

Gabrijela Vidan

**Entre la science et le jeu:
Essai sur l'invention littéraire de Diderot***

«Les sciences et les arts diffèrent surtout en ceci que les premières doivent viser des résultats certains ou énormément probables; les seconds ne peuvent espérer que des résultats de probabilité inconnue.»

Valéry

«C'est dans l'impossibilité de raisonner que naquirent les arts, l'apologue, etc. (...) Et c'est encore de l'inaptitude à raisonner ou de l'ennui de raisonner sans cesse que naissent dans les âmes vives, la poésie, l'éloquence, la métaphore. Voilà certes un grand avantage.»

Joubert

I

*L'invention littéraire
entre la science,
la philosophie et le jeu*

«La méditation est si douce et l'expérience est si fatigante, que je ne suis point étonné que celui qui pense soit si rarement celui qui expérimente.»¹

* Sur les pages de cette revue sera publié, en plusieurs tranches, le texte de la thèse inscrite sous ce titre et soutenue en Sorbonne en 1974.

¹ Cf., *Réfutation de l'ouvrage d'Helvétius intitulé l'Homme*, A. T., II, p. 349. Et puis ne faut-il pas encore mentionner cette évocation triomphale de l'action, fût-elle destructrice, anarchique. «Rien n'est

Plutôt que d'atteindre à la perfection dans un mode d'expression, plutôt que d'acquérir la maîtrise d'une méthode d'invention, Diderot s'efforce toujours d'aller au-delà de ses possibilités réelles, rejoignant ainsi cette mentalité de chercheur-expérimentateur, trop modeste pour croire à l'infailibilité de ses observations et de ses raisonnements, si rigoureux, si fonctionnels soient-ils, mais alors sans surprise, donc sans avenir, trop ambitieux pour se cantonner dans le principe de l'incertitude, la relativité des valeurs intuitives ou dans son génie analogique.

Lorsque l'enthousiasme sans réserve portait Diderot à déclarer que Leibniz «réunissait deux grandes qualités presque incompatibles: l'esprit d'invention et celui de méthode»,² il est fort probable que l'heureux alliage de ces deux esprits traduisait pour le laudateur un idéal auquel il aspirait avec assez de conviction et sensiblement moins d'espoir. Voici d'ailleurs le portrait du philosophe allemand: «La tête de cet homme était ennemie du désordre; et il fallait que les matières les plus embarrassées s'y arrangeassent en y entrant»;³ portrait, disons-le tout de suite, assez éloigné de celui de l'encyclopédiste français.

Il y a longtemps déjà que le «cas Diderot» se trouve sous les feux de la critique la plus diversifiée et la plus compétente: les paradoxes ou seulement les incongruités du philosophe ont souvent donné lieu à des appréciations complexes et nuancées sur la coexistence, — le mot a déjà chez Diderot une signification tout à fait laïque⁴ — des différents esprits, fussent-ils de finesse et de géométrie, ou d'invention et de méthode, tous tributaires de son exceptionnelle personnalité. Les mécanismes bio-dynamiques et autres de cette pensée ont toujours intrigué les esprits curieux, en commençant par celui de Diderot lui-même. En délimitant le sujet de notre recherche nous avons choisi un objectif en apparence précis: cerner

plus contraire à la nature que la méditation habituelle ou l'état de savant. L'homme est né pour agir.» (Cf., *Éléments de physiologie*, A. T., IX, p. 359.)

² Cf., *Leibnizianisme*, A. T. XV, p. 440. Rappelons pour mémoire la distinction qu'établit Diderot dans ses *Réflexions sur le livre de l'Esprit* (A. T., II, p. 273): «L'esprit d'invention s'agite, se meut, se remue d'une manière déréglée; il cherche. L'esprit de méthode arrange, ordonne et suppose que tout est trouvé...».

³ *Id.*

⁴ A titre indicatif, «... ce que nous appelons *liaison d'idées* dans notre entendement n'est que la mémoire de la coexistence des phénomènes dans la nature». Cf., *Locke*, A. T., XV, p. 523. Ou encore: «L'espace et le temps ne sont que des relations. L'espace est l'ordre des coexistences; le temps, l'ordre des successions». Cf., *Leibnizianisme*, A. T., XV, p. 468.

d'aussi près que possible son oeuvre littéraire en la plaçant dans un contexte approprié, mais tout aussi prévisible, celui de ses préoccupations scientifiques et philosophiques (dans le sens «très XVIII^e siècle», certes) et de ses ambitions d'écrivain et d'artiste. Ce but est-il différent de celui de tant d'autres tentatives qui précéderent la nôtre? Il faut l'espérer.

Ainsi que le titre même l'indique, nous avançons que Diderot philosophe naturaliste et homme de lettres, conteur et nouvelliste, présente un cas, sinon particulier, du moins privilégié, de concomitance, de sérieux et de ludique, tant dans l'exploration concertée que dans la combinatoire poussée à ses limites, car, ne l'oublions pas, tout est, au XVIII^e siècle, matière à investigation et «l'art expérimental»,⁵ selon Diderot, peut être universellement appliqué, les arts et les sciences ne faisant qu'un. Aussi ce qui compte pour notre recherche, c'est de profiter de ce schéma, apparemment antithétique, mais au fond complémentaire, entre le sérieux et le non-sérieux (ou le ludique⁶) et d'en suivre l'efficacité dans les activités par deux fois jumelées, création/recherche et art/science.

Avant de justifier pleinement les termes de jeu et de ludique, et de leur accorder tous leurs droits à côté de combinaison, combinatoire et analogie, disons que le substantif ainsi que l'adjectif obtenu à partir de son homologue latin *ludus*,

⁵ L'expression se trouve au début du traité *De l'interprétation de la nature* (1753—1754), A. T., II, pages 9 et 10. Plus tard, toutefois, Diderot l'abandonne pour, semble-t-il, la remplacer par «expérience» et «expérimentation» tout court. Il est question également de «philosophie expérimentale» (pages 20, 22, 41), et de «physique expérimentale» (pages 37, 42). Les oppositions sont faites respectivement avec «philosophie rationnelle» et «physique rationnelle». Nous retrouvons le terme «art expérimental» lorsqu'il est question des chimistes et de Franklin (p. 39), les plus téméraires dans les combinatoires...

⁶ Qu' il nous soit permis de brièvement citer Eugen Fink et son livre *Le Jeu comme symbole du monde* (traduction française, Paris, 1966, pp. 79—80) et plus particulièrement deux passages tirés du chapitre intitulé «L'interprétation métaphysique du jeu». Sa nature complémentaire à l'égard d'un certain «non-sérieux», d'une certaine «inauthenticité», d'un certain «faire-comme-si» n'en sera que renforcée. «Par le jeu, notre vie fait l'expérience d'une création particulière, du bonheur de créer; nous pouvons tout être, toutes les possibilités s'offrent à nous, nous avons l'illusion d'un commencement libre, sans entraves». Et plus loin: «Le non-sérieux du jeu consiste précisément à imiter de multiple façon le sérieux de la vie sur le mode de l'illusion. Le jeu est imitation dans l'espace de l'imaginaire. Evidemment il n'est pas permis de méconnaître que l'imitation ludique présente le caractère d'une restructuration créatrice, d'une variation pleine de fantaisie sur le thème de la vie sérieuse. Le jeu ne s'épuise pas dans une reproduction servile; il produit aussi des motifs tout à fait nouveaux, il fait jaillir des possibilités que nous ne connaissons pas dans le cadre de notre vie sérieuse».

couvrent par la portée de leurs diverses ramifications sémantiques une aire beaucoup plus vaste que l'on ne pourrait croire d'après l'opposition citée plus haut. Ainsi les *ludi naturae* (jeux de la nature) sont un mot courant à l'époque⁷ pour rendre compte des phénomènes bizarres que la science n'avait pas encore élucidés. L'inexplicable est relégué à l'activité ludique de la nature, soit à d'autres de l'interpréter, mais Diderot, notre contemporain à tant d'égards, non seulement éprouve le besoin de connaître toutes les difficultés et toutes les possibilités d'explication, sans vouloir faire des conclusions fantaisistes sur les phénomènes de la nature, un peu à la manière de Voltaire,⁸ mais encore il devance ses compagnons de la pensée du fait qu'il n'éprouve et n'admet aucune rupture dans les facultés cognitives et expressives du génie humain. L'homme, savant ou artiste, en cherchant crée et en créant cherche et, quelquefois trouve. Rien ne devrait être exclu de cette activité, les problèmes les plus sérieux peuvent être résolus moyennant les occupations, apparemment les plus frivoles, et inversement. «La nature en se jouant», n'imité-t-elle pas, «dans cent occasions, les productions de l'art», et Diderot n'a-t-il pas

⁷ Qu'il soit utilisé par Fontenelle, dans son *Histoire de l'Académie des Sciences*, ou, par Voltaire dans ses *Questions sur l'Encyclopédie* (ou plus particulièrement dans le chapitre sur les *Singularités de la Nature*), pour nous en tenir aux hommes de lettres, ce terme n'est pas moins répandu chez les savants. Sur cette question, comme sur tant d'autres, il faut se référer à l'ouvrage de Jacques Roger, *Les Sciences de la vie dans la pensée française du XVIII^e siècle* (seconde édition complétée, Paris, 1971, pages 194, 403 et 744). A propos des divergences notoires sur la délicate question de la préexistence et des monstres, nous lisons ce que dit Fontenelle, reprenant l'idée de Cicéron, de Montaigne et du savant de conviction janséniste, Régis: «On regarde communément les Monstres comme des jeux de la Nature, mais les Philosophes sont très persuadés que la Nature ne se joue point, qu'elle suit toujours inviolablement les mêmes Règles, et que tous ses ouvrages sont, pour ainsi dire, également sérieux. Il peut y en avoir d'extraordinaires, mais non pas d'irréguliers». Cité d'après Roger, p. 403.

⁸ Ce qui étonne aujourd'hui le lecteur, amateur des belles-lettres et des sciences, qui feuillette les ouvrages savants de Voltaire, c'est un manque de sérieux et une désinvolture dans l'illustration des phénomènes. Aussi peut-on lire des réflexions comme celles-ci; et pour ne pas parler de polypes et de monstres, parlons de pierres: «La nature se joue à former autant de sortes de pierres que d'animaux; elle produit des pierres qui ressemblent à des lentilles, et qu'on appelle *lenticulaires*, des cubes, des cailloux ronds, des pierres un peu ressemblantes à des langues, et qu'on a nommées *glossopètres*, etc». Voir *Des singularités de la nature*, 1768, dans les *Oeuvres complètes*, tome XIX de l'édition faite à Paris en 1818, p. 342; quant à la première phrase de la *Dissertation... sur les changements arrivés dans notre globe*, 1749, (éd. citée p. 320) elle est la suivante: «Il y a des erreurs qui ne sont que pour le peuple; il y en a qui ne sont que pour les philosophes»; elle se passe de tout commentaire.

alors le droit de substituer dans son raisonnement «l'art à la nature, pour en bien juger»?⁹ C'est dans cette extrême mobilité de la pensée de Diderot que réside sa plus grande originalité et il n'est pas étonnant que tant de penseurs se soient trouvés désespérés lorsqu'il leur fallait justifier leur sincère admiration pour un génie qu'ils ne savaient définir.

L'exemple de Paul Valéry, dans sa fameuse *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* est des plus significatifs. On se rappelle peut-être que lorsqu'il tente de classer et de caractériser l'homme de génie, novateur dans la pensée, il place Diderot à côté d'Aristote, de Descartes, de Leibniz et de Kant!¹⁰ «... toute grande nouveauté dans un ordre, explique Valéry, est obtenue par l'intrusion de moyens et de notions qui n'y étaient pas prévus; venant d'attribuer ces progrès à la formation d'images, puis de langages, nous ne pouvons éluder cette conséquence que la quantité de ces langages possédée par un homme influe singulièrement sur le nombre des chances qu'il peut avoir d'en trouver de nouveaux». Pourquoi la tournure, un peu craintive, «éluder cette conséquence», lorsque l'usage de la multiplicité des langages, sans égard au cloisonnement, est la source du génie? Mais il y a plus; dans les notes marginales de 1930 (*l'Introduction* date de 1894) Valéry s'étonne de voir figurer Diderot parmi ces géants de la pensée: «Diderot est étrange, ici. — Il n'avait du philosophe que ce qu'il faut au philosophe de légèreté; et qui manque d'ailleurs à beaucoup d'entre eux». On peut conjecturer sur les raisons de ces réserves, dont la première, quoique dans le texte initial, tout comme la seconde, semblent devoir s'appliquer aux intelligences du type de celle de Diderot. Et puis la légèreté dont est taxé notre philosophe, que signifie-t-elle, sinon la mobilité de l'esprit capable d'appréhender des vérités dans plusieurs séries d'une pensée «enquêtante»,¹¹ errante! C'est bien Valéry qui écrivait: «Penser consiste, presque tout le temps que nous y donnons, à errer parmi les motifs dont nous savons, avant tout, que nous les connaissons *plus ou moins bien*.»¹² Légèreté ne signifie-t-elle pas aussi intuition, capacité d'appréhender ce qui

⁹ Les citations se trouvent dans l'*Article Beau (Oeuvres esthétiques, éd. Vernière, Paris, 1959, p. 436)* et dans le *Salon de 1767 (A. T., XI, p. 107)*. Mais on connaît aussi le processus contraire, mais est-il vraiment stérile? car l'artiste «en se jouant», crée «le chimérique: le Sphinx, le Centaure...» (cf., A. T., XI, p. 13).

¹⁰ Cf., *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci, Paris, 1957, pp. 39—40*.

¹¹ Nous devons ce néologisme à Diderot, «enquêtant»; c'est l'abbé Galiani, esprit dialectique à l'opposé de l'abbé Morellet qui est dogmatique (cf., *Apologie de l'abbé Galiani, Oeuvres politiques, éd. Vernière, Paris, 1963, p. 74*).

¹² Cf., *Introduction, édition citée, p. 29, souligné par Valéry*.

n'est pas tout à fait cristallisé, précisé, mais c'est quelquefois les ténèbres aidant que le poète, l'artiste, le savant même voient clair!

Notons que c'est le grand critique et romaniste Hugo Friedrich¹³ qui a, dans le chapitre d'introduction de son ouvrage *Struktur der Modernen Lyrik*, dégagé les caractéristiques modernistes de la pensée de Diderot, caractéristiques qui seront retenues et reprises au cours de ces pages. Selon Friedrich, ce serait Diderot qui aurait, si résolument le premier, insisté sur cette prérogative du génie à errer (au sens étymologique) sans inhibition et à ne plus devoir dépendre d'une ligne de démarcation décisive entre le vrai et le faux. De plus, Friedrich admire chez Diderot, critique d'art, la sagesse à formuler des réserves à l'égard de la clarté qui peut être nuisible à l'artiste, et la perspicacité à louer les ténèbres, plus propices à la création; enfin il estime que la sensibilité moderne du poète se reflète déjà dans la conscience du philosophe aux prises avec l'insuffisance de la communication, avec l'impossibilité d'une compréhension totale, à moins que ce ne soit, dans le cas idéal, l'autocompréhension.

Qu'il s'agisse de la nouvelle sensibilité¹⁴ de l'artiste ou du «nouvel esprit scientifique»,¹⁵ les deux coexistent sans diffi-

¹³ Cf., *Struktur der Modernen Lyrik*, Hambourg, 1956, traduction croato-serbe, Zagreb, 1969, pp. 15—16.

¹⁴ Mais c'est seulement avec Novalis et Mallarmé que Friedrich décele chez l'artiste le besoin de la présence simultanée d'une poésie-magie, incantation, et d'une poésie produite à partir d'opérations mathématiques et de déductions savamment construites. L'«algèbre» et la «construction» dont parlait Novalis se retrouvent dans maints des «calculs», des «analogies naturelles» et des «combinaisons», tous bien connus du génie selon Diderot.

¹⁵ Sur le nouvel esprit scientifique pour l'époque 1670—1745, lire dans l'ouvrage de Roger, le chapitre qui porte ce nom, pp. 161—254. Pour Bachelard cependant cette appellation ne se rapporte qu'à l'époque ultérieure à 1905, les deux périodes antérieures étant celles de l'état pré-scientifique (jusqu'en plein XVIII^e siècle) et de l'état scientifique (embrassant la période intermédiaire). Voir M. Mansuy, *Gaston Bachelard et les éléments*, Paris, 1967, pp. 16—17. Une brève explication de cette expression qui fait partie du langage courant (mais que nous devons à Gaston Bachelard) est fournie, à propos de la science contemporaine, par Daniel Villey dans l'article «Le jeu et le travail» (*La Nef*, Nos 16—17, janvier—mars 1964, p. 167). «La science contemporaine est ludique en deux sens distincts: 1. de plus en plus le savant analyse formellement son oeuvre comme un jeu. Ce que Bachelard appelle «le nouvel esprit scientifique» signifie que la science libérée du dogmatisme d'antan se considère elle-même comme une construction contingente et risquée. Elle a d'elle-même une interprétation ludique. 2. par rapport à la science du XIX^e siècle, celle du nôtre a de l'univers une représentation ludique. Elle ne croit pas au déterminisme, du moins au sens ancien. Elle est devenue probabiliste. Elle conçoit l'univers comme pénétré de jeu».

culté chez Diderot, et ceci, dirait-on, sous leur aspect ludique ou ce qui s'y apparente le plus, la combinatoire expérimentale. C'est dans la section intitulée *Questions*¹⁶ que le philosophe-naturaliste formule l'espoir de trouver dans l'art et moyennant ses combinaisons artificielles, la clé de quelque secret dans la nature. Le niveau d'abstraction, — Diderot la prenait en grippe, et pour cause —, nous permet de conjecturer de la sorte; ainsi après avoir discuté de «l'état de division dernière possible dans la nature»¹⁷ ou dans les productions de l'art, il revient à ces dernières, car elles peuvent être utiles:

J'ai joint les combinaisons de l'art à celles de la nature; parce qu'entre une infinité de faits que nous ignorons, et que nous ne saurons jamais, il en est un qui nous est encore caché: savoir, si la division d'une matière élémentaire n'a point été, n'est point ou ne sera pas portée plus loin dans quelque opération de l'art, qu'elle ne l'a été, ne l'est, et ne le sera dans aucune combinaison de la nature abandonnée à elle-même.

Ne devons-nous pas lire là, en filigrane, que c'est par le possible qu'on peut espérer découvrir le réel?

Le point commun rattachant l'art à la nature et qui permet ce rapprochement, réside dans le hasard ou l'accident qui se trouve à l'origine de toute création, de toute forme naturelle ou artificielle. «Le hasard est ce qui sépare et unit à la fois un art de la nature, constate Venturi. Il le sépare parce qu'il ouvre un nouveau cycle de création, parce qu'il commence une nouvelle série de phénomènes; il l'unit parce que, ainsi, un art a une origine commune à toutes les formes de la nature, garde ce signe d'origine et se développe sur un rythme sem-

¹⁶ Cf., *De l'interprétation de la nature*, A. T., II, pp. 56—57.

¹⁷ La nature est, selon Diderot, «le résultat général actuel, ou les résultats généraux successifs de la combinaison des éléments». Il insiste sur cette idée de succession et de chaîne, car sans elles, «point de philosophie», et empressons-nous de le dire, car ce langage abstraitif dessèche tout, point d'évolution et de conception vitaliste de la nature. Quant au terme de l'art, il s'oppose à celui de la nature en ce sens qu'il embrasse tout ce qui est et tout ce qui a résulté de l'apport (conscient) de l'homme; artificiel s'oppose à naturel. Il faut se référer à l'article *Art* — noyau ou premier élan des fameuses *Pensées sur l'interprétation de la nature* (cf., Franco Venturi, *Jeunesse de Diderot*, Paris, 1939, pp. 293—294), pour se rendre compte qu'il s'agit d'abord des *arts mécaniques* et puis des *arts libéraux*. Un passage mérite la citation: «Le but de tout art en général, ou de tout système d'instruments et de règles conspirant à une même fin, est d'imprimer certaines formes déterminées sur une base donnée par la nature; et cette base est ou la matière, ou l'esprit, ou quelque fonction de l'âme, ou quelque production de la nature». (Cf., *Art*, dans les *Textes choisis*, édités par Jean Varloot, Paris, 1953, p. 127).

blable à celui des autres productions vitales». ¹⁸ Si Diderot emprunte à d'autres cette idée du hasard présidant à l'invention, et encore faudra-t-il la nuancer avec les invectives lancées contre Helvétius, si dès les *Pensées philosophiques* il connaît l'attrait irrésistible du postulat déduit du calcul des probabilités, à savoir «que la difficulté est compensée par la quantité des jets», il sera un de ceux qui saura distinguer le hasard de la probabilité, cette dernière lui étant plus acceptable, étant donné que c'est le type de calcul qui est le plus proche de l'expérience et qu'il est dépourvu de la rigidité et de la pérennité statique des mathématiques classiques. Il n'y a pas que le hasard, traduisant la gratuité dans l'acte créateur, il n'y a pas que le probable, exprimant l'éventuelle interaction ou interdépendance de plusieurs faits, il y a toute une série de formes mentales dont il faudra apprécier la validité en opérant leur transfert du terrain de la connaissance à celui de la création. Diderot le fait avec méthode et de façon consistante et les productions littéraires acquièrent ainsi un rôle de vérificateur et de substitut. Nous voulons dire que Diderot expérimentera dans l'invention romanesque selon le champ phénoménal qu'il s'arrogera en tant que philosophe et savant. Mais il faut, semble-t-il, imaginer l'usage d'une forme de pensée ou d'une hypothèse en tenant compte de la judicieuse mise en garde exprimée dans le *Plan d'une université*. ¹⁹ «Si l'on croit que la méthode des géomètres n'est pas applicable à tout, on se trompe; si l'on prétend qu'il ne faut pas l'appliquer à tout, on a raison.» Et l'on pourrait encore conjecturer sur les raisons des réserves et des précautions prises par Diderot au cours de ce chapitre: on avancerait volontiers que l'accent, placé à la fin, sur le calcul des probabilités et son vaste champ d'application en puissance, témoigne plutôt d'un renoncement, d'une résignation devant les secrets de la vie. ²⁰

L'interdépendance de la nature et de l'art moyennant leur activité combinatoire et leur point commun, le hasard,

¹⁸ Franco Venturi, *o. c.*, p. 294. Diderot doit l'idée de ce parallélisme qu'explique ci-dessus Venturi, au chancelier Francis Bacon; voir à ce sujet les pages 196—202 de Jacques Proust dans *Diderot et l'Encyclopédie* (Paris, 1967, seconde édition); Diderot la fait sienne à plusieurs reprises, mais elle est courante au XVIII^e siècle.

