vécue?) de l'autre, nous ont guidées vers l'idée d'une littérature carnavalesquée ou d'une dégradation de l'expression par le jeu et la conversation, avec tout ce que cela implique d'am-

⁵⁷⁶ Cf., Joseph Joubert, *Journal intime*, Vol. I^{er}, édition citée, p. 246.

biguïtés. Or ce ne sont ni la fiction, ni le mensonge qui se trouvent en son centre, mais la Vérité.

Il n'y a pas de meilleure définition du génie de Diderot que celle qui a été appliquée par Valéry à René Descartes! L'acte de la création du «philosophe» ne saurait être plus justement et méthodiquement caractérisé: «Tout profite à la conscience organisée. Tout la détache, tout la ramène; elle ne se refuse rien. Plus elle absorbe ou subit de relations, plus elle se combine à elle-même, et plus elle se dégage et se délie. Un esprit entièrement *relié* serait bien, vers cette limite, un esprit infiniment *libre*, puisque la liberté n'est en somme que l'usage du possible, et que l'essence de l'esprit est un désir de coïncider avec son tout».⁵⁷⁷

VIII

BIBLIOGRAPHIE SELECTIVE

I

Oeuvres de Diderot (éditions consultées)

- Oeuvres complètes*, édition Assézat et Tourneux, en 20 volumes, Paris, 1875-1877.
- Oeuvres*, édition A. Billy, Paris, 1951 (1962).
- Oeuvres esthétiques*, édition P. Vernière, Paris, 1959.
- Oeuvres philosophiques*, édition P. Vernière, Paris, 1961.
- Oeuvres politiques*, édition P. Vernière, Paris, 1963.
- Contes*, edited by H. Dieckmann, London, 1963.
- Correspondance* en seize volumes, édition G. Roth, avec la collaboration de J. Varloot à partir du volume XIII, Paris, 1955-1970.
- Eléments de physiologie*, édition critique de J. Mayer, Paris, 1964.
- Est-il bon? Est-il méchant?*, édition critique de J. Undank, *Studies on Voltaire and the eighteenth century*, XVI, 1961.
- Lettre sur les sourds et muets*, édition P. H. Meyer, *Diderot Studies*, VII, Genève, 1965.
- Le Neveu de Rameau*, édition critique avec notes et lexique par J. Fabre, Genève, 1963.
- La Religieuse*, nouvelle édition établie et présentée par R. Mauzi, Paris, 1962.

⁵⁷⁷ Cf., Paul Valéry, *Fragments d'un Descartes*, dans *Variété II*, Paris, 1937, p. 21.

- Le Rêve de d'Alembert*, édition J. Varloot, Paris 1962.
Les Salons, édition R. Desné, Paris, 1955.
Supplément au Voyage de Bougainville, édition H. Dieckmann, Genève, 1955.
Textes choisis, De l'interprétation de la nature, Articles de l'«Encyclopédie», édition J. Varloot, Paris, 1953.
Textes politiques, édition Y. Benot, Paris, 1960.
Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une Société de Gens de lettres. Mis en ordre et publié par M. Diderot... et quant à la partie mathématique, par M. d'Alembert..., 17 volumes (plus les planches) Paris, Neuchâtel, 1751—1765.