¹⁹ Cf., *Plan d'une université pour le gouvernement de Russie*, A. T., III, p. 455. L'illustration qui suit dilue un peu la pertinence de cette affirmation, mais elle n'en infirme pas le contenu.

²⁰ *Ibid.*, p. 456. «J'ai ajouté à l'arithmétique, à l'algèbre et à la géométrie la science des combinaisons ou le calcul des probabilités, parce que tout se combine et que, hors des mathématiques, le reste n'est que probabilité...». Et encore: «Toute notre vie n'est qu'un jeu de hasard, tâchons d'avoir la chance pour nous.»

le lien intermittent entre la nature et les jeux, lorsque les jeux sont synonymes de l'imprévisibilité ou des caprices,²¹ et c'est à la géométrie ou aux mathématiques que Diderot en veut, puisqu'elles sont incapables de tout appréhender, l'équivalence entre les jeux²² et les mathématiques lorsqu'il est question de terrain abstrait et purement de convention, tous ces rapports entrevus par Diderot, témoignent d'un intérêt continu donc aussi sérieux, pour le monde du jeu et les joueurs en tant que partie intégrante de la réalité qu'il aspirait à comprendre et à transformer.

²¹ Dans un *Fragment sans date* (probablement de la fin de 1769, *Correspondance*, éd. Roth, VII, p. 245), où il s'agit d'une attaque en règle contre les mathématiques et contre d'Alembert (cf., *L'Introduction* de Jean Varloot à son édition du *Rêve de d'Alembert*, Paris, 1962, p. XXXVII) Diderot explique les raisons de leurs insuffisances respectives: «C'est que les géomètres sont mauvais métaphysiciens précisément pour la même raison qu'ils sont mauvais joueurs. Il y a dans la nature comme dans presque tous les jeux, des choses de pressentiment qui se sentent et ne se calculent point».

²² Cette seconde attaque contre les mathématiques, ou plutôt l'esprit qui les sous-tend est d'autant plus importante qu'elle soulève tout au début *De l'interprétation de la nature*, plusieurs sujets qui reviendront fréquemment sous la plume du philosophe, tels l'existence, malgré tout, de la réflexion spéculative, abstraite et le degré inévitable d'inexactitude et d'incertitude de tout raisonnement. Combien ces notions aujourd'hui nous semblent nécessaires, naturelles, mais à l'époque, ni la grande leçon de Heisenberg, ni le principe d'incertitude de Heisenberg, ni la philosophie de l'inexact de Bachelard, laquelle remettait à l'épreuve nos concepts établis de vérité et de réalité, n'étaient à l'ordre du jour du savant! «Je ne sais, s'exclame Diderot, s'il y a quelque rapport entre l'esprit du jeu et le génie mathématicien; mais il y en a beaucoup entre un jeu et les mathématiques. Laisant à part ce que le sort met d'incertitude d'un côté, ou le comparant avec ce que l'abstraction met d'inexactitude de l'autre, une partie de jeu peut être considérée comme une suite indéterminée de problèmes à résoudre, d'après des conditions données. Il n'y a point de question de mathématiques à qui la même définition ne puisse convenir, et la chose du mathématicien n'a pas plus d'existence dans la nature que celle du joueur. C'est, de part et d'autre, une affaire de convention». (A. T., II, p. 10). Il serait vraisemblablement fructueux de refaire la courbe ou de reconstituer les oscillations de l'affinité de Diderot pour les mathématiques, et nous ne pensons pas à son appréciation plus ou moins objective mais à la présence tant directe qu'indirecte de ces dernières dans les images, les comparaisons, dans la logique du raisonnement, enfin à la place que Diderot leur accorde dans la vie. La distinction signalée plus haut entre le calcul des probabilités et les mathématiques est aussi à retenir. C'est en ce sens, croyons-nous, que nous devons comprendre, l'explication fournie par Venturi. «C'est l'aspect abstrait, et non créateur de la mathématique qui en diminue l'importance aux yeux de Diderot». (Venturi, *o. c.*, p. 291) Il n'est pas étonnant alors de voir Diderot citer plus d'un exemple de l'application concrète de la «science des probabilités», telles dans les assurances, les rentes, et les tontines (cf., *Plan d'une université*, A. T., III, p. 456).

Les jeux, de même que l'esprit qui les anime, ne font qu'élargir la zone d'application de certaines lois ou de certaines exceptions dont la vérification est toujours à souhaiter. Rappelons que la définition du jeu comme « suite indéterminée de problèmes à résoudre, d'après des conditions données », ne contient absolument rien qui ne puisse être valable, — et Diderot le souligne lui-même — pour les mathématiques²³ une science certes, mais que le philosophe naturaliste ne répudie que pour mieux l'incorporer à la démanche de son esprit, qui n'est, soit dit en passant, qu' « une série d'expériences ».²⁴ Pour ce qui est des moyens et des modes d'expression, l'esprit choisit de préférence « les hypothèses et les paradoxes »,²⁵ car c'est ainsi qu'il progresse dans l'expérimentation, avec des risques spéculatifs soit, mais avec moins de risques d'erreur que s'il s'en tenait à une certitude trop fermement établie.

Une des grandes difficultés que Diderot rencontre consiste à concilier en lui ses ambitions de savant expérimentateur et la mobilité de sa « pensée questionneuse », trop consciente de la complexité du plus simple des problèmes. Le ton n'est plus à la plaisanterie lorsque Diderot constate que « plus on médite un sujet, plus il s'étend; . . . (et que) pour parler pertinemment d'une aiguille, il faudrait posséder la science universelle ».²⁶ On dirait plutôt que c'est autant un signe de découragement qu'un appel à vaincre l'insurmontable. Mais à ces dilemmes vient s'ajouter, pour le penseur, mais également pour le conteur, une dichotomie persistante entre l'esprit qui se doit de la rigueur, ayant pour but la vérité, et l'esprit qui s'arroge la liberté de chercher à l'aventure, acceptant d'aboutir à des er-

²³ Voir la récente mise au point sur la place des mathématiques à l'époque où Diderot rédigeait ce texte, faite par Georges Gusdorf dans *Dieu, la nature, l'homme au siècle des lumières*, Paris, 1972, pp. 243—269.

²⁴ C'est dans les *Eléments de physiologie* (1774—1778, A. T., IX, p. 360), en parlant de l'effet des sensations sur notre entendement: « La marche de l'esprit est donc une série d'expériences »; ajoutons, pour mieux rendre le sens, qu'il s'agit de l'expérience succédant à la perception la plus simple.

²⁵ Cf., R. Mortier, « Diderot et le problème de l'expressivité: de la pensée au dialogue heuristique », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, no 13, 1961, p. 284. Dans son article R. Mortier apporte de pénétrantes conclusions sur l'esprit de Diderot. « Entre l'affirmation qui fige et le pyrrhonisme qui suspend, Diderot s'est refusé de choisir; il a rejeté l'esprit de système et le doute stérilisant pour prendre une voie plus personnelle, celle de la pensée questionneuse, en d'autres termes: celle de la découverte et du risque. Risque spéculatif, s'entend, puisqu'il s'agit d'un jeu d'idées où l'esprit avance par hypothèses et paradoxes, prêt à rebrousser chemin devant l'impassé et à reprendre la recherche à son point de départ ».

²⁶ Cf., *Sur la diversité de nos jugements*, A. T., IV, p. 22.

reurs, à rebrousser chemin et à repartir de nouveau. Et puis Diderot joignait un besoin irrésistible de communiquer et de bavarder à la méfiance soutenue de parler en termes trop clairs et trop directs. Certains des problèmes d'expression pouraient en partie s'expliquer par le fait que ce n'est que par «circonduction»,²⁷ le mot est de Brunetière et s'apparenterait à circonlocution — qu'il pouvait amener son lecteur à la vérité, c'est-à-dire, à ce qu'il voulait lui faire connaître. La coterie holbachique (mais pas seulement elle!) en savait long sur les périls à éviter: miser sur plusieurs tableaux, s'exprimer de façon elliptique, n'étaient point un jeu gratuit mais une nécessité.

Etudier l'invention littéraire de Diderot, signifie la placer dans un triple contexte, celui de ses multiples intérêts, évoluant tous dans des directions qui rénovent les problèmes plutôt qu'ils ne les résolvent, celui des analogies, des liens qui s'établissent entre des domaines variés mais aux cloisons remarquablement perméables dans le cas du philosophe pour des raisons qui lui sont spécifiques, enfin celui du climat intellectuel, social et artistique, et ceci pour délimiter ce qui appartient plus particulièrement à Diderot tout en étant l'expression indirecte, ou même directe, de son siècle. Nous procéderons donc, en tenant compte, autant qu'il est possible, de la dialectique tourmentée, inhérente à la pensée de Diderot, par une analyse des intérêts, philosophiques, esthétiques et scientifiques sollicitant son attention à des époques différentes. Des notions disparates, mais intervenant toutes sur le plan d'une réflexion orientée vers la connaissance et désireuse de logique, certes non point univoque mais polyvalente, et de persuasion, se contentant d'enthymènes et d'expressions «emblématiques» plutôt que de preuves et d'images concrètes, préférant des faits probables à des faits positifs, des notions disparates, telles la combinaison, la perception des rapports et l'analogie, l'incertitude, la conjecture et le hasard, le paradoxe, l'erreur et la contradiction, constitueront notre terrain d'investigation en un premier temps. Il semble que l'on puisse,

²⁷ C'est Ferdinand Brunetière, plein d'éloges pour l'abbé Galiani (et bien moins engoué de Diderot!) qui décrit ainsi le procédé de persuasion, appliqué à la perfection dans l'oeuvre et dans la conversation du grand napolitain. «Ce que j'y trouve de plus remarquable, constate Brunetière, admiratif, c'est la méthode, une méthode de circonduction, pour ainsi dire, qui, de détour en détour, et de traverse en traverse, amène insensiblement le lecteur à la conclusion». Cf., *Etudes critiques sur l'histoire de la littérature française*, deuxième série, «L'abbé Galiani», pp. 252—294, en particulier p. 277, Paris, 1889. Ajoutons que, pour faire cette constatation, Brunetière s'appuie sur un témoignage de Marmontel.

dès maintenant, justifier cette méthode en rappelant que, pour Diderot, ce sont les idées et les problèmes qui priment et que les sciences de la vie²⁸ tiennent le premier rang tout au long de sa carrière. Manier les idées avec dextérité, résoudre les problèmes afin d'en poser de nouveaux, transcrire le réel pour mieux l'appréhender, ces activités supposent la maîtrise des mécanismes de raisonnement et de persuasion. De là à passer aux contraintes de l'art, il n'y a qu'un pas, et les questions de vérité, de vraisemblance, d'artifices indispensables dans toute expression qui s'échappe du commun, ne font que reprendre les préoccupations chères au philosophe sur l'imperfection et l'inadéquation des langages.

Cette insuffisance des modes d'expression ne fait-elle pas renforcer chez Diderot la conviction que les ressources d'un art purement imitatif sont limitées, sapées même par le fait que cette imitation ne peut être satisfaisante? Bien que nous n'avancions pas, et pour cause, que pour le philosophe, une esthétique de l'analogie se substitue à celle de l'imitation, nous croyons que l'expérimentation, inhérente à toute son œuvre littéraire, traduit ce besoin de chercher à côté, d'innover, d'inventer à partir de quelques analogies. Le génie, défini par le raisonnement analogique, n'engage-t-il pas le créateur à profiter de ces nouvelles percées qui excluent la vision «privilegiée», univoque et frontale (lisez, imitative et limitative) et requièrent l'aventure dans le discontinu? L'expérimentation d'emprunt, car c'est sur celle-ci surtout que se fonde l'esprit expérimental²⁹ de Diderot, semble se concrétiser avec le plus

²⁸ Nous nous permettons cette formule dépassée aujourd'hui, mais qui embrasse si bien tout ce qui préoccupait le philosophe.

²⁹ Nous ne parlerons que très occasionnellement de morale bien que là aussi tout s'expérimente, mais à partir de soi, de sa propre conscience et les résultats obtenus sont encore plus individualisés, plus relatifs. La «conscience déchirée» et la «dissolution de soi» dont parlait Hegel et puis Fabre, à propos du Neveu, est bien la conséquence d'un jeu joué sur soi-même. Ceci semble d'autant plus vraisemblable si nous rapprochons ce que dit Suzanne Lilar dans son «Dialogue sur le jeu», bien que son point de départ soit résolument autre, et pour cause: «Je vais vous montrer par quel biais le joueur échappe au vécu et, que le jeu n'est pas tant une affirmation de l'individu qu'une manière de le dissoudre à travers l'expérimentation de ses possibles». Et plus loin: «... la notion traditionnelle du Moi se défait sous nos yeux, ... elle s'éparpille dans le chemin qui sépare le joueur pris dans l'imbrication de la vie quotidienne du *joueur au jeu* et s'adonnant à l'expérimentation de ses possibles». Si pour un instant nous omettons de voir qu'il s'agit, une fois, de l'interprétation du comportement du joueur, s'échappant à la vie quotidienne par le jeu, et une autre fois, d'une tentative d'approximation du comportement du Neveu, nous nous retrouvons sur le même plan, l'ambiguïté de l'exploration, tant pour le cynique que pour le joueur! Mais combien l'expérimentation en mora-

grand succès dans ses essais littéraires. A la différence des expériences réelles, celles dans l'imaginaire — le terme est sujet à caution — acceptent l'erreur avec beaucoup plus de latitude. Et si on a droit aux erreurs — quelquefois si brillantes —, on peut jouer impunément suivant leurs logiques internes et leurs caprices secrets. Ce sont, nous semble-t-il, d'une part l'attitude ludique, et d'autre part, les aspirations scientifiques de Diderot en matière littéraire, qui expliquent avec le plus de bonheur, le processus d'invention dans la majorité des cas. Or ce lien entre la science et l'invention littéraire par le biais d'une attitude ludique n'est ni étonnant, ni paradoxal, et nous espérons le montrer au cours des pages à venir. Disons aussi que si le principe d'imitation est relégué au deuxième plan dans ce nouvel élan créateur, il l'est au nom de cette même attitude. L'art et partant l'invention conçue comme jeu, d'une part implique une plus grande liberté par rapport à la nature qu'on n'imité plus avec tant de vénération, et d'autre part, il amène l'instauration d'un univers autonome, à la limite même illogique, invraisemblable.

Diderot n'hésitera pas à adopter de nouveaux principes de constructivisme dans l'invention grâce à l'analogie, la combinatoire et à l'expérimentation, qu'il emprunte toutes au monde des sciences. Et ce constructivisme n'est-il pas visible dans les formes hybrides, épigénétiques, parodiques, de ses personnages et de ses textes littéraires? Si la Vérité est dispersée, diffuse, nécessitant un remaniement continu et individualisé, témoin la somme de l'*Encyclopédie* avec son réseau obligatoire de renvois, alors la Vérité ne peut être saisie que dans l'émiettement d'un langage imparfait, incomplet, dans un bavardage plein d'erreurs, de paradoxes et de faussetés... Comblent toutes les lacunes, dissimuler les failles ne fait pas honneur au savant, au contraire il faut les mettre en évidence

le est plus complexe, voire impossible. Aussi nous retrancherons-nous derrière les conclusions de Jean Fabre à propos de *Jacques le Fataliste*: «A cet impossible traité, toujours imaginaire, toujours futur, se substitue la forme d'expérimentation que représente la création littéraire, reflet, substitut ou symbole de l'expérience vécue.» Aussi essaierons-nous de nous occuper de cette forme seule d'expérimentation! Les références sont, respectivement, l'*Introduction* de Jean Fabre à l'édition critique du *Neveu de Rameau* (Paris, 1963, p. LXII), «Le jeu, dialogue de l'analogue avec le professeur Plantenga» de Suzanne Lilar (cf., *L'Art et le Jeu, Cahiers de philosophie, Deucalion* 6, Neuchâtel, octobre 1957, pp. 123—125) enfin «Sagesse et Morale dans *Jacques le Fataliste*» dans *The Age of the Enlightenment: Studies presented to Th. Besterman*, ed. by W. H. Barber, Edinburgh and London, 1967, p. 174.

pour permettre à d'autres d'aller plus loin.³⁰ A cet égard rien de plus salutaire que le paradoxe. Dans un tout autre ordre d'idées le goût du paradoxe peut être en lui-même signe de ludisme, l'effet de choc et de surprise étant un des éléments constitutifs du jeu. «Le paradoxe, nous l'apprenons, entre autres, dans les *Pages contre un tyran*,³¹ n'est point une opinion contraire à une vérité d'expérience, car le paradoxe serait toujours faux: or il arrive assez souvent que c'est une vérité. Le paradoxe n'est donc qu'une proposition contraire à l'opinion commune; or l'opinion commune pouvant être fausse, le paradoxe peut être vrai.» Et il semble que ce soit paradoxalement ce qui paraît sous les dehors de non-sérieux et de bavardage — le droit de parler, de polémiquer (avec insolence), est preuve d'égalité pour le Neveu et pour Jacques!³² —, qui devienne véritablement pour Diderot le signe de l'affirmation et de la révolte de son esprit tout aussi libertin que libertaire. Et les intarissables bavards, agressifs par l'incongruité même de leur acte, bouleversant l'ordre des faits et l'ordre des choses, ne sont pas les causeurs chevronnés des salons où Diderot pouvait briller en prenant part aux joutes de l'esprit.

³⁰ Voir les conclusions d'A. Moles faites à partir de celles de Bachelard dans *La création scientifique* (Genève, 1957, pp. 14—15). «D'où la remarque faite par Bachelard dans «Le nouvel esprit scientifique», qu'il convient de conserver précieusement et de cultiver dans la science l'ambiguïté fondamentale entre expérience et raisonnement qui fait jaillir les oppositions dialectiques au lieu de s'appliquer à la combattre à grand renfort d'idées claires — tâches appartenant en propre à l'encyclopédie ou au rédacteur de manuels d'enseignement, mais pas au chercheur; «l'observation scientifique est toujours polémique». En d'autres termes, l'édifice n'étant jamais achevé, il n'y a pas intérêt à recouvrir du plâtre des syllogismes les failles, les lacunes, les manques de la construction, mais au contraire à les laisser bien en évidence pour attirer l'attention sur eux et inviter à les combler». Disons aussi que nous ferons plus d'une fois appel à Moles au cours de ces pages, d'une part parce qu'il considère parallèlement la mentalité ludique du chercheur et la mentalité scientifique de l'artiste, d'autre part, parce qu'il dégage et explore la liaison entre la science et la philosophie, liaison qui se serait renouvelée, ces dernières cinquante années, grâce à l'évolution actuelle de la science.

³¹ Cf., *Oeuvres politiques*, édition Vernière, Paris, 1963, p. 140.

³² Sur les implications idéologiques de ce bavardage, signe d'une émancipation désormais acquise, voir l'étude d'Erich Köhler, «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.

II

Esprit de jeu et activités ludiques (*En marge des conversations de salon au XVIII^e siècle*)

Nous n'allons pas nous attarder sur les multiples jeux de société, si ingénieux, si raffinés, qu'il s'agisse de la conversation mondaine, légère et papillotante, ou des divertissements littéraires et autre; il y aurait là matière à une belle étude à faire; nous n'allons pas prétendre que le XVIII^e siècle soit essentiellement l'époque où l'esprit de jeu s'installa dans toutes les formes de la vie humaine, comme certains aimeraient l'accréditer; surtout nous ne soutiendrons pas que Diderot soit le meilleur exemple du génie de son temps, quelque soit notre jugement définitif sur la part de jeu dont il fait montre. Ce serait là une enquête passionnante de sociologue, de critique et de psychologue à engager, mais fort au delà de nos forces, et en partie déjà menée à bien par les très nombreux ouvrages sur les différents aspects de la vie et de la pensée au XVIII^e siècle.³³ Cependant n'y aurait-il pas de justification à pousser plus avant une recherche sur l'époque où l'art de la conversation était le jeu de société par excellence, dont les règles s'apparentaient soit à des manuels de stratégie subtile ou de bienséance consommée: «L'esprit de la conversation consiste bien moins à en montrer qu'à en faire trouver aux autres»³⁴ disait à propos La Bruyère, qui tenait dans son portefeuille de nombreux conseils de bon sens, de modestie et de droite raison: affaire de tempérament et d'éducation dira-t-on. La Rochefoucauld par contre constatait à sa manière:

L'intérêt est l'âme de l'amour-propre, ... de même l'amour-propre séparé, s'il faut le dire ainsi, de son intérêt, ne voit, n'entend, ne sent et ne se remue plus; de là vient qu'un même homme qui court la terre et les mers pour son intérêt devient soudainement paralytique pour l'intérêt des autres; de là vient le soudain assoupissement et cette mort que nous causons à tous ceux à qui nous contons nos affaires; de là vient leur prompte résurrection lorsque dans notre narration nous y mêlons quelque chose qui les regarde; de sorte que nous voyons dans nos conversations et dans nos traités que dans un même moment un homme perd connaissance et revient à soi, selon que son propre intérêt s'approche de lui ou qu'il s'en retire.³⁵

³³ Pour une liste sélective, et à partir de laquelle nous avons pu travailler, voir la *Bibliographie* à la fin de l'ouvrage.

³⁴ La Bruyère, *Les Caractères*, «De la société et de la conversation», chapitre V, Paris, Hachette, 1926, p. 130.