II

Etudes sur Diderot (Ouvrages et articles — un choix)⁵⁷⁸

- Belaval, Y., *L'Esthétique sans paradoxe de Diderot*, Paris, 1950.
Billy, A., *Diderot*, Paris, 1932.
Brugmann, H., «Quelques remarques sur Diderot et l'esthétique baudelairienne», *Neophilologus*, volume 23, 1938, pp. 284—290.
Buffat, M., «La coïncidence», *Communications*, 19, 1972, pp. 6—18.
Catrysse, J., *Diderot et la mystification*, Paris, 1970.
Crocker, L. G., *Two Diderot Studies: Ethics and Esthetics*, Baltimore, 1952.
Diderot Studies, 16 volumes, édition Fellows and Torrey, Fellows and Guiragossian, Syracuse — Genève, 1949—1973.
Dieckmann, H., *Cinq leçons sur Diderot*, Genève et Paris, 1959.
Dieckmann, H., *Inventaire du fonds Vandeul et inédits de Diderot*, Genève, 1951.
Dieckmann, H., «The First Edition of Diderot's *Pensées sur l'interprétation de la nature*», *ISIS*, volume 46, part 3, No 145, September 1955, pp. 251—267.
Duchet, M. et Launay, M., *Entretiens sur «Le Neveu de Rameau»*, Paris, 1967.
Fabre, J., «*Jacques le Fataliste*: problèmes et recherche», *Studies on Voltaire and the eighteenth century*, volume LVI, 1967, pp. 485—499.
Fosca, F., *De Diderot à Valéry, les Ecrivains et les Arts Visuels*, Paris, 1960.
Garcin, Ph., «Diderot et la philosophie du style», *Critique*, tome XV, janvier-mars 1959, No 142, pp. 195—213.
Gillot, H., *Denis Diderot, l'homme, ses idées philosophiques, esthétiques et littéraires*, Paris, 1937.
Greenberg, I. L., «Narrative technique and literary intent in Diderot's *Les Bijoux indiscrets* and *Jacques le Fataliste*», *Studies on Voltaire and the eighteenth century*, volume LXXIX, 1971, pp. 93—101

⁵⁷⁸ Nous ne citons pas les articles des *Diderot Studies* ou les numéros de revues consacrés à Diderot, tels *Europe*, *Revue d'histoire littéraire de la France*, *Revue des sciences humaines*, *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, etc; d'autre part, nous ne citons qu'occasionnellement les articles sur les oeuvres particulières du philosophe.

- Guyot, Ch., *Diderot par lui-même*, Paris, 1953.
- Hobson, M., «Le Paradoxe sur le comédien est un paradoxe», *Poétique*, 15, 1973, pp. 320—339.
- Joly, R., *Deux études sur la préhistoire du réalisme, Diderot et Rétif de la Bretonne*, Québec, 1969.
- Kempf, R., *Diderot et le roman ou le démon de la présence*, Paris, 1964.
- Köhler, E., «Est-ce que l'on sait où l'on va? L'unité structurale de Jacques le Fataliste et son Maître de Diderot», *Philologia pragensis*, No 4, 1970, pp. 186—202.
- Lecointre, S., et Le Galliot, J., «L'appareil formel de l'énonciation dans Jacques le Fataliste», *Le Français moderne*, 40^e année, juillet 1972, numéro 3, pp. 222—231.
- Lefebvre, H., *Diderot*, Paris, 1949.
- Loy, J. R., *Diderot's Determined Fataliste, a Critical Appreciation of «Jacques le Fataliste»*, New York, 1950.
- Luc, J., *Diderot, l'artiste et le philosophe*, Paris, 1938.
- Luppol, J. K., *Diderot*, traduction française, Paris, 1936.
- May, Georges «Diderot, artiste et philosophe du décousu», *Festschrift für Herbert Dieckmann, Europäische Aufklärung*, München, 1966.
- May, G., *Diderot et «La Religieuse»*, New Haven, Paris, 1954.
- May, G., *Quatre visages de Denis Diderot*, Paris, 1951.
- May, G., *Diderot et Baudelaire*, Genève, 1957.
- Mayer, J., *Diderot, homme de science*, Rennes, 1959.
- Mayoux, J.-J., «Diderot and the Technique of Modern Literature», *The Modern Language Review*, volume XXXI, October, No 4, 1936, pp. 518—531.
- Mesnard, P., *Le cas Diderot, essai de caractérologie littéraire*, Paris, 1952.
- Meyer, P. H., «The Unity and Structure of Diderot's *Neveu de Rameau*», *Criticism*, volume II, 4, 1960, pp. 362—386.
- Mornet, D., *Diderot, l'homme et l'oeuvre*, Paris, 1941.
- Mortier, R., *Diderot en Allemagne*, Paris, 1954.
- Pommier, J., *Diderot avant Vincennes*, Paris, 1939.
- Poulet, G., «Diderot», *Etudes sur le temps humain*, Paris, 1953, pp. 194—217.
- Proust, J., *Diderot et «l'Encyclopédie»*, Paris, édition de 1967.
- Proust, J., «Quelques aspects de la création littéraire chez Diderot», dans *Six conférences* publiées par la Chaire d'histoire des créations littéraires de France, Collège de France, Paris, 1964, pp. 43—59.
- Pruner, F., *L'unité secrète de «Jacques le Fataliste»*, Paris, 1970.
- Schwartz, J., *Diderot and Montaigne: the «Essais» and the Shaping of Diderot's Humanism*, Genève, 1966.
- Smietanski, J., *Le Réalisme dans «Jacques le Fataliste»*, Paris, 1965.
- Spitzer, L., «The Style of Diderot», *Linguistics and Literary History*, Princeton, 1948, pp. 135—191.
- Steel, E. M., *Diderot's Imagery, A Study in a literary personality*, New York, 1941.
- Thomas, J., *L'humanisme de Diderot*, deuxième édition, Paris, 1938.
- Vartanian, A., *Diderot and Descartes: a Study of Scientific Naturalism in the Enlightenment*, Princeton, 1953.
- Venturi, F., *Jeunesse de Diderot (de 1713 à 1753)*, traduction française, Paris, 1939.
- Walker, E. M., «Diderot's *Rêve de d'Alembert*: The Literary and the Scientific Imagination», *D. A.*, 13/396, 1953.
- Wilson, A. M., *Diderot*, New York, 1972.

III

Le XVIII^e siècle

a) dans les oeuvres de l'époque

- Barbeyrac, J., *Traité du jeu*, 3 volumes, Amsterdam, 1737.
- Chamfort, *Maximes et pensées, caractères et anecdotes*, 2 volumes, Paris, 1953.
- Condillac, abbé de, *La Langue des calculs*, tome XXIII des *Oeuvres complètes*, Paris, 1798.
- Condorcet, *Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain; suivie de Réflexions sur l'esclavage des nègres*, Paris, 1822.
- Correspondance littéraire, philosophique et critique*, par Grimm, Diderot, Raynal, Meister, etc, 16 volumes, Paris, 1877—1882.
- Deparcieux, A., *Essai sur les probabilités de la durée de la vie humaine; d'où l'on déduit la manière de déterminer les rentes viagères, tant simples que tontines*, Paris, 1746.
- D'Epinau, Mme, *Histoire de Madame de Montbrillant*, édition G. Roth, 3 volumes, Paris, 1951.
- D'Holbach, P.-H., *Système de la nature*, 1770, nouvelle édition avec une introduction par Y. Belaval, Hildesheim, 1966.
- Dusaulx, I. J., *Lettre et réflexions sur la fureur du jeu, auxquelles on a joint une autre Lettre morale*, Paris, 1775.
- Hemsterhuis, F., *Lettre sur l'homme et ses rapports*, avec le commentaire inédit de Diderot, établi, présenté et annoté par G. May, New Haven, Paris, 1964.
- Hemsterhuis, F., *Oeuvres philosophiques*, en trois volumes, publiées par L. S. Meyboom, Leuwarde, 1850.
- Hervier, M., *Les écrivains français jugés par leurs contemporains*, II *Le dix-huitième siècle*, Paris, 1942.
- Joubert, J., *Les carnets de Joseph Joubert*, édités par A. Beaumier, 2 volumes, Paris, 1938.
- Marmontel, J.-F., *Elémens de littérature*, 6 volumes, Amsterdam, 1787.
- Mercier, L.-S., *Tableau de Paris*, en 12 volumes, nouvelle édition corrigée et augmentée, Amsterdam, 1782.
- Morellet, A., *Mémoires de l'abbé Morellet sur le dix-huitième siècle et sur la révolution*, 2 volumes, Paris, 1821.
- Morellet, A., *Traité du Paradoxe*, Amsterdam, 1775.
- Rivarol, *Discours sur l'universalité de la langue française*, suivi des *Pensées, maximes, réflexions, anecdotes et bons mots*, Paris, 1966.
- Schiller, F., *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, traduites et préfacées par R. Leroux, Paris, 1943.
- Sterne, L., *Vie et opinions de Tristram Shandy, gentilhomme*, suivies du *Voyage sentimental* et des *Lettres de Yorick à Eliza*, deux volumes, traductions nouvelles par L. de Wailly, Paris, Charpentier, sans date, 1858 (?).
- Vauvenargues, *Oeuvres complètes*, en deux volumes, Paris, 1968.