³⁵ La Rochefoucauld, *Maximes suivies de Réflexions diverses*, Paris, Garnier, 1967, pp. 166—167.

Or, les règles que La Rochefoucauld recommande permettraient d'éviter tous les écueils et de maîtriser l'art de la conversation. Les préceptes sont nombreux, assez catégoriques, «il faut», «on ne doit jamais», «il est nécessaire», «on doit», «il faut éviter» pour enfin amener le lecteur à sa conclusion:

Le secret de s'en bien servir (il s'agit d'avis, de tons et de manières, valables pour la totalité des ressorts de la conversation, remarque G. V.) est donné à peu de personnes; ceux mêmes qui en font des règles s'y méprennent quelquefois; la plus sûre, à mon avis, c'est de n'en point avoir qu'on ne puisse changer, de laisser plutôt voir des négligences dans ce qu'on dit que de l'affectation, d'écouter, de ne parler guère, et de ne se forcer jamais à parler.³⁶

Ces deux citations, venant d'un siècle qui préparait à tant d'égards celui de Diderot, illustrent le point de vue du moraliste, que Diderot revendiqua pour lui, mais plutôt par intermittences, alors qu'il fut, comme d'habitude, un peu en marge des idées communément admises et admissibles, quelle qu'ait été leur nature. Il s'interrogeait, avec quelque inquiétude, sur les problèmes de communication, et hasardait des opinions qui décevaient au plus profond de lui-même l'homme pour qui l'échange d'idées a toujours été l'expérience la plus enrichissante, le plus grand plaisir: «L'homme fait à l'habitude de cette monnaie (notamment de l'emploi des mots, substituant nos idées et nos images, remarque G.V.); une longue période n'est plus pour lui qu'une série de vieilles impressions, un calcul d'additions, de soustractions, un art combinatoire, les comptes faits de Barrême. De là vient la rapidité de la conversation où tout s'expédie par formules comme à l'Académie, ou comme à la Halle...».³⁷ Et en analysant les ressorts secrets, Diderot risquait presque de faire disparaître l'aura magique autour de la conversation; ne le laissons pas le faire trop tôt.

* * *

Il y a une forme de jeu qui s'applique à dissiper la réalité: ainsi la plaisanterie, l'ironie, le rire, le comique et d'une manière générale toutes les attitudes qui se refusent à prendre les choses au sérieux. L'esprit en jouant sur les mots et sur les choses souvent les transperce d'un trait, comme de vaines apparences, comme de conventions prétentieuses. Une partie de la conversation n'a pas d'autre fin...³⁸

³⁶ O. c., chapitre IV des *Réflexions diverses*, intitulé «De la conversation», pp. 191—194.

³⁷ Cf., *Salon de 1767*, A. T., XI, p. 134. Faut-il le dire, c'est encore l'abbé Morellet qui est l'interlocuteur interloqué de Diderot, emporté par un de ses sujets favoris.

² Henri Delacroix, *Psychologie de l'art*, Paris, 1927, pp. 14—15.

Et empressons-nous d'ajouter que le XVIII^e siècle sut porter à la perfection cette attitude, décrite par Delacroix, tout en se réservant le droit de s'engager dans des échanges d'idées d'une autre envergure, mais avec toujours la même aisance. Il en est de la conversation comme des autres obligations sociales dans les salons, et les jeux de société qui y figuraient avaient pour fonction de dissiper l'ennui d'une manière agréable, spirituelle... et anodine. Ce disant, rappelons ce que pensait Diderot des avantages des cartes en rédigeant pour l'*Encyclopédie* le bref article *Médisance*: «On médit moins à présent dans les cercles qu'on ne faisait les siècles passés, parce qu'on y joue davantage. Les cartes ont plus sauvé de réputations que n'eût pu faire une légion de missionnaires attachés uniquement à prêcher contre la *médisance*; mais enfin on ne joue pas toujours, et par conséquent on médit quelquefois».³⁸

Mais quels étaient ces jeux de société, ces jeux littéraires et ces divertissements qui réussissaient à dissiper l'ennui en dissipant la réalité et en refusant de prendre quoi que ce soit au sérieux? Nous nous bornerons à citer quelques études et à en rappeler les principales considérations; de nombreux exemples pourraient être repérés dans les ouvrages de l'époque, et l'interminable *Correspondance littéraire*³⁹ en serait un, la *Correspondance* privée de Diderot en serait un autre, tout aussi

³⁸ Cf., A. T., XVI, p. 108. Dans l'article *Jeu*, attribué maintenant au Chevalier de Jaucourt, on peut lire une idée qui serait familière à l'esprit de Diderot: «La bonne compagnie prétend que sa conversation, sans le secours du *jeu*, empêche de sentir le poids du désœuvrement: on ne joue pas assez». A. T., XV, p. 302.

³⁹ *Correspondance littéraire*, VIII et X (janvier 1770, p. 445, octobre 1774, pp. 507—508); ainsi le comédien Laméry écrit une comédie dont l'intrigue consiste à jouer au 21 et le dénouement à danser et chanter de mauvais couplets! Dans le second cas, il s'agit d'un nouveau jeu de cartes, le jeu de *crescendo*, inventé par un certain M. de B., des Ponts et Chaussées; c'est pourquoi au début du compte rendu on peut lire: «Eh, Monsieur des Ponts et Chaussées...», pour conclure que le jeu passera vite de mode, car «les coups forcés sont trop désavantageux et la combinaison du jeu ne laisse pas assez de ressources dans ce cas. Il faut d'ailleurs une mémoire dont très peu de joueurs sont doués». Cependant, il faut le reconnaître, les jeux sont souvent instructifs et, comme il est dit dans le volume II de la *Correspondance littéraire* (pp. 84—85), ils servent à «apprendre la géographie». Et l'informateur de continuer: «Ce sont des cartes avec lesquelles on joue toutes sortes de jeux, et on s'instruit de la position de tous les lieux. L'auteur a souhaité que je fusse témoin des progrès qu'ont fait quelques jeunes gens par cette méthode, et j'en ai été très satisfait. Autrefois, tout était occupation; aujourd'hui, tout est jeu. Je crains bien que toutes ces nouvelles méthodes ne soient autant une preuve de la frivolité du siècle que des progrès de l'esprit humain». Dans *Jeux et Sports*, (Encyclopédie de la Pléiade, Paris, 1967, p. 958) à la description des *Cartes*, Roger Caillois explique que «les jeux anecdotiques répon-

riche; le *Tableau de Paris*⁴⁰ de Mercier, lui aussi, nous fournit plus d'un commentaire curieux. Ainsi la description d'une pantomime parfaite, divertissement exécuté pour le plaisir des spectateurs et à côté duquel «le jeu du comédien du roi ne vous paraîtra qu'une grimace, une charge perpétuelle, une attitude maniérée», est particulièrement significative:

J'ai vu trois hommes doués d'un talent singulier. Ils imitaient parfaitement ce que personne ne songe à imiter, comme le bruit léger d'une mouche qui vole et bourdonne, d'une porte qui se ferme et la clef qui tombe, d'un pot qui se casse. Vous entendez ensuite le chant de vingt religieuses où vous distinguez les voix jeunes et les voix cassées; ... (...) Le même homme à table se transforme rapidement en plusieurs personnages, pleure, rit, chante, sanglote, éternue, tousse, fait le sourd, le niais, l'a-veugle, le goutteux. Chaque tableau passe comme un éclair; ce sont des nuances fines, délicates, promptes, qui donnent à sa physionomie des physionomies diverses, et qui lui impriment une prodigieuse et incroyable mobilité.

Ce sont là «Mimes d'un genre nouveau» selon Mercier, qui nous font tout aussi bien songer au neveu de Rameau,⁴¹ à ses talents protéiformes, mais aussi à la vogue des automates de toutes sortes, de l'illusionnisme, un des jeux qui traduisent si bien le goût de ce «siècle paradoxal... qui verra l'aube du romantisme et le règne des encyclopédistes».⁴² La prestidi-

dent à deux préoccupations principales: l'enseignement et la satire. Les premiers, qui datent, pour la plupart du XVIII^e siècle, servent à apprendre le blason, les langues mortes, les fables, la géographie, la musique, l'arithmétique, l'histoire ou le système des poids et des mesures». Quant à Diderot, il n'est pas l'amabilité même lorsqu'il faut commenter l'invention d'un jeu de cartes instructif; certes il s'agit d'un ennemi ou plus précisément du *Zinzolin, jeu frivole et moral* de Luneau de Boisjermain. «Un homme moitié fou, moitié imbécile, invente un jeu de cartes», de toute apparence édifiant mais compliqué et ennuyeux à souhait! (Cf., A. T., VI, pp. 380—381).

⁴⁰ *Tableau de Paris*, nouvelle édition, corrigée et augmentée, Amsterdam, 1783, tome VI, pp. 327—328.

⁴¹ Voir aussi dans le *Tableau de Paris*, tome XII, pp. 181—187, son portrait peu flatteur; il «réduisait à la mastication tous les prodiges de valeur, toutes les opérations du génie, tous les dénouements de l'héroïsme, enfin tout ce que l'on faisait de grand dans le monde» (page 182). Pour Marmontel, moraliste sévère par moments, la pantomime est un «spectacle attrayant et pernicieux pour le goût», cf., *Elémens de littérature*, en six volumes, Paris, 1787, voir la *Table méthodique* en fin de vol. VI, p. 556.

⁴² Cf., dans *Jeux et sports* de l'Encyclopédie de la Pléiade (Paris, 1967), l'étude de J. S. Bhowanagary, «L'illusionnisme ou magie blanche», pp. 1040—1048. Quant à Diderot, inutile de dire qu'il n'était que médiocrement attiré par les tours de passe-passe du célèbre Comus qu'il baptisait de «charlatan du rempart», et dont il voulait expliquer «scientifiquement» tous les exploits à Sophie (*Correspondance*, III, lettre du 28 juillet et du 12 août 1762, pages 74 et 101). «Il n'est pas sorcier, à coup sûr; et cela me suffit», s'exclame Diderot.

gitation, synthèse de la dextérité et des mécaniques ostentatoires, (d'une «physique amusante») de même que ces pantomimes, poussées à la perfection et dépourvues en même temps de leur véritable raison d'être, semblent s'apparenter à la tendance générale du trompe l'oeil et du faux semblant reconnus depuis longtemps comme étant caractéristiques de l'art baroque mais aussi de l'art rococo.

Plutôt que de parler de l'architecture et de la peinture où ces caractéristiques se font si bien sentir,⁴³ revenons au salon, lieu d'exercice de la sociabilité, de la conversation et, vraisemblablement, de ces pantomimes rappelant les débuts du cinéma par leur rythme chaplinesque, et de ces tours d'illusionnistes, et demeurons un instant avec quelques-uns des jeux de société, et particulièrement avec certains divertissements qu'on appelle littéraires ou simplement sophistiqués.

Lorsque Gustave Lanson, publia en 1911 *L'art de la Prose*, il ne manque d'y traiter à plusieurs reprises des jeux littéraires, tels les facéties, les calembours, les rébus et les énigmes, l'élaboration en pointe d'un texte, tout en demeurant assez sévère pour certains d'entre eux. Parmi les formes en vogue au XVIII^e siècle, Lanson décrit les facéties,⁴⁴ prenant pour modèles celles de Voltaire, et constate, assez curieusement, qu'il s'agit là d'un «art industriel» servant à «l'amélioration sociale»; en d'autres termes, on croirait qu'il absout par leur côté utilitaire ces fantaisies permises aux grands. Pour ce qui est du calembour, Lanson l'étiquette comme étant «la forme la plus basse du sentiment des qualités verbales»⁴⁵ lorsqu'il passe en revue la prose de Rabelais, trop drue, trop verte aussi. Il est inutile de dire que Diderot n'est mentionné qu'en passant (pp. 197—198), lorsqu'il faut décrire les grands maîtres du XVIII^e siècle, mais il est piquant de signaler le rapprochement que fait Lanson entre Rabelais et le neveu de Rameau au sujet des onomatopées!: «... il se donne et nous donne, en vrai neveu de Rameau, l'audition, les onomatopées

⁴³ Mentionnons les beaux livres, notamment de Jean Starobinski, *L'invention de la liberté*, Genève, 1964, et de Philippe Minguet, *Esthétique du rococo*, Paris, 1966.

⁴⁴ Gustave Lanson, *L'art de la Prose*, Paris, 1911, pp. 189 et 194. Voici la définition des facéties: «Elles consistent essentiellement à se substituer pour l'exposition ou la discussion des idées un personnage réel, mort, ou de fantaisie, dont on conserve l'humeur et le langage, parfois presque jusqu'à la stricte vraisemblance, le plus souvent en entremêlant la vraisemblance et la bouffonnerie. Souvent aussi le raisonnement est retourné, et les réfutations se font par des apologies ironiques, et inversement».

⁴⁵ *O. c.*, p. 32; en suivant son idée, Lanson conclut: «Voilà pourquoi il (le calembour) lui arrive de rapprocher les grands artistes et les imbéciles».

du marmonneur». ⁴⁶ L'image du neveu est désormais célèbre, mais c'est tout, pas la moindre trace d'une appréciation favorable!

Mais si Lanson n'avait pas un goût très prononcé pour les jeux d'esprit, il n'en est point ainsi pour les belles époques des lettres et des arts, où ils furent toujours en grande faveur. Des jeux sans nombre ont pris naissance à partir d'une recherche tant ingénieuse que spirituelle dans le domaine du langage; il suffit de voir la liste qu'en donne Claude-Marcel Laurent dans son analyse des «Jeux d'esprit et de salon» ⁴⁷ pour comprendre l'importance du mot, depuis l'énigme, le rébus, le logogriphe et la charade jusqu'au portrait, l'épigramme, le calembour et les bouts-rimés. Toute la poésie au XVIII^e siècle s'exerce dans un jeu spirituel du langage ⁴⁸ et J. Roudaut a raison lorsqu'il dit que «le malheur de cette poésie, comme on le verra, est que les poètes aient cru faire autre chose que des bouts-rimés, et n'aient osé courir jusqu'au bout les chances que leur offrait le jeu». ⁴⁹ En ce sens, tous les habitués de salon savaient, ou devaient savoir, improviser des vers, être versés en matière de proverbes, connaître les auteurs, résoudre des énigmes, reconnaître la personne derrière le portrait; rien d'étonnant alors de voir Diderot occasionnellement sacrifier à ce goût en jouant aux mêmes jeux.

Au début du volume IX des *Oeuvres complètes*, J. Assézat avait rassemblé une grande partie de ces pièces échappées au portefeuille du philosophe, poésies de circonstance dans la plupart des cas, et montrant bien les diverses occasions où l'imagination poétique de Diderot pouvait s'ébattre impunément. Ce sont d'abord les célèbres vers rédigés à l'occasion des royautés, trois fois répétées, de la Fève; «trois années de suite, le sort me fit roi dans la même société» se plaignait Diderot dans l'*Argument des Eleuthéromanes, ou les Furieux de la liberté*. ⁵⁰ A en croire Mercier dans son *Tableau de Paris*, ces poèmes eurent du succès puisqu'il commente: «Diderot a fait une pièce de vers sur cette royauté de table, laquelle ne res-

⁴⁶ *O. c.*, p. 36.

⁴⁷ *Cf.*, *Jeux et sports*, Encyclopédie de la Pléiade, Paris, 1967, pp. 1084—1123.

⁴⁸ *Cf.*, Jean Roudaut, «Les exercices poétiques au XVIII^e siècle», *Critique*, 1962, n^o 181, juin 1962, pp. 533—547.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 535.

⁵⁰ Volume cité, p. 11. Voir aussi dans *Jeux et sports*, (édition citée p. 211) les remarques portant sur le tirage de la fève. Diderot savait bien que «le hasard n'a ni coeur ni mémoire», mais il semble néanmoins s'en prendre aux dieux, du moins pour rire...

semble point aux vers niais que tant de sots monarques de la fève ont publié dans plusieurs recueils fastidieux». ⁵¹

Les autres circonstances sont aussi légères, et de beaux prétextes pour s'exercer à la rime et au calembour, telle une charade pour une dame aimée, Mme de Prunevaux, des vers pour une autre dame, à l'occasion de sa fête, sous forme de cadeau de nouvel An, le portrait du philosophe avec son horoscope, des étrennes aux dames, dans un texte à double entente, *Le Marchand de loto*, enfin le fameux *Impromptu fait au jeu* dont Grimm, dans sa *Correspondance littéraire*, ⁵² relate la genèse: «Diderot jouait à la campagne une partie de piquet, et ne jouait pas gros jeu, puisqu'il ne gagnait au premier tour que six sous. Une femme qui s'intéressait à la partie lui dit: *Avec ces six sous-là nous en aurons six-autres.* — Mais voilà un vers auquel il ne manque rien; il faut continuer. Et sans cesser de jouer, il fit l'impromptu que voici».

En rappelant ces faits bien connus, nous avons provisoirement placé Diderot dans un cadre qui ne lui convenait pas trop bien, car ces hommages furtifs à un type d'esprit de jeu qui animait la bonne compagnie ne pouvait que très imparfaitement traduire le goût primesautier et aventureux du philosophe. Du reste, les dates mêmes de ces productions, indiqueraient que c'est un Diderot déjà fatigué et un peu âgé qui s'adonne à ces jeux, alors qu'auparavant l'activité créatrice et ludique explore d'autres terrains. Diderot aurait été satisfait, à l'époque des visites à Grandval et à la Chevette, par des conversations brillantes, rehaussées de quelques parties de piquet, de passe-dix qu'il savait si facilement perdre. Il semble que ce soient là les jeux (ou peut-être seulement le jeu) de société que Diderot préféra à tout autre. Quoi qu'il en soit, il est permis d'avancer qu'à part les agréables causeries au coin du feu ou en promenade, il y avait aussi les logogripes extravagants, les machines déchiffratoires et surtout les tristes *x*, qui présentaient pour Diderot une sorte de distraction et de détente que ses contemporains cherchaient dans les énigmes, les logogripes-devinettes, ou encore dans les charades. Tel philosophe se complairait dans le maniement habile d'équations et de calculs qui ne seraient que de lui, alors que le commun des mortels se bornerait à utiliser, non plus la langue des calculs bien que ce soit aussi la grande mode, comme le suggérerait Condillac, ⁵³ mais tout simplement les mots et les lettres.

⁵¹ L. -S. Mercier, *Tableau de Paris*, tome VI, p. 115.

⁵² Cf., *Correspondance littéraire*, XII, novembre 1779, pp. 342—343, texte légèrement différent de celui de l'édition A. T.

⁵³ Cf., *La Langue des calculs*, tome XXIII des *Oeuvres complètes*, Paris, 1898.

Lorsque Yvon Belaval définit l'esprit du siècle, il lui trouve trois caractères: la finesse, l'esprit des Lumières et l'inquiétude des profondeurs. Le premier caractère surtout nous intéresse:

La finesse est d'abord cet esprit de conversation dont l'art, au XVIII^e siècle où il atteint son apogée, se réduirait en deux maximes: *aller vite, laisser deviner*. Le même esprit doit animer, surtout quand on se réclame du naturel, cette conversation de loin qu'est une lettre. Il aiguise les épigrammes. Il souffle ses répliques à la comédie. Il inspire le conte. Il se transpose dans les lettres et les dialogues qui forment la technique des romans. En une oeuvre comme *le Neveu de Rameau* ou *le Rêve de d'Alembert* il renouvelle, par son réalisme, le dialogue socratique.⁵⁴

Mais en même temps, cet esprit paralyse notre compréhension du texte qui est tissé d'allusions, de clins d'oeil et d'énigmes que ne peuvent démêler que ceux qui y sont initiés.

Dans tous les cas, il s'agit de deviner, à partir de mots ou de gestes qui n'expriment que par circonlocution plus ou moins transparente ce que votre interlocuteur s'est plu à vous dissimuler. J. Roudaut a décrit la manière même d'opérer ce décalage significatif dans la communication: «L'énigme ne tue pas le langage; elle le double momentanément et se justifie; elle ne crée pas une nouvelle réalité mais maquille une chose connue. Elle est déguisement, non une désagrégation. Elle est, poussée à l'extrême, ce qu'on attend de la conversation: qu'elle soit fine et fasse entendre plus qu'elle ne dit, ou le contraire de ce qu'elle dit».⁵⁵

Que la conversation joue un rôle de première importance dans la réalisation de la sociabilité, privilège du siècle des Lumières, rien n'est plus sûr, qu'elle ait sa part dans la formation du conte philosophique, nous l'apprenons dans l'étude d'Yvon Belaval,⁵⁶ qu'une certaine écriture s'efforce de la transcrire avec la plus grande minutie, nous le découvrons à chaque pas. Comment ne pas citer la belle explication de ses secrets, fournie par Laurence Sterne dans son *Tristram Shandy*: «Ecrire, quand on le fait convenablement (comme vous pouvez être sûr que je crois faire), n'est qu'un nom différent pour causer. De même qu'il n'est personne, sachant se comporter

⁵⁴ Cf., *Histoire des littératures*, volume III, *Littératures françaises, connexes et marginales*, Encyclopédie de la Pléiade, Paris, 1958, pp. 573—574.

⁵⁵ Article cité, p. 540, voir plus haut.

⁵⁶ «Le conte philosophique», dans *The Age of the Enlightenment, Studies presented to Th. Besterman*, ed. by W. H. Barber, I. H. Brumfitt, ... Edinburgh and London, 1967, pp. 308—317.

dans la bonne société, qui s'avise de tout dire; — ainsi il n'est point d'auteur, connaissant les justes bornes du décorum et du savoir-vivre, qui se permette de tout penser: la plus réelle marque de respect que vous puissiez donner à l'intelligence des lecteurs, c'est de partager avec eux par moitié — amicalement, et de leur laisser, à leur tour, quelque chose à imaginer». ⁵⁷ Causer, bavarder est un art comme tout autre, avec ses règles et des mises en garde.