b) dans les oeuvres ultérieures

- Barthes, R., Mauzi, R., Seguin, J.-P., *L'univers de l'«Encyclopédie»*, Paris, 1964.
- Billy, A., *Joubert, énigmatique et délicieux*, Paris, 1969.

- Brunetière, F., *Etudes critiques sur l'histoire de la littérature française*, deuxième série, Paris, 1889.
- Cassirer, E., *La Philosophie des Lumières*, traduction française, Paris, 1966.
- Coulet, H., *Le Roman jusqu'à la Révolution*, 2 volumes, Paris, 1967 et 1968.
- Daniel, G., *Fatalité du secret et fatalité du bavardage au XVIII^e siècle*, Paris, 1966.
- Ehrard, J., *Jean-François Marmontel, (1723—1799)*, Etudes réunies et présentées par J. Ehrard, Clermont-Ferrand, 1970.
- Fabre, J., *Lumières et romantisme, énergie et nostalgie de Rousseau à Mickiewicz*, Paris, 1963.
- Fabre, J., *Stanislas-Auguste Poniatowski et l'Europe des lumières*, Paris, 1952.
- France, P., *Rhetoric and Truth in France, Descartes to Diderot*, Oxford, 1972.
- Goncourt, E. et J. de, *Portraits intimes du XVIII^e siècle*, en deux volumes, édition définitive, Paris, 1924.
- Goulemot, J.-M., et Launay, M., *Le Siècle des Lumières*, Paris, 1968.
- Green, F. C., *French Novelists, Manners and Ideas, from the Renaissance to the Revolution*, London, 1928.
- Gusdorf, G., *Dieu, la nature, l'homme au siècle des lumières*, Paris, 1972.
- Hall, M., *Benjamin Franklin and Polly Baker, the History of a Literary Deception*, Chapel Hill, 1960.
- Hazard, P., *La Crise de la conscience européenne (1680—1715)*, 4 volumes, Paris, 1935.
- Knight, J. F., *The Geometric Spirit. The Abbé de Condillac and the French Enlightenment*, New Haven and London, 1968.
- Koch, Ph., «The Genesis of Galiani's *Dialogue sur le Commerce des Blés*», *French Studies*, October 1961, volume XV, pp. 314—323.
- Lauffer, R., *Style rococo, style des «Lumières»*, Paris, 1963.
- Le Roy, G., *La Psychologie de Condillac*, Paris, 1937.
- L'esprit créateur*, numéro consacré au XVIII^e siècle, volume 8, 1968, Kansas.
- Mauzi, R., *L'idée du bonheur au XVIII^e siècle*, Paris, 1960.
- Manuel, F. E., *The Eighteenth Century Confronts the Gods*, New York, 1967.
- May, G., *Le Dilemme du roman au XVIII^e siècle*, New Haven et Paris, 1963.
- Minguet, Ph., *Esthétique du rococo*, Paris, 1966.
- Mornet, D., *Les origines intellectuelles de la Révolution française*, Paris, 1933.
- Mornet, D., *La pensée française au XVIII^e siècle*, Paris, 1926.
- Mortier, R., *Clartés et Ombres du siècle des Lumières (Etudes sur le XVIII^e siècle littéraire)*, Genève, 1969.
- Mylne, V., *The Eighteenth-Century French Novel, Techniques of Illusion* Manchester, 1965.
- Naville, P., *Paul Thiry D'Holbach et la philosophie scientifique au XVIII^e siècle*, Paris, 1943.
- Poster, M., *The Utopian Thought of Restif de la Bretonne*, University of California, New York, 1971.
- Roger, J., *Les Sciences de la vie dans la pensée française du XVIII^e siècle*, seconde édition complétée, Paris, 1971.
- Roman et lumières au 18^e siècle*, Paris, 1970.
- Starobinski, J., *L'invention de la liberté, 1700—1789*, Genève, 1964.

- Stewart, Ph., *Imitation and Illusion in the French Memoir-Novel, 1700—1750*, New Haven, 1969.
- Todorov, T., «Esthétique et sémiotique au XVIII^e siècle, à propos de G. E. Lessing, *Laocoon*», *Critique*, tome XXIX, janvier 1973, pp. 26—39.
- Vereker, Ch., *Eighteenth-Century Optimism, A Study of Interrelations of Moral and Social Theory in English and French Thought between 1689 and 1789*, Liverpool, 1967.
- Wellek, R., *A History of Modern Criticism, I. The Later Eighteenth Century*, New Haven, 1955.

IV

Ouvrages généraux

a) Littérature

- Abrams, M. H., *A Glossary of Literary Terms*, 3rd edition, New York, 1971.
- Aristote, *Art rhétorique et Art poétique*, traduction nouvelle de J. Voilquin et J. Capelle, Paris, 1944.
- Bakhtine, M., *L'Oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, traduction française, Paris, 1970.
- Bakhtine, M., *La Poétique de Dostoïevski*, traduction française, Paris, 1970.
- Barreau, H., *Aristote et l'analyse du savoir*, Paris, 1972.
- Caillois, R., *Cases d'un échiquier*, Paris, 1970.
- Curtius, E. R., *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*, troisième édition Berne et Munich, 1961, traduction croato-serbe Zagreb, 1971.
- Dieckmann, H., «Reflections on the use of Rococo as a Period Concept», in *The Disciplines of Criticism, Essays in Literary Theory, Interpretation, and History*, ed. by P. Demetz and others, New Haven, 1968.
- Ducrot, O., Todorov, T., et autres, *Qu'est-ce que le structuralisme?*, Paris, 1968.
- Ecritures* 67, revue du Centre interfacultaire de littérature, Liège, 1967 (?).
- Fluchère, H., *Laurence Sterne, de l'homme à l'oeuvre, biographie critique et essai d'interprétation de «Tristram Shandy»*, Paris, 1961.
- Friedrich, H., *Struktur der Modernen Lyrik*, (Hamburg, 1956), traduction croato-serbe (Struktura moderne lirike), Zagreb, 1969.
- Frye, N., *Anatomy of Criticism, Four Essays*, Princeton, Second Princeton Paperback Printing, 1971.
- Goldmann, L., *Structures mentales et création culturelle*, Paris, 1970.
- Hatzfeld, H. A., *Literature through Art: A new Approach to French Literature*, Chapel Hill, 1952.
- Hodgart, M., *La Satire*, texte français de P. Frédéric, Paris, 1969.
- Jacob, P. L. (Paul Lacroix), *Mystificateurs et mystifiés, histoires comiques*, Paris, 1875.
- La Bruyère, J. de, *Les Caractères*, Paris, 1926.
- Lann, E., *Literaturnaja mistifikacija*, (La mystification littéraire), Moscou, 1930.
- Lanson, G., *L'Art de la prose*, Paris, 1911.

- La Rochefoucauld, *Maximes suivies de Réflexions diverses*, Paris, 1967.
Montaigne, M. de, *Essais*, édition M. Rat, Paris, 1952.
Picard, Raymond, «De l'apocryphe comme genre littéraire», *Revue des sciences humaines*, fascicule 110, avril-juin 1963, pp. 137—151.
Picard, Roger, *Artifices et mystifications littéraires*, Montréal, 1945.
Queneau, R., *Bâtons, chiffres et lettres*, édition revue et augmentée, Paris, 1965.
Queneau, R., *Bords, Mathématiciens Précurseurs Encyclopédistes*, Paris, 1963.
Richards, I. A., *Principles of Literary Criticism*, cinquième édition, New York, 1934.
Rousset, J., *Forme et signification, essai sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Paris, 1964.
Schmidt, A.-M., *La poésie scientifique en France au XVI^e siècle*, Paris, 1939.
Vapereau, G., *Dictionnaire des littératures*, 2 volumes, Paris, 1884.
Warnke, F. J., *Versions of Baroque*, New Haven and London, 1972.