Avant d'en analyser les ressorts, d'y faire valoir les calembours, ce jeu par excellence d'un mot à l'autre aux dépens du sens, et assujetti aux caprices de l'oreille, il est nécessaire d'ajouter un ou même deux autres jeux de société à la liste déjà existante; ce sont les pantomimes et les saynètes, les impromptus d'une part, et les récréations physiques de l'autre. Mercier, cité au début du chapitre, décrit, en spectateur mi-amusé, mi-railleur, les ébats des grands mimes, mais Mercier est toujours moqueur sinon spirituel, ainsi qu'il sera évident d'après ses remarques sur la conversation que nous citerons tout-à-l'heure. Mais, tout bien considéré, n'est-il pas à propos de placer dans le contexte de ces divertissements dramatiques toute l'*Histoire des portraits*, de même que certains éléments d'orchestration du *Neveu de Rameau*? *Mystification* est bien une saynète montée avec tout l'art du genre et, en plus, se terminant par un tour de prestidigitation qui malheureusement avait tourné court. L'élément même de mime est conservé, puisqu'au début, la première scène est en partie muette pour produire plus d'effet. Si la pantomime était un procédé auquel pouvaient recourir les *parasites*⁵⁸ pour divertir leurs hôtes à la table desquels ils trouvaient leur repas servi, elle n'en était pas moins utilisée dans les salons comme faisant partie des charades mises en action.⁵⁹ Le jeu, sous toutes ses formes dramatiques, attire par ses possibilités presque illimi-

⁵⁷ Cf., Laurence Sterne, *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, vol. I, p. 123.

⁵⁸ Cf., L. S. Mercier, *Tableau de Paris*, tome 1^{er}, «Les dîneurs en ville», pp. 167—172. Mercier est piquant: «Que ce nom de *parasite*, prodigué à l'honnête indigence qui a des droits à la table des riches, soit donc effacé à jamais de la langue, comme un mot qui offense l'humanité, qu'on ne le prononce plus, surtout à Paris, où, grâce à des mœurs plus douces et plus humaines, il commence à s'éteindre. Qu'on ne l'entende plus que chez l'homme inhumain et dur, qui s'isole parce qu'il craint que son âme ne soit aperçue; et que ce mot n'ait plus cours que chez le pauvre, qui est dans le cas lui-même d'aller dîner ailleurs, et qui n'a sur sa table étroite que sa portion congrue».

⁵⁹ Cf., L'étude déjà citée «*Les jeux d'esprit et de salon*» de C. -M. Laurent, pp. 1097—1099 de l'encyclopédie *Jeux et sports*.

tées de déguisement, de travestissement et de dédoublement; sous les dehors d'un procédé institutionnalisé et admis, chacun a droit à s'investir d'un nouveau rôle, tout en prétendant seulement jouer.

Laissons là le jeu théâtral puisqu'il a toujours été trop important pour être oublié, et qui, surtout, constitue un cas tout à fait particulier; laissons aussi la hantise de la fête permanente, des travestissements et des déguisements, car la vie n'est qu'un jeu d'apparences et il faut la vivre en représentation,⁶⁰ et arrêtons-nous un moment sur la physique amusante, les récréations mathématiques qui étaient bien dans le goût du XVIII^e siècle. L'illusionnisme,⁶¹ tel qu'il a été décrit dans *Jeux et Sports* par Bhownagary, cité plus haut, devient un art en soi qui doit son essor à l'intervention secrète de la machine ou de certaines lois physiques encore inconnues du grand public, toujours, par définition crédule. Ce n'est pas par hasard que Diderot a songé à couronner la mystification de Mlle Dornet dans *l'Histoire des portraits* par un tour qui devait lui plaire vu le rôle qu'y tenaient la machine et la physique. Il s'agissait d'une petite performance d'illusionnisme en règle puisque Mlle Dornet devait entrer dans une pièce noire, ayant à la main une bougie dont la flamme aurait causé la combustion du camphre, puis du phosphore qui aurait, à son tour, éclairé les visages, les bustes du prince de Gallitzine et de sa femme, sur quoi ils auraient disparu, moyennant une trappe, en laissant à la victime le soin de se ressaisir de sa frayeur. Jeu cruel, direz-vous, mais dont Diderot avait pu trouver tous les secrets dans quelque recueil de récréations physiques, avec le plus grand plaisir de s'essayer dans cet art. Et puis il n'eût pas lieu, ou plutôt cette partie de la mystification ne put être menée à bien.

A titre de comparaison, il faut lire la description de Pierre Lacroix⁶² d'un des festins organisés par Grimod de la Rey-

⁶⁰ Cf., Jean Starobinski, *L'invention de la liberté*, Genève, 1964. Voir en particulier les chapitres «la représentation», «De menus plaisirs au plaisir noir» et «L'inquiétude et la fête».

⁶¹ Les beaux-arts eux-mêmes ne se sont-ils pas assigné un rôle purement illusionniste et la vie, montée en spectacle, ne fait-elle pas partie de cette même tendance?

⁶² Pierre Lacroix, *Mystificateurs et mystifiés*, «Les Repas de Grimod de la Reynière», pp. 87—141, Paris, 1875; en particulier pp. 117—118: «Après un coup de tam-tam donna le signal des apparitions fantasmagoriques, qui se dessinèrent en traits de feu sur les murailles et sur le plafond, au cliquetis des chaînes de fer qu'on agitait, au son des porte-voix qu'on embouchait, au fracas de tonnerre qu'on imitait. — L'art de la fantasmagorie était encore peu connu à cette époque, où il faisait pourtant de merveilleux progrès, sans sortir des cabinets de physique. On l'employait presque exclusivement aux initiations de la

nière, pour se rendre compte combien cette technique était perfectionnée et jusqu'où pouvait aller le goût du macabre et de la mystification. Telle qu'elle se présente, elle est généralement pratiquée dans les salons par les beaux esprits qui pouvaient trouver un peu puérils les jeux de société, mentionnés jusqu'à présent, mais ce sera là le sujet d'un autre chapitre.

Il ne fait pas de doute, qu'en dépit de nombreuses tentatives de Diderot visant à s'illustrer sur le terrain des jeux de société de son temps, c'est encore le bavardage et la conversation qui pouvaient satisfaire le mieux l'esprit enjoué et détendu du philosophe. Recourons une fois de plus à Mercier pour nous fournir une image de cette heureuse confusion où tout s'enchaîne et où chaque propos lancé trouve sa réplique au cours d'une conversation en bonne compagnie:

Avec quelle légèreté on ballote à Paris les opinions humaines. (...) — Mais surtout avec quelle facilité on passe d'un objet à un autre, et que de matières on parcourt en peu d'heures! Il faut avouer que la conversation à Paris est perfectionnée à un point dont on ne trouve aucun exemple dans le reste du monde. Chaque trait ressemble à un coup de rame tout à la fois léger et profond: on ne reste pas longtemps sur le même sujet; mais il y a une couleur générale qui fait que toutes les idées rentrent dans la matière dont il est question. Le pour et le contre se discutent avec une rapidité singulière. C'est un plaisir délicat qui n'appartient qu'à une société extrêmement policée, qui a institué des règles fines toujours observées. L'homme qui n'a point ce tact, avec de l'esprit d'ailleurs, est aussi muet que s'il était sourd. — On ne sait par quelle transition rapide on passe de l'examen d'une comédie à la discussion des affaires des Insurgents; comment on parle à la fois d'une mode et de Boston, de Desrues et de Franklin. L'enchaînement est imperceptible; mais elle existe aux yeux de l'observateur attentif: les rapports, pour être éloignés, n'en sont pas moins réels; et si l'on est né pour penser, il est impossible alors de ne pas apercevoir que tout est lié, que tout se touche, et qu'il faut avoir une multitude d'idées pour enfanter une bonne idée. Les reflets, au moral comme au physique, se

franc-maçonnerie, à laquelle Grimod de la Reynière l'avait emprunté perfidement, pour soumettre à une épreuve décisive les cerveaux et les estomacs de ses convives. — La moitié d'entre eux, il faut l'avouer, n'avaient pas résisté à l'épreuve, et le souper menaçait de se terminer par une indigestion générale, lorsque la fantasmagorie laissa respirer son monde. — Les lumières reparurent comme par enchantement, mais il ne restait rien de la décoration funéraire qui formait tout à l'heure un contraste si pénible avec l'objet de la réunion épulatoire. Tentures noires, catafalques, devises et emblèmes de mort, tout s'était évanoui avec les ténèbres. — La salle du souper n'était plus qu'une admirable serre chaude, remplie de plantes rares et odoriférantes, avec des jets d'eau, des bassins peuplés de poissons rouges et des volières remplies d'oiseaux du Brésil. (...) La fête avait coûté plus de dix mille livres».

prêtent des lumières mutuelles. — Rien de plus délicieux que de se promener, pour ainsi dire, au milieu des pensées diverses de ses voisins...⁶³

L'intérêt de ce texte de Mercier réside en ce que son analyse de ces «règles fines» nous offre parallèlement le rare privilège de les voir fonctionner sans pour autant nous faire éprouver la moindre contrainte, la moindre gêne de ceux qui savent si bien les appliquer. Au lieu de lire des recommandations ou des mises en garde à la manière de La Bruyère et de La Rochefoucauld, on trouve l'art même de la conversation déployé sous nos yeux. Remarquons que Mercier, pour une fois, n'est que louange, et sans le moindre désir de jouer sur les mots; cela aurait été mal à propos.⁶⁴ Les temps ont changé, ou faudrait-il lire les moralistes, tels Vauvenargues ou Chamfort, pour partir d'une plate-forme correspondante? Nous ne le croyons pas,⁶⁵ ou du moins l'appréciation n'en serait pas radi-

⁶³ Cf., *Tableau de Paris*, tome 1^{er}, pp. 27—29.

⁶⁴ Nous pensons, à titre d'exemple, à son apologie paradoxale du jeu, dans les deuxième et troisième tomes de son *Tableau*, p. 192 et pp. 146—148.

⁶⁵ Nous ne voulons toutefois pas dire que les moralistes cessent de l'être, simplement parce qu'ils ne réfléchissent plus à la manière d'un La Bruyère, mais il est certain que Vauvenargues, tout aussi bien que Chamfort, prennent des attitudes détachées, désillusionnées et ironiques, alors que les éclaircissements qu'ils apportent sur la finesse des conversations en fait les condamnent. En voici quelques aperçus. Vauvenargues, dans ses *Réflexions sur divers sujets (Oeuvres complètes en deux volumes, Paris, 1968, v. 1^{er}, p. 276)* médite *Sur la frivolité du monde*: «Les gens du monde... traitent tous les sujets d'une manière trop superficielle et trop frivole; ils ne vont jamais jusqu'au noeud des choses, et n'intéressent que la surface de l'esprit, sans aller au coeur ce qui fait qu'il y a peu de conversations profitables et qui mènent à une fin. Aussi la plupart des hommes ne se doutent-ils pas que la conversation puisse être regardée d'une autre manière que comme un amusement et un délassement». Dans cet esprit voir aussi *Sur la conversation du monde*, édition citée, vol. 1^{er}, pp. 196—197. Quant à Chamfort, on trouve parmi ses *Maximes (Maximes et anecdotes, éd. par Jean Mistler, Monaco, 1944, p. 31)* et *pensées*, produits d'un esprit incisif, de nombreuses réflexions qui méritent attention. Un pessimisme accusé, doublé d'une perspicacité presque blessante, fournissent à Chamfort des traits de génie. Qu'il suffise de citer la maxime sur l'esprit et les contradictions, c'est toute une manière d'être qui se dévoile: «En France, tout le monde paraît avoir de l'esprit, et la raison en est simple; comme tout y est une suite de contradictions, la plus légère attention possible suffit pour les faire remarquer, et rapprocher deux choses contradictoires. Cela fait des contrastes tout naturels, qui donnent à celui qui s'en avise l'air d'un homme qui a beaucoup d'esprit. 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». Chamfort touche là, à la base même de l'esprit de conversation, la contradiction, réelle ou apparente, en étant un des ressorts les plus dynamiques, pour ne rien dire de la critique sociale et politique.

calement modifiée: ce goût, cette mode, cet esprit sont le reflet d'une attitude assez nouvelle et qui a été rattachée, avec plus ou moins de succès, à l'art rococo.

C'est là un sujet déjà longuement débattu, surtout par les historiens de l'art, mais aussi par les historiens de la littérature. Vu la spécificité de notre sujet, l'art de la conversation en tant que forme ludique d'un goût, ou en tant que manifestation d'un esprit de jeu, nous tâcherons de rappeler brièvement ce qui a été avancé sur cette interdépendance du style rococo, de la vie de salon et de son activité majeure dans le désœuvrement même, la conversation. Non seulement l'époque rococo se manifeste par un art d'intérieur, caractérisé par un amenuisement tout en nuances et en trompe-l'oeil, par une ornementation fantaisiste et ondoyante, mais encore elle peut se définir par le goût des faux-semblants, de l'irréalité et des reflets. Cette intimité étudiée n'est réalisée que dans des pièces de dimensions restreintes; c'est le règne du salon dit «de compagnie» opposé à la grande salle.⁶⁶ On y cause et on y joue, ou on y médite exclusivement, si l'équilibre n'est pas établi selon la recette de Diderot. Prétendre au sérieux par un badinage raffiné, c'est là le schéma le plus souvent répété.

Mais donnons un moment la parole à Minguet⁶⁷ qui place si habilement la conversation dans une perspective ludique: «La conversation est un but en soi; c'est un jeu qui a ses règles, c'est un art dont la structure formelle vaut la peine d'être dégagée». Voici comment il s'efforcera de la définir, à l'aide de Huizinga et de sa caractérisation du jeu:

La conversation... relève de la sphère du jeu par plusieurs côtés. Tous les éléments du phénomène ludique selon Huizinga s'appliquent à la conversation. Non seulement elle n'a souvent d'autre fin qu'elle-même, mais encore elle comporte exemplairement cet élément de compétition équilibrée, qui est essentiel au jeu. Comme tout jeu encore, elle est libre, obéit à des règles, est susceptible de répétition indéfinie, suppose une communauté joueuse, se déroule dans un cadre approprié et tend à un certain mystère.

Les correspondances entre l'art et la littérature d'une part, et le mouvement des idées au XVIII^e siècle d'autre part, ont servi à Roger Laufer⁶⁸ pour une analyse de certaines oeuvres

⁶⁶ Nous empruntons largement à l'analyse pénétrante de Philippe Minguet dans *Esthétique du rococo*, Paris, 1966, et surtout à ses pages 191—207.

⁶⁷ *O. c.*, p. 205 et 239—240.

⁶⁸ R. Laufer, *Style rococo, style des «Lumières»*, Paris, 1963, en particulier le chapitre synthétique «Le style rococo est le style des lumières», pp. 7—49; Laufer est amené à délimiter l'époque du rococo

vres romanesques (notamment de Montesquieu, de l'abbé Prévost, de Voltaire, Diderot et de Laclous) à partir du rococo, alors que Philippe Minguet⁶⁹ réussit, très adroitement, à étudier l'influence — le mot semble trop fort — de ce mouvement dans les arts sur différentes formes littéraires en empruntant, bien entendu, le point de vue du critique d'art. Dès 1952, Helmut Hatzfeld, le célèbre romaniste américain, publiait son livre *Literature through Art*⁷⁰ qui est une étude parallèle assez poussée et allant du Moyen Age jusqu'au surréalisme et cubisme; agrémentée d'illustrations, elle plante un des premiers jalons de ces recherches concertées.

Toutefois, selon Laufer, le caractère spécifique du rococo et de la littérature ne se retrouve que dans «les vrais grands genres du XVIII^e siècle», le portrait et le roman. «Ce style, qui porta «l'esprit français» à travers l'Europe, une manière de vivre et de penser entre l'indifférence et l'indignation, l'acceptation et le refus, ce style du sourire, de la désinvolture (c'est-à-dire du désengagement), ou plus précisément de la distanciation ironique, je propose de l'appeler le style rococo».⁷¹ Peut-être éprouve-t-on quelque difficulté à bien saisir toutes les significations que Laufer voulut proposer à son lecteur, vu que l'affirmation se trouve isolée de son contexte, mais ajoutons, en guise d'éclaircissement, une phrase tirée de ses remarques finales:

Les artistes et les hommes de lettres ont élaboré un style commun. Le trait général de ce style est de réunir avec élégance, par la simple force de leur contraste, des éléments opposés. Dans ses manifestations les plus hautes, le style rococo est un style de la mise en question.⁷²

avant que de la définir; c'est là comme on le sait un terme qui prête à équivoque, néanmoins: «Entre le classicisme de 1660 et le romantisme de 1830, la France n'a élaboré qu'un seul style, auquel je propose de donner un seul nom, celui de rococo» (p. 13). Il s'agira, selon lui, d'un élargissement et d'un approfondissement du concept (voir aussi pages suivantes). Il est clair que Minguet, en historien d'art, n'accepte pas si facilement cette modification (voir p. 208, et la note 78). Quant à Starobinski (dans *L'invention de la liberté*, déjà cité, p. 22), il nous offre une définition toute en images et qui ne pose pas de problèmes de ce genre: «Le style rococo pourrait être défini comme un baroque flamboyant et miniaturisé: il flamboie décorativement à petit feu, il pétille, il puérilise et féminise les images mythologiques de l'autorité».

⁶⁹ O. c., pp. 210—217, 247—250.

⁷⁰ Cf., Helmut A. Hatzfeld, *Literature through Art, A new approach to French Literature*, Chapel Hill (University of North Carolina), 1952, voir en particulier le chapitre IV «The Rococo of the Eighteenth Century».

⁷¹ O. c., page 19 et pp. 21—22.

⁷² O. c., pp. 48—49. D'une manière générale, Laufer est beaucoup plus à l'aise lorsqu'il fournit des exemples de l'équilibre fugitif et du

Si ces définitions sont quelque peu déconcertantes, c'est, d'une part, probablement parce que Laufer a tenté de ramener à un ou plusieurs dénominateurs communs une trop grande diversité de phénomènes et, de l'autre, parce que le rococo est foncièrement irréductible: le même problème surgira tout à l'heure avec le phénomène du jeu.

L'esprit qui anime le rococo serait-il aussi déconcertant, aussi évasif que l'esprit qui préside aux activités ludiques quelles qu'elles soient? Car, en disant instabilité, irréalité et liberté fictive, en sait-on plus long? Minguet, de son côté, choisira quelques traits majeurs pour caractériser l'art de l'époque. Tout d'abord il est beaucoup plus circonspect et c'est avec hésitation qu'il accepte la notion d'influence pour parler d'analogies entre divers modes d'expression:

L'influence de ce mouvement artistique se fit sentir sur les différentes formes expressives, tant littéraires que plastiques, parce qu'il était en accord avec les tendances profondes d'une certaine société (...). Concernant la littérature, on s'en est tenu à des indications purement formelles sur les procédés de composition et d'écriture. Peut-on, en outre, chercher des analogies avec le style rocaille dans ce qu'on appelle le fond de la littérature? Existe-t-il une pensée proprement rococo.⁷³

Minguet se gardera bien de ramener l'esprit des Lumières à l'art rococo et n'essaiera pas de concilier les contradictions inhérentes au siècle des Voltaire et des Diderot; cependant, il propose deux rapprochements dans les schémas compositionnels, notamment les montages en agrandissement et en rapetissement à volonté, montages visibles dans tous les arts; les exemples les plus frappants en littérature seraient Swift et Voltaire, alors que le second serait l'adoption des formes hybrides, mélange et juxtaposition d'êtres naturels et d'objets fabriqués, d'éléments architecturaux peints sur une surface plane, pour ne parler que des beaux-arts. Mais il faut remarquer que c'est avec Diderot que Minguet clôt l'illustration de ce second schéma compositionnel, et ceci après avoir rappelé plusieurs théories biologiques plus ou moins fantaisistes, cir-

caractère double du style rococo. De même, lorsqu'il s'attache à expliquer les soubassements intellectuels ou idéologiques de cet art, — nous pensons ainsi aux pages sur le rôle des sciences expérimentales dans

L'influence de ce mouvement artistique se fit sentir sur les vaux et même d'un Diderot — Laufer est beaucoup plus convaincant que lorsqu'il est amené à trouver des formulations conclusives ou à fournir des justifications à ces contradictions et à ces fragiles équilibres. La faute serait plutôt dans le concept ainsi qu'il l'avait déterminé.

⁷³ O. c., p. 253.

culant à la même époque et se rapportant aux principes de la mutabilité ou de l'immuabilité des formes.⁷⁴

Le problème de ces rapprochements ou de ces concordances est des plus complexes, et Minguet a entièrement raison lorsqu'il prend toutes les précautions possibles pour éviter des malentendus, nés d'un emploi inexact ou imprécis de termes très généraux, en fait de *mots trappes* dont la laxité cause tellement de difficultés. Mais ces malentendus ne sont-ils pas aussi responsables d'un effort incessant pour redéfinir les termes, effort souvent couronné par de nouvelles découvertes dans le domaine. Du moins, espérons-le, car ce sont souvent les aperçus les plus furtifs qui soient de concordances et d'analogies qui nous éclairent soudainement sur une période ou le fond d'un problème.

Dans une mise au point sur la notion de rococo, offerte à l'occasion du soixante cinquième anniversaire de René Wellek, Herbert Dieckmann⁷⁵ se pose la difficile question sur sa validité et son efficacité en tant que dénominateur applicable à tout le XVIII^e siècle. Car, se demande Dieckmann, est-il de bon aloi de rechercher l'unité d'une époque ou son *Zeitgeist* en prenant, comme point de départ, non pas les idées mais certaines caractéristiques formelles ou simplement thèmes, lesquels, pris pour des attitudes mentales ou psychologiques types, expliqueraient l'esprit et, partant, faciliteraient la transition du concret au domaine des idées?⁷⁶ Tout semblerait l'infirmier. Au lieu d'essayer à tout prix de cerner le XVIII^e siècle dans sa totalité en le subordonnant, en le réduisant au champ

⁷⁴ *O. c.*, pp. 260—261. Le rapprochement se fait sur deux niveaux, celui de l'hybridisation des genres littéraires chez Diderot, et son idée de la continuité des êtres, évoquée avec tant d'insistance dans le *Rêve de d'Alembert* et liée au processus de la mutation permanente. «Peu importe, ici, conclut Minguet, que Diderot ait anticipé ou non sur des conceptions philosophiques ou scientifiques avérées ou controuvées par le savoir moderne. Il nous suffisait d'indiquer la concordance entre certains aspects de la pensée et de l'expression plastique du XVIII^e siècle.»

⁷⁵ *Cf.*, *The Disciplines of Criticism, Essays in Literary Theory, Interpretation, and History*, edited by Peter Demetz, Thomas Greene and Lowry Nelson, Jr., New Haven, 1968, «Reflections on the use of Rococo as a Period Concept», pp. 419—436.

⁷⁶ *Cf.*, article cité, p. 423 et aussi p. 427: «The problem of the link between formal characteristics and ideas is in all cases a complex one, and it cannot be solved by combining or contrasting philosophical, psychological, social and stylistic characteristics. The attempt to connect Rococo and intellectual history shows moreover that the transformation of an architectural term into the spirit of a period has the paradoxical result of destroying the specific historical character of the period concept, for Rococo becomes a recurrent trait of the human mind».

associatif du rococo comme terme d'une période donnée, et en assignant à l'esprit qui anime le rococo les tâches les plus diverses, il faut se borner à effectuer des transferts de critères d'un art à un art et ceci seulement lorsque l'observation nous fournit un nombre suffisant d'exemples d'analogies thématiques afin qu'elles soient représentatives et non point isolées. Dieckmann signale les écueils d'un langage métaphorique souvent employé dans la caractérisation ou la description d'un phénomène et donne comme exemple, entre autres, le difficile mot «playful», ludique, enjoué.

Vu son importance méthodologique, nous nous permettons de traduire le texte dont le point de départ est le lien analogique qui s'instaure aisément entre l'ornementation rococo et l'esprit ludique qui s'en dégage:

Les motifs de décoration et d'ornementation rococo sont considérés comme exprimant une attitude ludique; le fait qu'ils soient souvent combinés avec des *putti* joyeux et gaillards ou simplement capricieux a probablement affermi cette impression; ainsi nous trouvons dans les oeuvres littéraires des formes qui évoquent de semblables sentiments, et on pourrait en dire autant de la manière désinvolte, superficielle, diversifiée et capricieuse avec laquelle les auteurs du XVIII^e siècle avancent et développent des idées. Mais d'autre part, les moyens servant à traduire cette impression d'une attitude ludique varient considérablement d'un art à l'autre de même que dans les écrits philosophiques. Il sera également impossible de distinguer l'attitude ludique sur le plan formel n'exprimant que le jeu, de l'attitude ludique servant à instruire ou à déguiser. Car les procédés stylistiques s'imitent aisément et perdent dans le processus d'imitation leur signification originale. Nous ne pouvons donc définir le rococo d'une manière générale comme étant un art de l'ornementation qui se manifeste de façon *identique* dans différents domaines, comme nous ne pouvons égaliser ornement et attitude ludique. Encore moins pouvons-nous définir l'attitude ludique comme étant l'essence ou l'esprit du rococo, car, en le faisant, nous élargissons le processus métaphorique au delà des analogies formelles et structurales dont quelques-unes, même lorsqu'elles sont employées de façon trop directe, demeurent au moins plausibles. L'ornementation est considérée comme une tendance à la superficialité gracieuse mais frivole, comme signe de pauvreté d'esprit et de coeur, d'anxiété et d'évasion, enfin comme refus d'accepter des sentiments durables et des émotions profondes. Nous voyons qu'ici, une fois de plus, la conversion des critères sociaux et éthiques en critères esthétiques, a été effectuée dans l'interprétation même des caractéristiques formelles.⁷⁷

⁷⁷ O. c., p. 433. Disons, en passant, qu'il n'y a pas lieu de s'étonner de ce que Diderot, critique d'art, n'a pas beaucoup d'affinité pour les oeuvres rococo. Au contraire, à juger Dieckmann, (cf., *Cinq leçons sur Diderot*, Genève, Paris, 1959, p. 144) il s'ensuivrait qu'il leur était défavorable. Mais si, sur le plan pictural, Diderot voyait toutes les faiblesses d'un style, il ne le repousse pas pour autant comme manière d'être et mode d'agir.

Et Dieckmann a entièrement raison de signaler les conséquences fâcheuses d'une telle psychologie culturelle comparée entre les arts et la littérature, mais il nous semble cependant qu'il a omis de prendre en ligne de compte dans son argumentation d'autres facteurs formels qui s'associeraient aisément à l'attitude ludique, tels l'emboîtement recherché, la miniaturisation, le trompe-l'oeil⁷⁸ et les contrastes soi-disant improvisés. Eux aussi aideraient à accepter l'idée d'une époque rococo comme pénétrée de jeu; de plus, à notre connaissance, il n'a pas été avancé que le rococo soit essentiellement un art d'ornementation qui se manifeste de manière identique dans d'autres domaines, ni même que cet art soit l'expression de la seule attitude ludique.

La conception d'un XVIII^e siècle ludique est ancienne et c'est Johan Huizinga, dans son ouvrage désormais classique (quoique dépassé, mais sans avoir pour autant perdu de son actualité), *Homo Ludens*,⁷⁹ qui s'est complu à en dénombrer les plus fines résonances; les chapitres «Formes ludiques de la philosophie», «Formes ludiques de l'art», et surtout «Civilisations et époques sous l'angle du jeu» sont à cet égard souvent révélateurs. Sans vouloir entrer dans l'épineux problème de la fonction sociale du jeu, il nous faudra cependant analyser son caractère insaisissable, et puis nous placer dans le contexte des opinions les plus variées et contradictoires sur le XVIII^e siècle. C'est là, semble-t-il, la seule façon pour nous de définir l'esprit de jeu tel qu'il se manifeste sur le terrain de la littérature et de la sociabilité, et surtout dans le cas de l'oeuvre de Diderot. Les débats au Colloque sur «Le Jeu au XVIII^e siècle» organisé en 1971 par le *Centre aixois d'études et de recherches sur le dix-huitième siècle* et auquel nous avons eu le plaisir de participer, ont été une preuve incontestable

⁷⁸ Nous croyons que ce que dit Hatzfeld, (*o. c.*, p. 118) à propos d'un rapprochement formel entre la perspective complexe dans l'art rococo et la narration en «suspense», ou en emboîtement recherché, est pleinement justifié et fait partie de ce que nous désignerons plus loin par attitude ludique. Si, selon William Hogarth, (*The Analysis of Beauty*, 1745) que citent Jean Starobinski et Georges Poulet (respectivement, dans *L'Invention de la liberté*, p. 24, et *Les métamorphoses du cercle*, Paris, 1961, p. 75), la ligne serpentine ou sinueuse est la ligne de la beauté, et elle se traduit à chaque instant dans l'ornementation, c'est-à-dire un mouvement qui attend pour produire ses effets, il faut l'intégrer dans l'analyse de l'esthétique du rococo et la rapprocher, si possible, de cette attitude ludique devant les conventions formelles de la narration.

⁷⁹ Johan Huizinga, *Homo Ludens, essai sur la fonction sociale du jeu*, traduction française 1951, ouvrage paru en hollandais pour la première fois en 1938, pp. 239—311.

stable du bien-fondé d'une curiosité tant ludique que sérieuse pour un grand nombre d'aspects encore peu explorés de cette époque.

Avant de reprendre à charge les arguments en faveur d'une conception ludique du XVIII^e siècle, il est nécessaire de repartir de la notion du jeu, car c'est de là que les problèmes surgissent, comme le montrera éloquemment l'exemple du baroque. Le jeu n'est-il pas présent sous une forme ou une autre à d'autres époques et, s'il en est ainsi, faut-il que cette découverte infirme notre thèse? Mais le XVIII^e siècle ne serait-il pas plus ludique que l'âge baroque, ou le serait-il différemment? Le problème semble loin d'être résolu. Or, le baroque et le rococo ne sont-ils pas tous les deux issus du même désir d'innover et de choquer, plutôt que d'imiter pour être admiré? Nous nous bornerons à deux interprétations du baroque, l'une ludique et l'autre hors du cadre du jeu, mais à bien des égards enrichissantes pour nos recherches; nous songeons à Warnke et à Umberto Eco.

Frank J. Warnke, dans un volume d'essais, intitulé *Versions of Baroque*,⁸⁰ consacre tout le chapitre «Art as Play» à l'art baroque en tant que jeu, en s'appuyant sur Huizinga et sa définition du jeu et sur Caillois pour les diverses formes de jeu⁸¹ qu'il croit retrouver dans l'oeuvre des «poètes méta-physiciens» en particulier. Théophile de Viau et Saint-Amant et, d'une manière générale, les libertins, appartiendraient à cette veine ludique. Les traits caractéristiques? La distanciation ironique, la forme dramatique du poème, l'emploi de l'hyperbole comique, l'élément agonal (p. 110) et une tension entre la convention, son dénigrement et, simultanément, la réhabilitation burlesque de cette même convention (p. 103); dans tous les cas, c'est John Donne qui fournit les exemples les plus éclatants de cet art.

Que Warnke lui-même ait été conscient que certaines de ses conclusions avaient été tirées un peu à la hâte et basées

⁸⁰ Frank J. Warnke, *Versions of Baroque*, New Haven and London, 1972, en particulier les chapitres IV et V, «The World as Theatre» et «Art as Play», pp. 66—89 et pp. 90—129.

⁸¹ Mais voici l'argumentation de Warnke: «Agon and make-believe, two of the constituents of the play-attitude, lead inevitably to that experience of almost vertiginous levity, of extravagant release, which one associates with the phenomenon of play. All three elements — agon, make-believe, and levity — are conspicuously present in Baroque literature. Their presence — and to a degree that perhaps warrants the overall conception of Baroque art as played art — does not in any sense mean that Baroque literature is not serious. It is intensely serious, profoundly in touch with the sacred, precisely because it is played» (p. 93).

sur une interprétation trop large du terme jeu, témoignent de ses propres réserves au cours même de son exposé: «There ought to be a better word than *play* to denote the cast of mind underlying the work of Marvell and so many other Baroque figures, but our language does not seem to have one».⁸² Et en guise de conclusion, Warnke admet: «Perhaps it would have been more accurate to entitle this chapter 'art as art', for the eminence of the art of the seventeenth century rests upon the artist's radical awareness of the authority which his art by its very nature possesses, as a form of knowledge and a variety of spiritual achievement».⁸³ N'avons-nous pas là le dernier mot du problème à savoir que, pour le baroque et le rococo, le jeu ne résulte absolument pas d'une seule et même attitude. D'après Warnke, l'homme au XVII^e siècle serait (encore) entièrement conscient de l'emprise, presque envoûtante, de l'art: il jouerait avec lui plein du sentiment de son caractère sacré, sentiment qu'il doit, s'il veut s'en défaire, rejeter avec force. Les artistes au XVIII^e siècle éprouvaient cette déférence plus rarement, c'est du moins notre impression, et s'attaquaient à l'art avec plus de désinvolture, avec presque de l'irrespect, comportements procédant d'une part, d'une plus grande confiance, d'abord et surtout en eux-mêmes, et de l'autre, d'une conviction que les valeurs absolues ou définitives ne sont plus justifiées par l'état des connaissances scientifiques ou autres. Cette analogie s'imposerait à tous de façon plus ou moins consciente.

Vu que plusieurs aspects de l'art baroque ont été intégrés tant bien que mal au domaine du jeu, — ajoutons aussi que l'attitude ludique ne peut aucunement être généralisée, donc ne caractérise pas toute l'époque — il n'est peut-être pas mal à propos de mentionner ce que Umberto Eco relève comme étant spécifique (et moderne) dans cet art. Il s'agit, comme on peut bien le penser, de la thèse de «l'oeuvre ouverte»,⁸⁴

⁸² *O. c.*, p. 122. Nous citons en note l'explication de ses doutes pour pouvoir plus tard nous en servir dans la défense de nos affirmations: «One might, to try to delineate it further, suggest that this cast of mind has something to do with a radical sense of the power of an aesthetic conception to hold in solution all manner of opposed conceptions which are, however opposed, mutually valid. Such a sense informs the conceits, paradoxes, and ironies of the Metaphysical poets, but it informs also much of the work of John Milton, a poet who is, despite the occasional grim humor of *Paradise Lost*, scarcely to be thought of as playful».

⁸³ *O. c.*, p. 129.

⁸⁴ Umberto Eco, *L'oeuvre ouverte*, parue pour la première fois en 1962 sous le titre original d'*Opera Aperta*, l'édition française date de 1965 (Paris); voir en particulier les pages sur l'esthétique baroque pp. 20—21 et pp. 28—29.

d'autant plus importante qu'il rattache au baroque les débuts d'une désintégration de l'oeuvre d'art, processus qui mènera à l'oeuvre ouverte. L'art baroque est «la négation même du défini, du statique, du sans équivoque...»; sa forme est dynamique, «elle tend vers une indétermination de l'effet — par le jeu des pleins et des vides, de la lumière et de l'ombre...»; «la recherche du mouvement et du trompe-l'oeil exclut la vision privilégiée, univoque, frontale...». Pour la première fois, l'homme échappe à la norme et sa fonction inventive entre de pleins droits en jeu — témoin les mêmes «poètes métaphysiciens» cités par Warnke —, et «l'oeuvre d'art n'est plus un objet dont on contemple la beauté bien fondée, mais un mystère à découvrir, un devoir à accomplir, un stimulant pour l'imagination».⁸⁵ D'une attitude ludique, aucune mention, et pour cause, l'accent est mis sur le dynamisme des formes, mais ce qu'il faut retenir tant de l'analyse de Warnke que de celle d'Eco, c'est que l'art baroque représente le début d'une rupture avec les conceptions esthétiques établies et l'avènement d'une époque où l'apport personnel de l'artiste se traduit de plus en plus dans une recherche des effets individualisés. Cette libération et ce goût naissant pour l'indépendance, mais fondé sur le bafouement des conventions bien établies, seraient en liaison avec l'évolution de la pensée et des sciences en général, mais pour arriver à une réduction de ce double processus à une attitude ludique, il faut, semble-t-il, attendre la seconde phase de l'art baroque, le rococo et ses résonances dans la littérature, puisque c'est elle qui nous intéresse, du XVIII^e siècle.

A la différence de l'homme du XVII^e siècle jouant avec l'art tout en en subissant l'ascendant, l'homme du XVIII^e siècle se sentirait plus libre, plus confiant, — est-ce le résultat de cette nouvelle étape franchie de la connaissance scientifique? — devant l'art, et il en méditerait avec une audace accrue. Qu'un siècle soit considéré plus ou moins ludique qu'un autre, et que ce soit nos contemporains, Huizinga d'un côté ou Bakh-

⁸⁵ Eco se garde bien d'affirmer que cette ouverture est consciente dans l'esthétique baroque, mais ce qui nous intéresse en particulier, c'est qu'il trouve un lien entre cette ouverture et ce dynamisme des formes et «l'avènement d'une nouvelle étape de la connaissance scientifique» (p. 29). Son explication est entièrement justifiée, et elle vaut pour le processus analogue en cours au XVIII^e siècle: «La substitution de l'élément visuel à l'élément tactile, l'importance donnée du même coup à la subjectivité, l'intérêt quittant l'être pour l'apparaître, en architecture comme en peinture, renvoient aux nouvelles philosophies et psychologies de l'impression et de la sensation, à l'empirisme qui réduit en une série de perceptions la réalité de la substance aristotélicienne».

tine⁸⁶ de l'autre qui l'affirment, ne nous aide qu'indirectement quant à nos hypothèses heuristiques à propos de l'invention d'un de ses grands philosophes; qu'il y ait des rapprochements, à nos yeux, frappants (structuraux et pas seulement thématiques) à constater entre les différentes activités humaines, telles les belles-lettres et les beaux arts, nous permet seulement de mieux voir le problème dans une ampleur dont nous ne saurions venir à bout, mais que ce siècle se préoccupe de son activité créatrice autrement que dans un contexte qui soit sérieux, rationnel et logique, voilà ce qui devrait retenir notre attention. Est-il des moments, plus propices que d'autres, à une réflexion où l'art se verrait sous l'angle du jeu par exemple?

Indirectement, ce que Jean Cazeneuve⁸⁷ nous apprend sur l'infiltration du jeu entre la technique et l'esthétique, permettra de mieux cerner le problème. Ainsi, «c'est à l'endroit où la technique pénètre dans l'art, en le blessant un peu, que le jeu trouve un terrain propice». Et plus loin: «Quand les conventions deviennent l'essentiel, la fin véritable, qui est la recherche du beau et de la création de l'oeuvre esthétique, s'estompe. Alors, tous les critères de l'activité ludique sont pleinement applicables». Du coup, on songe à Schiller et à ses fameuses *Quatorzième* et *Quinzième Lettres*,⁸⁸ où en partant de l'idée de Kant de l'art comme d'une satisfaction désintéressée, il est allé jusqu'à estimer que l'art est une activité ludique, un *jeu*, une décharge d'énergie accumulée, bref le *Spieltrieb* est une libération et une affirmation par l'art. Même s'il n'est pas facile de suivre les idées de Schiller qui pose le problème de la création en termes psychologiques d'abord,

⁸⁶ Nous opposons Bakhtine à Huizinga parce que la teneur ludique varie de manière significative. Là où Huizinga voit l'épanouissement du jeu, le style du badinage sous toutes ses formes au XVIII^e siècle, Bakhtine constate son échec par rapport à l'allégresse du Moyen Age et de la Renaissance. La fête populaire, avec tous ses attributs, se trouve rétrécie, étouffée par une formalisation, une rationalisation du jeu. Néanmoins, «cette gaieté de boudoir hédoniste et enjolivée a conservé quelques étincelles du jeu du carnaval qui fait brûler «l'enfer». Et sur le fond de la littérature morale et didactique, grise et austère, si répandue au XVIII^e siècle, le style rococo a poursuivi les joyeuses traditions du carnaval, quoique de manière unilatérale et extrêmement appauvrie». (Cf., Mikhaïl Bakhtine, *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, voir en particulier les pages 42—43 et 122—125 notre citation est à la page 124). Sur Bakhtine nous aurons le plaisir de revenir à plusieurs reprises.

⁸⁷ Cf., «Esprit ludique et institutions» dans *Jeux et sports*, édition citée, pages 747 et 751.

⁸⁸ Cf., *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, (parues en 1795 donc tout à la fin du siècle), traduites et préfacées par Robert Leroux, Paris, 1943, pp. 188—209. Nos citations sont aux pages 197 et 205.

acceptons avec lui que l'objet de l'instinct du jeu serait la forme vivante ou la beauté, recherchée toutes deux dans un élan presque inconscient. Mais écoutons Schiller défendre sa thèse (en la rendant fort vulnérable!): «N'est-ce pas déprécier la beauté que de la réduire à n'être qu'un jeu? Non puisque l'homme n'est un être complet que dans les moments où, parce qu'il joue, ses deux natures⁸⁹ sont simultanément actives». Ou bien: «L'homme ne joue en effet que lorsqu'il est pleinement homme et il n'est tout à fait homme que lorsqu'il joue». Si la beauté est le but du jeu, tel que le conçoit Schiller, l'art et le jeu se trouvent presque confondus, or cette confusion ne serait-elle pas préparée en quelque sorte par les nombreux exemples (tant d'un art que d'une manière d'être) que le poète allemand aurait entrevus?

Quoi qu'on pense aujourd'hui du *Spieltrieb* de Schiller, on peut supposer que ce rapprochement ne se serait pas imposé si le climat n'avait été graduellement préparé par une sorte de crise de l'élément ludique dans la culture. Nous croyons pouvoir parler de crise, car l'instinct de jeu est promu au rang d'une activité instauratrice alors qu'il ne peut en être question. Il est piquant de rappeler ce que dit Roland Mortier⁹⁰ à propos de Herder, grand connaisseur de Diderot (soit dit en passant, Schiller éprouvait beaucoup d'admiration pour l'auteur de *Jacques le Fataliste*) et qui salue en lui un critique qui a su s'interdire «de traiter la notion du beau comme un agrément de société, presque comme un jeu»! Pour Diderot, bien entendu, le problème de l'art se pose en termes philosophiques d'un autre ordre que ceux, par exemple, d'un Schiller, mais son attitude, en tant que littérateur, résulte d'un double attrait pour les méthodes rigoureuses et les possibilités illimitées d'un jeu avec les formes d'abord, avec les contenus ensuite. Mais il est temps d'en venir au jeu sur un plan général, et surtout plus opératoire.

Les mises au point récentes, portant sur le jeu, mais faites à partir de différents angles, notamment celles de Jacques Ehrmann⁹¹ et de Jacques Henriot,⁹² ont l'avantage de valoriser et de mettre en perspective un corps de réflexions important sur le phénomène qui nous intéresse. Si nous y

⁸⁹ L'instinct sensible et l'instinct formel dont les objets sont, respectivement, la vie et la forme constituent ensemble l'instinct de jeu dont l'objet est la beauté même.

⁹⁰ Cf., *Diderot en Allemagne (1750—1850)*, Paris, 1954, pp. 303—304.

⁹¹ Cf., «Homo Ludens revisited» in *Yale French Studies*, n° 41, September 1968; le numéro fut réédité sous le titre *Game, Play, Literature*, Boston, 1971, pp. 31—57.

⁹² Cf., *Le Jeu*, Paris, 1969.

ajoutons les pages, très synthétiques, de la préface de Roger Caillois au début de l'encyclopédie *Jeux et Sports*,⁹³ de même que quelques-uns de ses articles qui se retrouvent dans les *Cases d'un échiquier*,⁹⁴ nous aurons là une plateforme suffisamment ouverte pour ne pas commettre de hâtives conclusions.⁹⁵ Disons aussi qu'en 1957 paraissait déjà un important numéro du *Deucalion*⁹⁶ consacré à l'art et au jeu, et qui contenait un article de Suzanne Lilar, sous le titre «Le jeu, dialogue de l'analogiste avec le professeur Plantenga». Sous couvert d'une conversation spirituelle et légère, dans la meilleure tradition des dialogues philosophiques, l'auteur brassait avec aisance les idées dans l'air sur ce sujet excitant.