b) Science

- Bachelard, G., *L'activité rationaliste de la physique contemporaine*, Paris, 1951.
Bachelard, G., *L'engagement rationaliste*, présentation de textes par G. Ganguilhem, Paris, 1972.
Bachelard, G., *Le matérialisme rationnel*, Paris, 1953.
Barzun, J., *Science: The Glorious Entertainment*, New York, 1964.
Borel, E., *Les probabilités et la vie*, Paris, 1946.
Borel, E., *Probabilité et certitude*, Paris, 1950.
Ginestier, P., *Pour connaître la pensée de Bachelard*, Paris, 1968.
Heisenberg, W., *La Nature dans la physique contemporaine*, traduction française, Paris, 1962.
Laborit, H., *Biologie et structure*, Paris, 1968.
Lalande, A., *Lectures sur la philosophie des sciences*, Paris, neuvième édition, 1927.
Mansuy, M., *Gaston Bachelard et les éléments*, Paris, 1967.
Moles, A. A., *La Création scientifique*, Genève, 1957.
Poincaré, H., *Science et méthode*, Paris, 1924.
Whitehead, A. N., *Science and the Modern World*, Cambridge, réimpression de 1953.

c) Art — Jeu

- Bopp, L., *Philosophie de l'art ou alchimie contre histoire, Essai de surhistoire des Valeurs esthétiques*, Paris, 1954.
Calvino, I., «Notes towards a definition of the narrative form as a combinative process», *Twentieth Century Studies*, 3, May, 1970, pp. 93—101.
Caillois, R., *Les Jeux et les Hommes*, édition revue et augmentée, Paris, 1967.
Chastel, A., «Le jeu et l'art au XX^e siècle», *Diogenes*, No 50, avril-juin 1965, pp. 3—14.
Delacroix, H., *Psychologie de l'art, essai sur l'activité artistique*, Paris, 1927.
Eco, U., *L'oeuvre ouverte*, traduction française, Paris, 1965.
Ehrmann, J., edited by, *Game, Play, Literature*, Boston, 1971.

- Fink, E., *Le Jeu comme symbole du monde*, traduction de l'allemand, Paris, 1966.
- Focillon, H., *Vie des formes*, troisième édition suivie de *l'Eloge de la Main*, Paris, 1947.
- Furstenberg, J., *Les sources de la création artistique; Jeu et réalité des arts modernes*, Monaco, 1961.
- Henriot, J., *Le Jeu*, collection *Initiation philosophique*, Paris, 1969.
- Huisman, D., *L'Esthétique*, collection *Que sais-je?* Paris, 1961.
- Huizinga, J., *Homo ludens, essai sur la fonction sociale du jeu*, traduction française, Paris, 1951.
- Jeux et Sports*, encyclopédie de la Pléiade, sous la direction de Roger Caillois, Paris, 1967.
- Koestler, A., *The Act of Creation*, London, 1964.
- Moles, A. A., *Art et ordinateur*, Paris, 1971.
- Rusu, L., *Essai sur la création artistique comme révélation du sens de l'existence (Contribution à une Esthétique dynamique)*, Paris, 1935.
- Sewell, E., *The Field of Nonsense*, London, 1952.
- Souriau, E., *La Correspondance des arts, éléments d'esthétique comparée*, Paris, 1947.
- Valéry, P., *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, Paris, 1957.
- Urbani, G., «Le rôle du hasard dans l'art d'aujourd'hui», *Diogène*, 38, avril-juin, 1962, pp. 116—133.
- Wimsatt, W. K. Jr., «Belinda ludens», *Poétique*, No 10, 1972, pp. 137—152.