Ce qu'il faut surtout retenir de l'étude,⁹⁷ toute en nuances, de Jacques Ehrmann, suivie d'ailleurs d'une récapitulation fort utile, c'est l'assurance avec laquelle il manie des opinions plus ou moins contraires, il les conteste toutes,⁹⁸ pour suivre rigoureusement l'ordre d'idées qu'il a établi au départ. Et c'est de refuser toute tendance à considérer le jeu *in vacuo*, ou pour être plus précis, en dehors du domaine de l'utile, et de lui reconnaître un rôle dans la réalité et dans le sérieux, bref de lui assigner une place particulière mais non pour autant isolée et détachée du contexte de ce qu'on pourrait appeler, faute de

⁹³ Cf., *Jeux et Sports*, encyclopédie de la Pléiade, Paris, 1967, pp. VII—XVI et pp. 5—16.

⁹⁴ Cf., *Cases d'un échiquier*, Paris, 1970, en particulier les articles recueillis sous le titre «Logique de l'imaginaire» et «Structure du monde».

⁹⁵ C'est avec difficulté et à contre-cœur que nous nous refusons d'entrer dans une appréciation tant soit peu complète sur ce sujet qui se trouve à la première page de tant de revues et de périodiques. Mais cela nous entraînerait trop loin, et Diderot et ses jeux, du moins ce que nous considérons comme tels, seraient peut-être oubliés. Toute la critique structuraliste est fortement imprégnée d'idées empruntées à la théorie des jeux, à ses postulats et aussi à ses notions accessoires. Le vogue est décidément au grand Jeu, mais avec un sérieux «une méthode, pardonnez-moi le mot: une sorte de pédanterie qui tue» — c'est Diderot qui s'exprimait ainsi! — et qui étouffe ce qui est spontanément ludique. Cela ne veut aucunement dire que nous n'allons pas souvent reconnaître notre dette envers cette école de pensée, surtout en ce qui concerne la linguistique; nous nous bornerons toutefois aux auteurs dont le lexique et la méthode sont plus accessibles.

⁹⁶ Cf., *Deucalion*, 6, 48^{ème} année, Cahiers de philosophie, octobre 1957, Neuchâtel.

⁹⁷ Nous commençons par cette analyse d'abord parce qu'elle vient de la plume d'un «littéraire», mais aussi parce qu'elle perdrait de son intérêt si elle suivait notre compte rendu de l'excellent petit ouvrage d'Henriot sur le jeu. La méthode et la clarté de cet exposé sont exemplaires.

⁹⁸ Ehrmann se définit contre, et aux côtés de Huizinga, Caillois et Benveniste.

meilleur terme, le non-jeu. Pour lui, le jeu et la réalité étant inextricablement liés, il faut les appréhender globalement et simultanément dans la vie et dans la littérature et toute distinction marquée entraîne des erreurs dans la méthode même d'approche. Mais parallèlement se greffent de nombreux problèmes car de telles conclusions nous fournissent peu d'outils opératoires, notamment si on accepte que jeu, réalité et culture sont synonymiques et interchangeable. Ehrmann est d'ailleurs le premier à s'en apercevoir, ce qui ne veut pas dire qu'il n'ait pas réussi à mener jusqu'au bout son argument, au contraire, mais il est difficile aux autres de lui emboîter le pas. Pour revenir aux positions du critique littéraire, nous voulons bien admettre qu'il est oiseux d'étudier le décalage entre ce que nous appelons réalité et l'imaginaire afin de conclure, un peu ingénument, au réalisme et au non-réalisme, mais que faire avec la réalité propre de l'oeuvre qui, par son essence, est jouée moyennant les mots qui la composent, ainsi que le disait très justement Ehrmann dans les *Conclusions*?⁹⁹ La caractéristique de la réalité est qu'elle peut être jouée sur le plan de la culture, des relations humaines, etc.; celle d'un texte littéraire, qu'il présente un tout inextricable d'imaginaire et de non-imaginaire. Ehrmann met en doute la validité des normes stables, telles que réalité (p. 47), culture (p. 55), celles-là mêmes contre lesquelles Huizinga, Caillois et Benveniste échafaudaient leurs théories sur le phénomène jeu, et ajoute que cette distinction entre le travail utile, profitable, et la pureté du jeu, correspond à la phase industrielle de notre histoire, la même qui a vu s'élaborer la notion de réalisme en littérature et en art (p. 47).

Sans pouvoir toujours souscrire aux conclusions d'Ehrmann qui détruit si bien tant de définitions et d'idées déjà généralement admises, mais qui donne un contexte économique et culturel tout nouveau à la notion de jeu, retenons que le jeu en littérature est omniprésent, inextricablement mêlé à la réalité, tout en s'arrogeant le droit de conserver la sienne, mais, en dernière analyse, c'est la communication et le langage lui-même (formes de culture tous deux) qui doivent servir de point de départ pour l'investigation du jeu. N'est-il pas, en fin de compte, un langage qu'il s'agit de déchiffrer? Ces réflexions, jointes à d'autres considérations d'ordre plus pratique, nous permettront peut-être de mieux comprendre l'expérimentation de Diderot dans le domaine de la littéra-

⁹⁹ Cf., article cité, p. 56.

ture, car elle est pour lui un moyen de connaissance indirecte, un procédé déchiffreur comme un autre.¹⁰⁰

Jacques Henriot¹⁰¹ pose les problèmes en philosophe, tout en réussissant à demeurer clair; son point de départ est nécessairement le contraste d'opinions opposées: tout est jeu, rien n'est jeu. Entre ces deux thèses contraires, toutes deux également paradoxales, peut-on concevoir, se demande Henriot, un cheminement de la pensée méthodique considérant le jeu sous l'angle d'une psychologie du comportement et d'une sociologie des institutions; ou, en d'autres termes, considérant le jeu comme forme de conduite et comme institution reconnue par un groupe donné? Sous l'angle de la forme, le jeu est «un système de règles traçant pour le joueur le schéma d'une conduite hypothétiquement obligatoire» (p. 15). L'objectif de cette analyse est de «saisir le jeu comme conduite significative d'une attitude et d'un mode d'être» (p. 18).

Quant à une définition globale du jeu, Henriot prend comme point de départ celle de Huizinga,¹⁰² revue par Caillois,¹⁰³

¹⁰⁰ Ci-dessous un diagramme d'oppositions courantes qu'Ehrmann a établi à partir des trois définitions du jeu (Huizinga, Caillois et Benveniste), et basé sur les notions de plus grande fréquence:

sérieux		jeu
utilité		gratuité
fécondité	sont opposés à	stérilité
travail		loisirs
science		littérature
réalité		irréalité

¹⁰¹ *Le Jeu*, dans «Initiation philosophique», n° 86, Paris, 1969.

¹⁰² Cf., *Homo Ludens*, Paris, 1951, pp. 34—35; «Sous l'angle de la forme, on peut donc, en bref, définir le jeu comme une action libre, sentie comme «fictive» et située en dehors de la vie courante, capable néanmoins d'absorber totalement le joueur; une action dénuée de tout intérêt matériel et de toute utilité; qui s'accomplit en un temps et dans un espace expressément circonscrits, se déroule avec ordre selon des règles données, et suscite dans la vie des relations de groupes s'entourant volontiers de mystère ou accentuant par le déguisement leur étrangeté vis-à-vis du monde habituel».

¹⁰³ Cf., *Les jeux et les hommes*, Paris, 1958, pp. 23—24. Le jeu est pour Caillois une activité: «1° *libre*: à laquelle le joueur ne saurait être obligé sans que le jeu perde aussitôt sa nature de divertissement attirant et joyeux; 2° *Séparée*: circonscrite dans des limites d'espace et de temps précises et fixées à l'avance; 3° *Incertaine*: dont le déroulement ne saurait être déterminé ni le résultat acquis préalablement, une certaine latitude dans la nécessité d'inventer étant obligatoirement laissée à l'initiative du joueur; 4° *Improductive*: ne créant ni biens, ni richesse, ni élément nouveau d'aucune sorte; et sauf déplacement de propriété au sein du cercle des joueurs, aboutissant à une situation identique à celle du début de la partie; 5° *Réglée*: soumise à des conventions qui suspendent les lois ordinaires et qui instaurent momentanément une législation nouvelle, qui seule compte; 6° *Fictive*: accompagnée d'une conscience spécifique de réalité seconde ou de franche irréalité par rapport à la vie courante».

mais qu'il remet en cause par une analyse systématique de chacune de ses caractéristiques (pp. 57—66). Le reproche essentiel que Henriot formule contre Huizinga, c'est d'avoir confondu deux significations du terme «jeu», jeu — ce à quoi on joue, l'institution ou le système de règles, avec jeu — en tant qu'action, «le jouer», comme l'appelle Henriot. Citons, pour être plus précis, la distinction qu'établit l'auteur au début de son étude: «Au jeu pris comme structure s'oppose le jouer défini comme acte du sujet jouant» (p. 28). Bien qu'il eût été très instructif de suivre point par point sa critique de la définition de Caillois, laquelle lui a si bien servi de tremplin, nous nous bornerons à reprendre les descriptions, fort importantes pour nous, de l'attitude ludique, ou le jouer comme *attitude*, ainsi que l'a défini Henriot:

La distance est la forme initiale du jeu. Il y a *jeu*, en quelque sens que l'on prenne ce terme, quand il y a d'abord distance, à partir du moment où, dans l'être, se dessine et se creuse un intervalle qui l'amène à exister pour soi. Il y a jeu, dans un objet quelconque, — naturel, technique, biologique, humain —, lorsque s'introduit dans son fonctionnement une marge d'indétermination, lorsque se manifeste dans son comportement, pour lui-même et pour qui l'observe du dehors, une certaine imprévisibilité. Cette marge, en théorie du moins, peut toujours être calculée comme l'effet mesurable d'un ensemble de causes: l'indétermination évoquée n'est pas le résultat d'une contingence réelle au niveau de l'objet, mais seulement la conséquence d'un état d'ignorance dans lequel se trouve le sujet à l'égard de l'objet (...). Celui qui parle de jeu et pense découvrir un jeu dans l'objet qu'il observe prête à cet objet — meuble, chat, enfant — une indétermination réelle. Il imagine dans son comportement la distance dont il croit faire en lui-même l'expérience lorsque, au lieu de s'enfoncer dans le sérieux de la vie, il s'en dégage plus ou moins pour n'en considérer les événements, ainsi que le conseille Descartes, «que comme nous faisons ceux des comédies»: Le jeu tient à ce recul et à ce désengagement.¹⁰⁴

Henriot tentera ensuite de caractériser le jeu comme attitude sous trois aspects principaux: incertitude, duplicité et illusion. «La première dimension de l'attitude ludique réside dans cette imprévisibilité. Jouer, c'est ne pas savoir où l'on va, même si l'on a soigneusement préparé son itinéraire et calculé ses effets. C'est se lancer dans une aventure dont on ignore à l'avance quelles pourront être les suites»; la seconde est la duplicité: «Tout se passe comme s'il (le sujet, remarque G.V.) se dédoublait, se voyait en train de faire ce qu'il fait, avec l'assurance qu'il ne s'agit que d'un jeu (...). L'intervalle qui sépare l'acteur de son acte fonde la duplicité du joueur qui sait qu'il joue». Pour ce qui est du troisième aspect,

¹⁰⁴ Henriot, *o. c.*, pp. 73—74.

l'illusion, la convention première qui fonde le jeu comme tel, Henriot constate: «Ainsi découvre-t-on, au principe de l'attitude ludique, une conscience, une intention d'illusion qui se présente avec tous les caractères d'un donné premier». Et d'ajouter: «... on aimerait pouvoir inventer un verbe (<illuder>?) qui exprimerait l'attitude consistant à poser un acte *comme jeu*».¹⁰⁵

En plus de ces mises au point si éclairantes, nous avons trouvé, chez Henriot, plusieurs réflexions sur le jeu en tant que structure, d'autant plus précieuses qu'elles ne nous viennent pas d'un linguiste: c'est d'abord la distinction travail — jeu, et sur un plan plus général, le jeu dans son mécanisme interne:

Dans un travail quelconque, les séquences praxiques s'enchaînent de façon nécessaire. On ne peut imaginer qu'entre deux d'entre elles le travailleur ait la latitude d'improviser une suite d'opérations qui ne soit conforme au programme établi. Dans un jeu, au contraire, les éléments successifs ne se présentent pas comme des segments qui s'enchaîneraient de façon nécessaire ainsi que les phases de la réalisation d'un travail. Les séquences praxiques dont se compose la structure ludique sont plus ou moins aléatoires. Compte tenu de certains rythmes imposés (telle l'alternance des <coups>), il y a entre elles comme des points d'indétermination relative où le schéma se disjoint, où s'introduit, avec une sorte de contingence, la possibilité d'un choix et, dans certaines limites, d'une improvisation de la part du joueur (...). Pourtant ces choix ne sont jamais en nombre infini: si, à chaque instant, chaque joueur avait le droit de faire n'importe quoi, le jeu perdrait sa consistance.¹⁰⁶

Sur le plan de la structure, Henriot reprend quelques-unes des caractérisations importantes du jeu: «Dans un jeu, tout se tient: en ce sens, tout jeu est système; mais système dont les éléments s'ordonnent dans une durée. Pris en tant que formation structurale, il se définit comme une suite d'opérations possibles. Il se réfère donc, alors même qu'il n'est que schéma, à l'action d'opérateurs éventuels».¹⁰⁷ Mais Henriot y ajoute un élément essentiel au jeu et qui n'est pas nécessairement présent dans la conception généralement reconnue de la

¹⁰⁵ *Ibid.*, pp. 75—82.

¹⁰⁶ *Ibid.*, pp. 31—32. Remarquons cependant que Henriot craint, à juste titre, que la distinction entre jeu et travail qu'il vient d'établir moyennant l'élément aléatoire soit assez précaire; il avait bien dit avant que le jeu était un processus orienté, que le temps même entrainait en ligne de compte, quoi que moins rigoureusement, mais notons que «l'ordre de succession des opérations ne peut être inversé» (p. 31). Il est décidément très difficile de codifier quoique ce soit en matière de jeu.

¹⁰⁷ *Ibid.*, pp. 27—28.

structure.¹⁰⁸ C'est celui de l'irréversibilité. «L'irréversibilité du jeu constitue peut-être son caractère le plus important, puisque c'est par là qu'il prend forme *dramatique*. Ce terme en désigne la propriété fondamentale, qui fait que, dans la suite des opérations qui le constituent, le ou les joueurs n'ont pas le droit de «prendre leur coup», ni de poser par hypothèse que ce qui a été fait ne l'a pas été».¹⁰⁹

Le grand mérite de Henriot réside dans le fait qu'il a su remettre en question maintes des idées généralement admises sur le jeu, et en plus d'origines et d'intentions très différentes: ce faisant, il apporte des éclaircissements, propose des corrections importantes, bref, aide à nous rapprocher un peu plus du caractère insaisissable du jeu. Ne dit-il pas à un moment donné, à savoir en polémiquant avec Jean Château à propos du sens et du contenu de ses «structures illusoires», que l'essence du phénomène jeu est son irréductibilité. «Si le jouer était réductible à quelque chose d'autre, on se trouverait conduit à définir cette chose — qui ne serait pas le jouer —, et l'on ne parlerait plus de jeu, mais de quelque chose d'autre que le jeu. Le jeu porte en soi-même son sens».¹¹⁰

Nous retrouvons cette même attitude d'extrême réserve et presque d'humilité à l'égard du jeu chez Eugen Fink; ainsi dans son «Ontologie du jeu» il constate:

Le jeu est un phénomène pour lequel on ne peut trouver simplement et de façon évidente les catégories adéquates. C'est peut-être une dialectique soucieuse de ne pas niveler les paradoxes qui permettrait le mieux d'aborder l'ambiguïté chatoyante qui lui est propre.¹¹¹

L'irréductibilité et l'ambiguïté chatoyante du jeu permettent toutes sortes d'approches; citons, à titre indicatif, l'article de Robert Misrahi, paru dans le même numéro de *Deucalion*,¹¹²

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 26. «Si l'on pose que le propre d'une structure opératoire est d'être réversible — puisqu'elle se définit par la réversibilité des opérations qui la composent —, le jeu peut-il être considéré comme une structure dans ce sens précis? Certainement pas».

¹⁰⁹ Quelques lignes plus loin, Henriot nous explique que c'est précisément à cause de l'irréversibilité du jeu que Lévi-Strauss ne le définit pas comme une structure, mais qu'il «le considère comme quelque chose qui se produit et qui produit quelque chose 'à partir d'une structure'» (p. 27).

¹¹⁰ Henriot, *o. c.*, p. 80.

¹¹¹ Cf., «Pour une ontologie du jeu», in *Deucalion* 6, Cahiers de philosophie 48, octobre 1957, Neuchâtel, pp. 81—109, en particulier page 101. Voir aussi son ouvrage plus récent, *Le jeu comme symbole du monde*, publié en allemand sous le titre *Das Spiel als Weltsymbol* (Stuttgart, 1960); la traduction française datant de 1966, Paris.

¹¹² Cf., *Deucalion*, «L'Art et son sérieux», pp. 145—163, en particulier pages 149—150.

notamment «L'art et son sérieux», où il analyse la difficile question de la différence entre l'art et le jeu, entre l'activité ludique et l'activité esthétique. Il ira jusqu'à nier l'existence et la nécessité de l'*homo ludens* dans l'art et même en dehors de lui: «L'homme véritable ne saurait être défini comme *homo ludens*. L'homme est le contraire du jeu. Le jouer est une attitude parenthétique dans la conscience de l'adulte, ... » ou encore: «l'apparente activité ludique est la négation de l'homme parce qu'elle est l'affirmation répétée de l'enfance».

Georges Gusdorf aussi, d'une certaine manière, est plus soucieux de montrer l'affiliation du jeu au sérieux que de le distinguer *a priori* de ce dernier; nous pensons à ses pages qui closent l'encyclopédie *Jeux et Sports*, notamment son article «L'esprit des jeux»:

Le jeu n'est pas la négation pure et simple, la dérision du sérieux, du travail et de la loi, mais bien plutôt le signe et le gage de la réconciliation, au sein du destin individuel et social, entre la norme et l'exception, entre la nécessité et la liberté. Le jeu est le sel de la civilisation.¹¹³

L'éventail d'interprétations du jeu et de sa fonction sociale et existentielle s'avère très vaste, et il s'élargira encore au fur et à mesure que nous aborderons des problèmes spécifiques, mais il faudrait avant passer rapidement en revue les significations secondaires du terme, étant donné qu'aussi bien l'esprit de jeu du XVIII^e siècle que l'attitude ludique de Diderot qui en dérive indirectement, acquièrent par ces contaminations de sens des valeurs complémentaires. Emile Benveniste, dans son étude «Le jeu comme structure»,¹¹⁴ se penche sur le problème de ce qu'il appelle la «prolifération sémantique» extraordinaire de ce terme. «L'extension que nous donnons au mot jeu, explique Benveniste, éclaire la représentation que nous nous en formons (...). Le même vocable semble signifier à la fois mouvement ou contrainte ou artifice ou facilité ou exercice. Tout cela qui paraît dissemblable, contradictoire même, est plein d'enseignements, mais d'abord sur nous; le témoignage des mots éclaire *notre* conception du jeu». Nous profiterons de la *Préface* de Roger Caillois à l'encyclopédie *Jeux et Sports*¹¹⁵ pour énumérer, au sujet de l'idée de jeu, les acceptions les plus courantes et les associations qui en

¹¹³ Cf., *Jeux et Sports*, ouvrage cité, pp. 1157—1180; notre passage est à la page 1180.

¹¹⁴ Cf., *Deucalion 2, Cahiers de Philosophie*, Paris, 1947, pp. 161—167, en particulier page 162.

¹¹⁵ Cf., *o. c.*, pp. VII—XVI.

dérivent le plus souvent, ou plutôt, répétons, après Caillois, qu'il dénombre «les différents emplois du mot en dehors de son sens propre, quand il est usé par métaphore»; mais était-il toujours en dehors de son sens propre? Les voici toutefois: la notion de totalité fermée, complète au départ et immuable; la combinaison d'idées de limites, de liberté et d'invention; l'idée du risque, l'idée d'un système de règles; la notion d'un style ou la manière d'un interprète; l'idée de latitude de mouvement, enfin l'idée de hasard, de donné favorable ou défavorable.

Roger Caillois est un des rares penseurs de notre époque qui associe étroitement un génie créateur avec des préoccupations esthétiques et scientifiques; de plus, il a su donner une dignité nouvelle aux jeux et à leurs différentes manifestations. Mais encore mieux, en lisant, chez Caillois, une confession comme celle citée plus bas, nous avons été obligé de nous demander si nous n'étions pas en présence d'un texte qu'aurait produit un Diderot, pensant dans des catégories analogues sur ce qui se passait dans sa tête lorsqu'il rédigeait sa page de fiction. Voici ce qu'écrit Caillois après avoir réfléchi sur l'interdépendance entre le monde du jeu quel qu'il soit et celui de la vie réelle: «Le monde du jeu se détache ainsi, se découpe sur fond de réalité. Il m'est venu l'idée de tenter l'opération inverse et, à partir de l'univers du jeu tenu pour naturel et allant de soi, de l'acheminer vers la réalité par une série de retouches insensibles».¹¹⁶ N'avons-nous pas l'impression que chez Diderot, l'homme hanté par les paradoxes, par les subterfuges des dédoublements, une même opération de l'esprit est possible; ne passe-t-il pas par le jeu, la fiction, pour se lancer à la recherche des vérités qui l'attirent dans la vie quotidienne et l'expérience de la réalité autour de lui! Si Diderot insiste sur la réciprocité de l'art et de la nature dans le mouvement universel, et dit, moitié sérieux, moitié ironique que «la nature imite, en se jouant, dans cent occasions, les productions de l'art»,¹¹⁷ ne pourrait-on pas en inférer que dans le cas de rôles intervertis, le créateur, en imaginant follement,

¹¹⁶ Cf., *Cases d'un échiquier*, chapitre «L'imagination rigoureuse», Paris, 1970, p. 34. Voir aussi plus loin, au chapitre V, notre commentaire à propos du même texte, cette fois-là, en mettant l'accent sur le type de raisonnement qui le sous-tend, plutôt que sur l'interdépendance des deux mondes. L'exemple pris par Caillois pour cette démarche à rebours est un conte sur la loterie de Borges, mais trouvant la ressemblance vie-loterie trop simple, il choisit l'échiquier opposé à l'espace réel.

¹¹⁷ Cf., *Recherches philosophiques sur l'origine de la nature du beau*, *Oeuvres esthétiques* éditées par Vernière, Paris, 1959, p. 436.

invente non plus le chimérique, mais découvre une vérité, une donnée de la réalité.¹¹⁸

Doit-on en conclure que pour Diderot l'art des découvertes se présente comme un simple jeu de hasard? Certainement pas. Diderot lui-même s'oppose avec force au hasard d'Helvétius qui, schématisant tout, aboutit à des assertions absurdes: «On dirait, s'exclame Diderot énervé par les louanges répétées d'Helvétius vis-à-vis du hasard et des expériences fortuites, que l'art des découvertes est un jeu où l'on perd par sa faute, et que le valet de Newton ait eu grand tort de laisser aller à son maître la chance des expériences sur la lumière».¹¹⁹ Mais si Diderot réagit de façon énergique contre Helvétius, c'est parce que ce dernier a tort dans son exagération, et notre philosophe ne fait que défendre, tout au long de ces pages, sa propre idée du hasard qui, guidé par l'esprit de «divination», peut engendrer des découvertes.¹²⁰ Chaque fois que Diderot voit son l'idée d'un phénomène, menacée par des opinions qui lui déplaisent, soit à cause d'une étroitesse de vue, soit à cause d'une déviation de sens, il se jettera à la défense de son image du phénomène, quitte à lui porter préjudice en forçant une de ses caractéristiques. Le rôle du hasard dans l'invention fera l'objet de nos considérations plus tard, disons cependant que Diderot, à l'époque encore de la *Réfutation*, croit toujours à la combinatoire et à tout ce qu'elle implique de fortuit; mais il refuse catégoriquement sa simplification par la plume d'un Helvétius, de là ses plus vives réactions.

Un autre exemple, aussi révélateur, car il illustre une même attitude, en apparence paradoxale: il s'agit de la méfiance moqueuse à l'égard des mathématiques pures dès les *Pensées sur l'interprétation de la nature* (1753—1754),¹²¹ alors qu'il a toujours éprouvé le plus profond respect pour la rigueur sinon l'exactitude, prérogatives des sciences exactes. Lorsqu'il s'exclame: «Je ne sais, s'il y a quelque rapport entre l'esprit du jeu et le génie mathématicien; mais il y en a beau-

¹¹⁸ A rapprocher de ce que Diderot explique dans le *Salon de 1767*, A. T., XI, p. 13. Ce serait, il est vrai, le processus opposé, employé par les artistes qui choisissent comme point de départ, «... le modèle idéal de la beauté, ligne vraie au-dessus de laquelle ils peuvent s'élan- cer en se jouant, pour produire le chimérique: le Sphinx, le Centaure, l'Hippogryphe, le Faune et toutes les natures mêlées au-dessous de laquelle ils peuvent descendre pour produire les différents portraits de la vie, la charge, le monstre, le grotesque, selon la dose de mensonge qu'exige leur composition et l'effet qu'ils ont à produire».

¹¹⁹ Cf., *Réfutation de l'ouvrage d'Helvétius intitulé l'Homme*, A. T., II, pp. 375—376.

¹²⁰ Nous reviendrons sur ce problème-clé au chapitre V.

¹²¹ Cf., *Pensées sur l'interprétation de la nature*, A. T., II, pp. 10—11.

coup entre un jeu et les mathématiques», il s'attaque à ce qu'il y a de rigide, d'abstrait et d'artificiel et de prompt à engendrer des erreurs irréparables dans cette science.

Or si l'on regarde de plus près, l'éloge que formule Diderot à la fin de ce fragment où il discute d'une similitude, mais par la dépréciation, entre l'esprit du jeu et le génie mathématicien, se présente comme un jugement favorable, d'une lucidité acquise par l'exercice de disciplines qui, en apparence, sont exclusives: «Heureux le géomètre, en qui une étude consommée des sciences abstraites n'aura point affaibli le goût des beaux-arts; à qui Horace et Tacite seront aussi familiers que Newton; qui saura découvrir les propriétés d'une courbe, et sentir les beautés d'un poète; dont l'esprit et les ouvrages seront de tous les temps, et qui aura le mérite de toutes les académies!» N'est-ce pas lui qui connaissait l'oeuvre de Newton, qui saura apprécier Horace et le mettre en épigraphe en tête de ces fameux *Mémoires sur différents sujets de mathématiques*, dont l'un fit preuve de son acuité d'esprit, notamment celui de la développante du cercle.¹²² Ajoutons aussi, pour justifier l'aisance presque cavalière avec laquelle il est permis de passer des sciences aux arts et aux jeux, et inversement, que Diderot est favorable à la rigueur scientifique, à l'analyse en règle, celles-ci sont encore loin de correspondre à un modèle mathématique et scientifique parfait. Son goût pour les mathématiques pourra être intermittent, mais il y revient fréquemment, et le jeu, ou l'esprit de jeu¹²³ qu'il associe à cette «triste science» est indirectement présent dans la démarche de sa pensée questionneuse. Le beau vers d'Horace,

¹²² Nombre d'auteurs se sont penchés sur la question d'un Diderot savant au sens strict du mot. Car, s'il était toujours fasciné par le nombre illimité de possibilités que le calcul offrait à son esprit épris de combinaison, il n'a pas suscité l'admiration de tous. Sur un point cependant on peut tomber d'accord, il a su largement dépasser d'Alembert par sa perspicacité au sujet du calcul des probabilités et fait preuve d'excellentes connaissances avec le second des cinq *Mémoires* même s'il n'a pas toujours réussi à conserver l'esprit de méthode mathématique. Cf., Jean Mayer, *Diderot, homme de science*, Rennes, 1959, p. 76. «Le second mémoire, en revanche, échappe entièrement à ce reproche: c'est le plus mathématique des cinq. Diderot y étudie avec rigueur et élégance les propriétés de la développante (...) et en déduit des constructions ingénieuses relatives à la trisection de l'angle et à la quadrature de divers espaces circulaires...». Diderot lui-même exprima sa satisfaction d'avoir contribué, aux côtés de Newton, Leibniz et d'autres: «Je souhaite que le peu que j'en ai découvert, engage, sinon les géomètres, du moins les faiseurs d'instruments de mathématiques à s'en servir». A. T., IX, p. 134.

¹²³ Le jeu est, comme on peut se rappeler, tout comme les mathématiques, «une suite indéterminée de problèmes à résoudre». A. T., II, p. 10.

choisi pour donner un ton nouveau à l'activité créatrice, substituant l'étude des mathématiques aux jeux littéraires d'inspiration parodique, ou donnant la priorité au recueillement scientifique après les caprices des *Bijoux indiscrets*, s'avère significatif sur plusieurs plans: «*Amoto quaeramus seria ludo*», ou, en traduction libre: «Cherchons des sujets sérieux une fois que les jeux ont cessé». Rappelons aussi que dans la lettre dédicatoire «à Madame de P^{xxx}», Diderot emploie une image analogue, — ou est-ce l'écho direct du vers d'Horace? —, en déclarant, «... sans perdre le temps en apologie, j'abandonne la marotte et les grelots pour ne les reprendre jamais, et je reviens à Socrate».¹²⁴ Les matières changent certes, mais l'attitude à leur égard ne saurait qu'évoluer dans un sens, en tout état de cause, déterminé par les affinités premières.

Diderot ne dira-t-il pas encore en 1769, donc à l'époque de son essor créateur le plus vif, que c'est encore les mathématiques qui le fascinent le plus, tout en le distrayant des besognes ingrates de la vie quotidienne car «ni vous (il s'adresse de toute vraisemblance à Mme de Maux remarque G. V.) ni personne autre ne sait ce dont je suis capable en ce genre. Je remue des quartiers de roche avec une paille; je les divise avec une épingle. Imaginez que je me suis fait un calcul qui n'est qu'à moi. Ce n'est ni de l'analyse ni de la synthèse».¹²⁵ A d'Alembert, Diderot confessera que le *Rêve*, avec un certain mémoire de mathématiques, sont «les seuls d'entre mes ouvrages dans lesquels je me complaisais».¹²⁶ Et, plus près de notre intérêt, Diderot établit une nouvelle fois une relation entre les géomètres auxquels il reproche d'être mauvais métaphysiciens, car ils croient pouvoir tout prévoir, tout calculer, et les joueurs qui, de leur côté, voudraient connaître simultanément tous les coups prévisibles, tous les «phénomènes très fugitifs», et se trouver ainsi dispensés de faire des erreurs, alors qu'«il y a dans la nature, comme dans presque tous les jeux, des choses de pressentiments (sic) qui se sentent et qui ne se calculent point».¹²⁷ L'impossibilité de tout prévoir ne devrait cependant pas être un obstacle au savant ou à l'artiste, il y a toujours une marge de facteurs fortuits,¹²⁸ communément appelée hasard, et il faut savoir en tenir compte. Lorsque, dans son *Salon de 1767*, le philosophe critique d'art, débat du talent

¹²⁴ Cf., *Correspondance*, I, p. 56.

¹²⁵ *Correspondance*, éd. Roth, IX, p. 198, lettre à Mme de Maux (?) du début de novembre 1769.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 158, lettre à d'Alembert de septembre 1769.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 245, fragment datant probablement de 1769.

¹²⁸ Dans l'*Encyclopédie*, il est dit pour *fortuit*: «Terme assez commun dans la langue, et tout à fait vide de sens dans la nature». Cf., A. T., XV, p. 24.

créateur et de son inégalité apparente ou réelle, il l'analyse en psychologue et même, dirait-on, en psychanalyste. Les causes d'une faiblesse sont innombrables, allant d'un embarras d'estomac à une querelle domestique, et Diderot de conclure: «Il y a du hasard aux échecs et à tous les autres jeux de l'esprit».¹²⁹

Sans vouloir jouer sur les mots, il faudrait néanmoins revenir à la question qui nous préoccupe plus particulièrement, à savoir l'esprit de jeu, et, d'une certaine manière l'esprit de l'époque qui prépara et fut celle de Diderot. Les moralistes sont à cet égard très instructifs puisque c'est eux qui s'arrogent le droit de juger, mais de leur point de vue. Deux descriptions surtout sont significatives, notamment celle d'un La Bruyère, très désireux de voir clair dans un sujet qui lui échappe, celle d'un Vauvenargues, esprit lucide s'il en fut, qui sut soupeser l'emprise de cette «manière de génie». Tous les deux, épris de justice, se demandent pourquoi les sots et les imbéciles peuvent jouir de cet esprit particulier.¹³⁰

Que dirai-je encore de l'esprit du jeu? s'interroge La Bruyère, pourrait-on me le définir? Ne faut-il ni prévoyance, ni finesse, ni habileté, pour jouer l'hombre ou les échecs? et s'il en faut, pourquoi voit-on des imbéciles qui y excellent, et de très beaux génies qui n'ont pu même atteindre la médiocrité, à qui une pièce ou une carte dans les mains trouble la vue, et fait perdre contenance?

Vauvenargues aussi, mais de façon plus consciente, établit ce rapprochement:

C'est une manière de génie que l'esprit du jeu, puisqu'il dépend également de l'âme et de l'intelligence. Un homme que la perte trouble ou intimide, que le gain rend trop hasardeux, un homme avare, ne sont pas plus faits pour jouer que ceux qui ne peuvent atteindre à l'esprit de combinaison. Il faut donc un certain degré de lumière et de sentiment, l'art des combinaisons, le goût du jeu, et l'amour mesuré du gain. On s'étonne à tort que les sots possèdent ce faible avantage: l'habitude et l'amour du jeu, qui tournent toute leur application et leur mémoire de ce seul côté, suppléent l'esprit qui leur manque.¹³¹

¹²⁹ Cf., *Salon de 1767*, A. T., XI, p. 142. Jeux de l'esprit veulent dire activités de l'esprit dans le domaine des beaux-arts, puisqu'il parle plus haut de poètes, d'orateurs, de peintres et de sculpteurs.

¹³⁰ Avant de se poser cette question, La Bruyère décrit l'homme d'esprit pour qui la versatilité d'intérêts et de talents est une condition indispensable; c'est par un curieux glissement de sens grâce à l'exemple d'un artiste, le musicien, qu'il méditera ensuite sur l'esprit de jeu. Comment expliquer cette distraction sinon par un lien analogique, fut-il momentané, entre l'homme d'esprit et l'esprit de jeu. A lire sa description, le dernier aussi requiert plusieurs composantes. Cf., *Caractères*, ch. XII, *Des jugements*, Paris, 1926, p. 365.

¹³¹ Cf., *Oeuvres complètes*, en deux volumes, éditées par Henri Bonnier, Vol. I^{er}, Paris, 1968, p. 224.

On peut, semble-t-il, parler d'une caractéristique commune à La Bruyère et Vauvenargues: c'est leur attitude sérieuse devant le problème, puisque c'en est un, et le refus de juger trop rapidement, trop sévèrement les «coupables», ils ne font aucune allusion à la légèreté, à la frivolité et autres monnaies courantes, ou c'est du moins ce qu'on penserait; aucune référence, dans ces deux descriptions de l'esprit de jeu, à une manière de vivre dans le mode ludique. De plus, on pourrait, selon eux déduire que cet esprit montre un degré de talent qui déploie dans la plupart des cas, finesse, habileté, manière de génie, un art de combiner et de prévoir. Dans son étude sur les «Ecrivains et moralistes du XVIII^e siècle devant les jeux de hasard»,¹³² Robert Mauzi étudie, sur la base d'une documentation extrêmement riche, l'évolution de l'attitude vis-à-vis du jeu. Il y aurait, selon ses analyses, un changement visible allant d'une tolérance curieuse, quoique mêlée de méfiance, vers un refus catégorique et une condamnation en règle du jeu. A côté des jalons principaux qui marquent l'attitude du XVIII^e siècle, notamment les ouvrages de Barbeyrac (*Traité du jeu*, 1705) et de Dusaulx (*De la passion du jeu*, 1779), Mauzi peut aussi constater qu'«à partir des années 1750, le jeu n'inspire au contraire qu'une réprobation à peu près unanime».¹³³

Les romans de Crébillon fils ont fait l'objet d'une étude de Thérèse Sarr-Echevins¹³⁴ sur l'esprit de jeu qui les anime. Il y a tout lieu de croire que ces oeuvres reflètent l'esprit plus frivole que philosophique de cette première moitié du XVIII^e siècle. L'«esprit de jeu», où esprit s'oppose à raison et se rapproche de l'ironie, se traduirait, dans les oeuvres de Crébillon, par une réduction de la vie à l'expérience du jeu de société qui se joue dans un petit salon ou même dans un boudoir retiré. L'action y est agencée selon les règles d'un pari à gagner, avec une constante équivoque à cultiver: il faut pour cela jouer à tout, à plaire, à dédaigner, à aimer même, et c'est grâce à la conversation brillamment mimée et à la virtuosité de ses joueurs dociles que Crébillon parvient à maintenir l'intérêt et à sauvegarder son art.

L'esprit de jeu se réduit ainsi à un art du mensonge et du déguisement, au jeu même de la feinte (apprendre à jouer à feindre), et Mme Sarr-Echevins y voit une dose importante de légèreté. Il est difficile de savoir si Crébillon avait voulu que cette «mascarade générale» soit traitée aussi sévèrement, mais

¹³² Cf., *Revue des sciences humaines*, fas. 90, avril-juin 1958, pp. 219—256.

¹³³ L'article cité, p. 235.

¹³⁴ Cf., «L'esprit de jeu dans l'oeuvre de Crébillon fils», *Revue des sciences humaines*, octobre-décembre 1966, pp. 362—380.

il semble que l'esprit de jeu qui animait l'auteur dans ses récits le poussait moins à dénoncer les travers de la bonne compagnie qu'à distraire et amuser.¹³⁵ Autrement dit, il nous faudra, dans notre recherche, bien nous garder de transposer notre conception de l'esprit de jeu sans avoir, au préalable, ausculté l'auteur et ses pensées sur ce sujet ou tel autre, analogue. Nous ne pouvons donc parler d'un esprit de jeu comme étant le ressort ou un des ressorts principaux du développement des plus hautes manifestations de la culture (Huizinga et Caillois), mais avons-nous le droit de penser à un esprit de jeu qui engendre la gratuité, qui choisit l'arbitraire pour loi et qui, en acceptant des risques, aborde la vie en étant conscient de son caractère éphémère?¹³⁶ Nous espérons cependant qu'au cours des chapitres suivants l'analyse de l'oeuvre de Diderot fournira quelques justifications pour une telle conception de l'esprit de jeu, mais il y aura encore bien d'autres composantes à prendre en considération, d'une part Diderot lui-même, et de l'autre, son époque, telle que nous la connaissons. Mais dès maintenant nous pouvons dire que l'esprit de jeu (ou ce que nous appelons ainsi à défaut d'autre appellation plus appropriée) chez Diderot est beaucoup plus ludique, plus libre en matière de morale (le problème-clé de toute une époque!) mais

¹³⁵ Il y a dans le *Tableau de Paris*, vol. II, pp. 174—176, au chapitre intitulé «Mystifier. Mystification», une anecdote charmante sur Crébillon fils, en fait une mystification; nous ne pouvons résister à la transcrire, tellement elle explique Crébillon: «Des railleurs plus fins et plus agréables imaginèrent un singulier complot, mais qui n'avait rien d'outré ni de cruel: c'était de faire accroire à Crébillon fils, qu'il avait perdu cet esprit facile, léger, délicat, bonnement caustique (dans un juste degré), qui le distinguait avantageusement et le rendait si aimable dans les sociétés. Plus on a de cet esprit, moins on y croit. Crébillon fils, dans un souper, voyant tous ses amis hausser les épaules à chaque mot qu'il disait, s'imagina n'avoir proféré que des sottises, lorsqu'il avait été plus brillant que jamais. Il tomba dans un fauteuil, et s'écria douloureusement: «Il est donc vrai, mes amis, que je n'ai plus d'esprit! Hélas, il y a quelques temps que je m'en suis aperçu! Mais pourquoi m'avez-vous laissé parler? Souffrez-moi tel que je suis; car il m'est impossible de me séparer de vous, quoique je ne sois plus digne d'assister à vos entretiens». Cette charmante bonhomie révélait une âme candide et sans orgueil. Il n'en fut que plus cher à ses amis qui l'embrassèrent, en lui certifiant qu'il était toujours aussi spirituel que bon. Et quel était cet homme crédule? L'auteur qui a vu finement dans le caractère et dans le coeur des femmes, et qui leur a appris souvent à se connaître elles-mêmes».

¹³⁶ Georges Gusdorf précisément signale le danger d'une déduction à partir d'un esprit de jeu représentant, à un degré trop poussé, la gratuité de nos actes: «Lorsque l'esprit de jeu s'empare d'une vie pour la modeler exclusivement, tout se passe comme si l'on aboutissait à une démonstration par l'absurde, qui met en cause la valeur de l'activité ludique». Cf., «L'esprit des jeux», dans l'encyclopédie *Jeux et Sports*, Paris, 1967, p. 1174.

aussi en dehors d'elle, en ce sens que le philosophe quitte plus allègrement les schémas conventionnels d'honnêteté et de mal-honnêteté, alors que l'exaltation des sens chez Crébillon, celle des sentiments chez Marivaux, se réduit à une feinte cruelle mais tout à fait prévisible. L'esprit de jeu ou d'aventure de Diderot se traduit par l'absence de buts fixes, calculés, par le désir d'amuser et de s'amuser en puisant dans l'imprévisible et l'arbitraire, mais aussi par le besoin d'investiger les frontières du possible et du réel et pas seulement celles du romanesque déjà admis et classé «moral».

La définition de Georges Gusdorf de l'esprit de jeu a l'avantage d'être tout aussi large que précise sur plusieurs points importants. «L'esprit de jeu semble ainsi étroitement associé à l'esprit de société. Il apporte aux relations humaines un levain de légèreté, un agrément de facilité qui vient compenser la pesanteur des conventions établies et des disciplines». ¹³⁷ Il semble bien, qu'en dépit de nos réserves, il faille admettre qu'une telle formule s'applique assez aisément à l'attitude de Diderot devant la vie et la littérature — attitude cependant tout à fait spécifique. Mais elle s'applique aussi à toute une manière de vivre au XVIII^e siècle, si ce n'est à notre XX^e siècle pareillement?

¹³⁷ Cf., Georges Gusdorf, étude citée, «L'esprit des jeux», pp. 1178—1179. Voir aussi pp. 1174—1175: «L'esprit de jeu suscite un élément de démenti et de fantaisie, comme un principe d'irréalité qui apporte un indispensable contrepois à la gravité de l'existence enlisée dans le sérieux. Une déviation légère, un écart, un bon mot peuvent revêtir une signification salutaire, imposer comme un rappel à l'ordre de l'humain, au moment où l'humain paraît sur le point de s'absorber définitivement dans l'ordre des choses ou dans la mécanique des institutions. Il peut arriver que le jeu soit ainsi la dernière chance, et comme la seule ouverture vers le salut».

III

Attitudes ludiques de Diderot
ou
Diderot en face des jeux littéraires

«Moi, je me suis sauvé par le ton ironique le plus délié que j'ai pu trouver, les généralités, le laconisme et l'obscurité».¹³⁸

«Un paradoxe n'est pas toujours une fausseté».¹³⁹

Après avoir tenté, dans les chapitres précédents, de légitimer des termes un peu suspects pour une investigation critique en bonne et due forme, il est nécessaire de quitter la sphère du ludique pour redescendre, ou remonter, dans le domaine des lettres, car c'est dans cette direction que nous nous acheminons, et les exergues choisis doivent nous donner le ton et indiquer notre aire d'intérêt, l'expression particulière à Diderot.