d) Varia

- Bélangier, J., *Technique et pratique de l'argumentation, comment prouver, convaincre, réfuter, persuader*, Paris, 1970.
- Belaval, Y., *Le souci de sincérité*, Paris, 1944.
- Gusdorf, G., *Mémoire et personne*, 2 volumes, Paris, 1951.
- La Grande Encyclopédie, inventaire raisonné des sciences, des lettres et des arts*, en 31 volumes, Paris, 1886—1902.
- Hjelmslev, L., *Le langage, une introduction*, augmenté de *Degrés linguistiques*, traduit du danois, Paris, 1966.
- Lalande, A., *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, 2 volumes, Paris, 1926.
- Le Senne, R., *Le Mensonge et le caractère*, Paris, 1930.
- Mouloud, N., *Langage et structures, essais de logique et de séméiologie*, Paris, 1969.
- Saussure, F. de, *Cours de linguistique générale*, Paris, édition de 1966.

IX

Notes

- Pour plus de simplicité nous nous sommes permis de moderniser les graphies dans plusieurs des textes cités, notamment celles de Montaigne, Morellet, Marmontel, Diderot et autres.
- Au sujet des nombreux articles de l'*Encyclopédie* dont la plupart sont cités d'après l'édition Assézat — Tourneux, nous rappelons que nous nous sommes laissé aller à l'agréable conviction qu'ils étaient de Diderot. Que l'on ne nous en veuille pas trop, certains,

non signés, sont, très probablement de lui, ils portent la «griffe» du philosophe.

- Les références pour les citations en exergue en tête de la thèse sont respectivement les suivantes: Paul Valéry, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, Paris, 1957, p. 14; Joseph Joubert, *Journal intime* dans *Les Carnets de Joseph Joubert* en deux volumes, volume I^{er}, Paris, 1938, p. 280.

TABLE DE MATIERES

I L'invention littéraire entre la science, la philosophie et le jeu	I, 7
II Esprit de jeu et activités ludiques (En marge des conversations de salon au XVIII ^e siècle)	I, 21
III Attitudes ludiques ou Diderot en face des jeux littéraires	I, 59
IV Structures de jeu et l'imperfection du langage ou Diderot aux prises avec l'expression du réel	II, 33
V De l'interprétations de la nature et de l'art (Esquisse pour une esthétique scientifique)	II, 64
A Combinaison et Analogie. Formes et significations	II, 65
B Une esthétique expérimentale oui ou non?	II, 79
C Chercher par analogie, par contradiction ou par désordre expérimental	II, 89
D Indétermination des formes et fonction du hasard	II, 102
VI Mystification ou «Histoire des portraits»	III, 69
A Mystifications ou supercheries littéraires	III, 70
B A propos de mystification et de mémoire	III, 89
C «Histoire des portraits» ou mystification	III, 118
D Aux alentours de la mystification	III, 147
VII L'invention par la liberté et par la connaissance (Conclusion)	III, 155
VIII Bibliographie sélective	III, 186
IX Notes	III, 193

IZMEĐU ZNANOSTI I IGRE:
OGLED O KNJIŽEVNOJ INVENCiji DENISA DIDEROTA

Ovaj tekst predstavlja treći i posljednji dio doktorske teze, obranjene na Sorboni 1974, pod naslovom «Između znanosti i igre: Oglad o književnoj invenciji Denisa Diderota». Tekst sadži VI poglavlje koje glasi «Mistifikacija ili *Priča o portretima*», Zaključak (podnaslov: Invencija putem slobode i putem spoznavanja) kao i Selektivnu bibliografiju. VI poglavlje koje sačinjavaju četiri odjeljka raspravlja o različitim vidovima mistifikacije među kojima onaj koji se tiče odnosa između memorije i brojnih stvaralačkih fabularnih postupaka zauzima posebno mjesto. Kao polaznu točku za ovu anketu autor je odabrao manje poznat Diderotov tekst (*Priču o portretima*) ali koji je suvremen po postanku sa poznatom trilogijom *D'Alembertov san*. Zaključak pokušava dati sintezu postignutih teoretskih i praktičkih rezultata polazeći od razmišljanja koja nastoje da budu i sistematiska i nova, a koja se odnose na književnu invenciju kao takva u dvostrukoj perspektivi znanstvenog i ludičkog tragalaštva Diderota.