Il nous semble avoir réussi, à plusieurs reprises, à suggérer qu'une analyse fondée sur le postulat d'un rapprochement entre certains aspects du jeu et l'invention littéraire de Diderot pourrait contribuer à résoudre quelques unes des questions demeurées pendantes au sujet de sa création. Nous nous garderons d'employer trop facilement le mot jeu, que nous entendons justifier chaque fois qu'il sera nécessaire. Cette recherche sur les modes d'expression devrait démontrer que la littérature était pour notre philosophe une prise sur le réel, mais exécutée sur un mode ludique sans pour autant perdre son sérieux et son efficacité. (Que les contenus des chapitres à venir en témoignent!) Elle sera répartie en plusieurs étapes suivant le degré d'«illudation»,¹⁴⁰ c'est-à-dire d'acceptation du

¹³⁸ Cet aveu est d'autant plus significatif que Diderot y compare son attitude à celle de Voltaire, tous deux génies capables de défier le monde autour d'eux, l'un en en triomphant ouvertement, l'autre en en triomphant subrepticement. Cf., François Hemsterhuis, *Lettre sur l'homme et ses rapports*, avec le commentaire inédit de Diderot, éd. Georges May, New Haven et Paris, 1964, p. 513. Cet ouvrage sera désormais désigné par le titre *Commentaire sur Hemsterhuis*.

¹³⁹ Cf., Jacques le Fataliste et son maître, A. T., VI, p. 60; édition de la Pléiade, p. 518.

¹⁴⁰ Qu'il nous soit permis d'introduire ce néologisme en suivant Jacques Henriot dans son ouvrage *Le Jeu* (Paris, 1969, p. 79) où lui-même propose, non sans scrupule, le verbe *illuder* «qui exprimerait l'attitude consistant à poser un acte comme jeu».

traitement des formes et des actes littéraires sous le biais ludique.

La première phase analysera ce qu'on pourrait appeler, en schématisant, le jeu avec les formes consacrées, une sorte de jeu réglé¹⁴¹ qui s'attaque à des formes soit en les employant, soit en les parodiant ou pastichant. On peut déjà parler de jeu dans ce cas, bien qu'il soit encore discret, vu qu'en surface Diderot opère dans le conventionnel, alors qu'il s'en dégage par plusieurs côtés.

La seconde phase traitera de l'accroissement de cette attitude d'irrespect (et fantaisiste diront d'aucuns) à l'égard des formes, attitude qui se traduit surtout par un usage plus subtil, et surtout moins habituel, de la parodie, de la satire, par un emploi plus dissimulé de l'ironie et du paradoxe. On sent que l'infraction — si infraction il y a — aux normes de ces procédés, tant «poétiques» que «rhétoriques» n'est pas gratuite et qu'elle résulte d'une rupture voulue avec le domaine de la création littéraire pour aller en rejoindre un autre, plus réel, et plus important aux yeux de l'auteur. Le jeu avec les formes, puisque c'en est également un, se manifeste par l'application de normes et de codes aisément déchiffrables (la parodie de la forme n'attaque pas la forme elle-même, le paradoxe ou la contradiction qui surgissent aux yeux du lecteur ne portent pas atteinte à la logique du récit lui-même, etc.), mais sous couvert de la facilité et de l'évidence, ce jeu opère dans le sens d'une investigation de l'inconnu qui ne fait pas encore partie de la fiction. Pour ce qui est de la communication, ces procédés permettent à l'écrivain d'enrichir son expression des plus diverses connotations et ils entraînent déjà des changements importants sur le plan de la structure de l'oeuvre qui lentement se modifie et se désagrège. C'est le moment où l'expérimentation se fait beaucoup plus sentir et c'est aussi le début d'un jeu déréglé, mais non pas arbitraire. N'oublions pas que pour Diderot «l'esprit d'invention s'agite, se meut, se remue d'une manière déréglée; il cherche», alors que «l'esprit de méthode arrange, ordonne et suppose que tout est trouvé».¹⁴² Et le philosophe est sans merci pour l'écrivain si «l'arrangement se fait

¹⁴¹ Nous définirons tout à l'heure les nombreux termes dont nous serons obligée de nous servir. Disons cependant qu'au cours de ces pages nous désignerons par forme ou forme consacrée, tout élément de l'expression artistique ayant sa propre structure, et qui entre en ligne de compte dans l'appréciation de la fiction, produit d'un filtrage sélectif et d'une transcription de la réalité. Voir plus loin pages suivantes et le chapitre VII qui tentera d'exemplifier ces hypothèses de travail.

¹⁴² Cf., A. T., II, *Sur le livre de l'Esprit*, p. 272.

sentir et ne crée pas l'illusion des caprices de la réalité», mais au contraire une «maudite symétrie»: «Je ne saurais digérer cela», écrit indigné Diderot, et plus loin «Je vois là-dedans un poète qui arrange et non le sort capricieux qui nous joue».¹⁴³ Il faut donc faire pressentir la présence de l'arbitraire et de l'imprévisible sur le plan événementiel, mais non à la manière du pauvre curé de Mont-Chauvet qui se fiait à un calcul élémentaire et pédestre et n'envisageait même pas l'agitation de l'esprit d'invention devant le décryptement des caprices de la réalité. Que les calculs de Diderot seront plus embarrassants pour son lecteur, inutile de le souligner!

La troisième phase de notre analyse¹⁴⁴ se centrera sur l'expérimentation qui engendre le rejet de la logique de la narration, la dissolution voulue de la vraisemblance, l'introduction d'une éventuelle esthétique du hasard et de l'improvisation, mais surtout l'adoption d'autres normes et règles empruntées à des systèmes — le mot est odieux à l'oreille de Diderot — qui auraient peut-être captivé davantage l'auteur que l'invention littéraire proprement dite. Ces critères, dont certains vont carrément à l'encontre de la création du monde de la fiction, ont l'avantage d'ouvrir de nouvelles perspectives et de permettre à leur auteur d'apporter des modifications significatives, des écarts, dans la structure initiale d'une forme. Il s'agit toujours de résultats d'une activité concertée et consciente, c'est-à-dire d'une expérimentation, rarement gratuite, et s'efforçant de mesurer l'étendue des possibilités de l'expression verbale et, partant, de l'expression artistique qui s'en trouve ainsi significativement enrichie.

¹⁴³ Cf., A. T., V, pp. 496 et 498. *Analyse d'un petit roman*. «Et puis il y a là-dedans une symétrie qui me déplaît. C'est toujours le sort qui les unit et qui les sépare, et cela dix à douze fois de suite. Je ne lis jamais ces choses-là que je ne me rappelle le poète-curé du Mont-Chauvet, qui disait qu'il n'y avait rien de si facile que de conduire une pièce de théâtre, pourvu qu'on sût compter par ses doigts jusqu'à cinq; que selon qu'on voulait que David couchât ou non avec Bethsabée, il n'y avait qu'à dire au premier doigt: David couchera ou ne couchera pas avec Bethsabée; et aller depuis le pouce jusqu'au petit doigt où David couche ou ne couche pas, selon que le poète en a décidé. Et il y a de plus grands clercs que le curé du Mont-Chauvet qui ne font pas autrement sans s'en douter», (o. c., p. 496). Sur l'abbé Petit, curé de Mont-Chauvet et souffre-douleur de la coterie holbachique, lire dans la *Correspondance littéraire* (vol. III^e, août 1755, pp. 59—71) l'histoire divertissante de ses mésaventures avec son madrigal de sept cents vers, dont il fit part au philosophe de la Montagne (*alias* Diderot!) et sa tragédie *David et Bethsabée*, lue en haut lieu pour être la risée de tout le monde.

¹⁴⁴ Disons tout de suite que cette triple répartition en étapes d'«il-ludation» ne présente qu'une simple tentative d'articulation du problème selon des critères qui nous semblaient valables à un moment donné.

Les écarts sont si fréquents dans la nature — et ce ne sont pas ses jeux les plus anodins! — que l'écrivain, pour la décrire, doit en tenir compte s'il veut prétendre à un réalisme et, sinon à une fidélité aux faits, du moins à une plausibilité totale. Diderot est très éloquent lorsqu'il lui faut prouver que dans la vie rien n'est stable, que tout change d'après des lois presque, mais seulement presque, prévisibles. «Nous sommes tellement abandonnés à la destinée que si la nature nous avait accordé une durée de trois cents ans, par exemple, je tremble que de cinquante en cinquante ans nous n'eussions été successivement gens de bien et fripons. (...) S'il est vrai qu'en mourant l'homme de bien échappe à la méchanceté qui le suit, il est évident que plus la durée de la vie serait longue, plus le nombre des hommes constants dans la vertu serait petit».¹⁴⁵ Ainsi s'exprime Diderot, d'une part, parce qu'il ne cesse de réfléchir sur les écarts auxquels on se laisse si facilement aller, et de l'autre, parce qu'il voudrait que les écrivains pussent tenir compte, dans leurs récits, de l'instabilité persistante que lui-même s'efforce de s'expliquer rationnellement et avec exactitude. Il en est de même avec les écarts auxquels l'artiste a pleinement droit,¹⁴⁶ qui ne sont pas seulement de faibles tentatives en vue de traduire les écarts de la nature moyennant une expression insuffisamment adéquate, mais qui témoignent en même temps de son rôle de demiurge dans la vérité qu'il s'est forgée.

La dernière partie de notre analyse consistera alors à voir dans quelle mesure Diderot est concerné par l'inefficacité du langage, la pauvreté des moyens d'expression et, partant, par la difficulté de communiquer. Peut-être se demandera-t-on pourquoi il est nécessaire d'introduire le problème de l'inadéquation de l'expression lorsqu'il est question d'attitude ludique dans l'invention littéraire; la réponse est simple: Diderot est hanté par le besoin de communiquer en dialoguant et il lui arrive souvent qu'en écrivant ou encore en s'entretenant, il ne peut se faire comprendre, parce que le langage qu'il a à sa disposition n'est pas suffisamment nuancé et précis. Il hésite et tâtonne, il cherche et expérimente en se laissant guider par

¹⁴⁵ Cf., A. T., IX, p. 463, à propos d'un récit médiocre, *Les Aventures de Pyrrhus*, que Diderot commente dans la *Correspondance littéraire* en 1771.

¹⁴⁶ Cf., A. T., XI, p. 185. Nous trouvons dans le *Salon de 1767* la recommandation suivante: «Laissez à l'art la liberté d'un écart»; il s'agit, en d'autres termes, du droit de l'artiste à dépasser les lisières de convention et de se permettre de mentir pour plus d'effet et pour mieux créer l'illusion de la réalité. Voir aussi notre chapitre VI.

des analogies,¹⁴⁷ des liaisons souvent fructueuses, quelquefois fausses, de sorte qu'il ne se croit plus contraint de suivre les règles de l'argumentation et de la logique traditionnelles.¹⁴⁸ Il sera intéressant d'étudier comment Diderot enfreint les servitudes d'un langage universellement reconnu; ces infractions à la démarche méthodique de la pensée et à sa transcription mécanique et fidèle dans le langage écrit, deviennent l'objet de ses préoccupations les plus intimes. Si Diderot est particulièrement curieux d'instaurer des dialogues, tant au sens exact qu'au sens métaphorique, c'est parce qu'il veut enregistrer la ligne serpentine d'un entretien possible et, tout aussi bien, dans une conversation réelle que dans une conversation fictive, il en épie la démarche sinueuse et veut connaître les ressorts les plus secrets. En ce sens, le dialogue et la conversation ne sont pas seulement des manifestations d'une activité ludique agonale, pour reprendre les idées de Huizinga,¹⁴⁹ ils ne simulent pas seulement le jeu de renvoyer la balle pour la recevoir, ils sont, pour Diderot, une zone d'exploration et d'expérimentation privilégiées, et assument la tâche d'une maïeutique chère au dialogue socratique. Nous pourrions dire que Diderot s'efforce d'épuiser les possibilités du langage et de la communication avant même d'essayer de transcrire les contingences innombrables de la réalité façonnées par l'artiste. Et, paradoxe suprême, que de fois le lecteur (surtout celui de *Jacques le Fataliste*, mais ce roman n'est-il pas typique pour une certaine manière qui se retrouve partout?) est confronté avec un auteur, un bavard intarissable qui se refuse de conter, qui recule sans cesse le moment de tout dire avant même de mettre à l'épreuve (outre la patience de son interlocuteur muet) l'exactitude requise d'un récit, avant d'adopter une logique pour sa narration, bref avant de tenter la communication! A cet égard, l'exemple de Sterne, luttant à coeur joie avec

¹⁴⁷ Cf., A. T., II, *Réfutation de l'Homme*, p. 349. Diderot rappelle à Helvétius que les expériences ne sont pas tout à fait dues au hasard: «L'expérience n'est-elle pas souvent précédée d'une supposition, d'une analogie, d'une idée systématique que l'expérience confirmera ou détruira?»

¹⁴⁸ Cf., A. T., XV, pp. 524—537. Bien que la logique soit «l'art de penser juste», il faut distinguer la logique artificielle de la logique naturelle et, à un moment donné, Diderot peut-être un peu exaspéré d'avoir à en parler si longuement, se pose la question suivante: «Qu'est-ce donc réellement que la *logique*? rien autre chose qu'un amas de réflexions écrites ou non écrites, appelées *règles*, pour faciliter et diriger l'esprit à faire ses opérations aussi bien qu'il en est capable: voilà au juste ce que c'est que la *logique*» (p. 534).

¹⁴⁹ Cf., Johan Huizinga, *Homo ludens*, chapitre IX, «Formes ludiques de la philosophie», Paris, 1951, pp. 249—250. Voir aussi notre chapitre VII et ce qui y est dit à propos du dialogue socratique.

l'inadéquation du mot à l'idée, en insistant sur l'impossibilité de toute entente pour le plaisir de déconcerter son lecteur, s'avère des plus réussis.¹⁵⁰

Voilà, très brièvement, la démarche de notre investigation à ce stade; elle correspond, au moins en partie, au déplacement d'intérêt de la zone d'expérimentation: 1) c'est la parodie, le pastiche et le persiflage des formes reconnues (allégorie, roman licencieux, mémoires); on pourra se demander si Diderot n'introduit pas dans ce manège un élément particulier, notamment une attaque contre la forme elle-même en montrant combien elle est, en dépit des règles, indéterminée, inadéquate et incomplète, en d'autres termes vulnérable et ouverte à toutes sortes de modifications; il y a là un jeu subtil puisque le lecteur ne se rend pas compte, dès le début, de toutes ces inadvertances voulues par l'auteur; 2) et 3) sur le plan des changements moins évidents mais plus radicaux, c'est le procédé complexe du paradoxe, de la parodie à plusieurs niveaux, de la satire et de l'ironie, de tout un réseau connotatif fort élaboré, qui entraînera une tension entre, d'une part, le goût du paradoxe et de l'aversion pour la logique traditionnelle et, de l'autre, la confiance en un modèle mathématico-déductif obtenu à partir d'analogies d'origines variées.¹⁵¹ Nous définirons la notion de structure de jeu au prochain chapitre mais, selon nous, cette structure de tension se fait sentir, avec des modifications, dès *L'Oiseau blanc*, jusqu'au *Supplément au Voyage de Bougainville*; elle s'y trouvera toujours réduite par un assujettissement spécifique des modes d'expression aux exigences de la pensée. Enfin, face à l'inefficacité du langage, face à la précarité de la communication, Diderot procédera à une mise en cause du mot déficient, de la tournure impropre, déclenchant trop souvent des associations

¹⁵⁰ Le grand ouvrage de Henri Fluchère *Laurence Sterne* (Paris, 1961) ouvre des perspectives insoupçonnées sur cette question, comme sur tant d'autres; en particulier les chapitres «Technique» et «Structure», pp. 219—294. Nous y reviendrons tout à l'heure.

¹⁵¹ Nous nous servons ici de l'analyse d'Ellen Marie Strenski sur «The Problem of Inconsistency, illustrated in Diderot's Social and Political Thought», publié dans *Diderot Studies XIV*, Genève, 1971, pp. 197—216, voir surtout p. 212. Mme Strenski décrit cette méthode de l'inconséquence chez Diderot de la façon suivante: «This method is characterized by two main incompatible tendencies, which together had the effect of shaping his thought in the form of inconsistent statements. The first tendency was Diderot's bias against logical method and a fondness for paradoxes or enthusiastic poetic outbursts. The second was his confidence in a mathematico-deductive theory model constructed (somewhat inconsistently in turn) out of analogies obtained by poetic intuition».

erronées, tout en refusant, pour la transcription de la réalité, une logique et une vraisemblance conventionnelles.

Il est significatif que Diderot ait travaillé dans le même sens décrit plus haut, depuis l'allégorie transparente et mondaine, depuis l'irréel de conte de fées dans une société civilisée jusqu'à l'utopie primitiviste d'un irréel idéalisé aux prétentions scientifiques, en passant par une honnête investigation dans le réel qu'il voulait plus réel que vrai. Ou, en d'autres termes, il s'agirait là d'une expérimentation en progression, attaquant les formes, les noyaux de sens, les structures et, finalement, toute notre conception de la communication possible.¹⁵² Le chemin parcouru pourrait-il être décrit comme la progression de la norme vers l'écart et non vers l'exception?

L'objectif de l'analyse sera d'étudier par degrés l'aspect ludique de la création romanesque de Diderot en le faisant contraster à sa part non-ludique, et l'on verra combien elle s'avérera considérable, et de dégager ce que ce clivage, ou plutôt ce chevauchement d'aspects, pourrait signifier pour l'auteur mais aussi pour le critique.

Étant donné que nous nous servirons de plusieurs termes, il nous semble nécessaire de les définir, en les adaptant si besoin est, quitte à dévier un peu des significations généralement reconnues. Il y a ainsi à expliquer attitude ludique, activité ludique, esprit de jeu et jeu l'ordre choisi étant purement fonctionnel.

Pour Georges Gusdorf, lorsqu'il essaie de faire une brève anthropologie du jeu,¹⁵³ l'attitude ludique est un mode d'existence: «Dégagée des thèmes et motifs annexes qui peuvent venir l'encombrer et la surcharger, l'attitude ludique apparaît comme un style de vie, générateur d'un certain rapport au monde. L'homme qui joue adopte un mode d'emploi de sa propre existence; il donne à l'univers un ensemble de significations de nature très particulière». Cette attitude «n'est pas un système intellectuel, mais une source et une ressource de vérité vécue, un foyer de significations en vertu desquelles l'homme se comprend lui-même, tout en découvrant le paysage de sa vie». Gusdorf distinguera les autres attitudes qui déterminent la re-

¹⁵² La grande difficulté que rencontrent Orou et l'Aumônier, dans le *Supplément*, est d'abord une barrière linguistique, soit que le sens des mots se modifie, soit qu'il y en ait qui n'existent que sur une aire restreinte. La *Satire Première*, datant à peu près de la même époque, traite aussi de la diversité des langages; sur sa datation, consulter la première partie de l'ouvrage de Donal O'Gorman *Diderot the satirist, Le Neveu de Rameau and related works. An Analysis*. Toronto, 1971, pp. 1—17), intitulée «On learned digressions: *Satire première*».

¹⁵³ Cf., «L'esprit des jeux» dans *Jeux et Sports*, encyclopédie de la Pléiade, Paris, 1967, pp. 1165—1166.

lation de l'homme au monde, notamment, l'attitude religieuse, l'attitude intellectuelle, l'attitude pratique et technique et l'attitude esthétique. Nous reviendrons tout à l'heure sur cette dernière.

Il y a attitude ludique, selon Henriot,¹⁵⁴ lorsque s'introduit dans l'acte conçu dans un certain recul ou désengagement, une marge d'indétermination ou d'imprévisibilité. Elle se caractérise par la création d'un monde de l'illusion (autant accepter cette convention qu'une autre), de même que par un sentiment agréable d'incertitude et de duplicité qui s'introduit dans le mécanisme de comportement. Ceci sur le plan général: si nous transposons cette formule en termes valables pour l'acte créateur, on voit que cette heureuse disponibilité, due à une distanciation consciente de la réalité donnée par nécessité à chercher à agir en dehors des cadres habituels, et à trouver les ressources de la fiction individualisée, n'est pas sans rappeler Diderot aux prises avec l'invention littéraire. Et puis n'use-t-il pas largement du stratagème de l'indétermination romanesque pour lequel il fait grand cas de l'imprévisibilité dont il voulait, malgré tout, connaître les ressorts qui la gouvernent! Attitude ludique veut également dire mise en cause provisoire ou non des formes existantes, aptitude et désir de les dépasser en en forgeant d'autres, plus plaisantes, plus osées, plus riches de sens parce que tenant davantage compte des éléments de la réalité, ou alors seulement d'un choix significatif caractérisant mieux la nouvelle construction qui n'en est qu'un faible reflet. Cela ne signifie pas que Diderot est désireux de parodier ce dont il dispose, mais qu'il s'en sert dans l'intention de faire mieux, ou plus complètement, ce que ses prédécesseurs et devanciers avaient projeté.

Cependant, un grave problème surgit, en ce sens que l'attitude ludique présuppose, à un degré plus ou moins important, un non-sérieux, une allégresse oisive pour reprendre l'expression de Robert Misrahi.¹⁵⁵ Comment, sans forcer les termes, attribuer justement cette attitude à Diderot? Le point de vue de Misrahi est, rappelons-le, assez hostile au jeu, conçu comme partie intégrante, ou même primordiale, de l'activité de l'homme. Il s'oppose naturellement à l'idée, assez générale, d'une parenté entre l'art et le jeu¹⁵⁶ et il va jusqu'à refuser au terme d'attitude esthétique sa pleine valeur créatrice.

¹⁵⁴ Voir notre chapitre II, pour une présentation plus détaillée de la définition d'Henriot.

¹⁵⁵ Cf., Robert Misrahi, «L'art et son sérieux», dans *Deucalion* 6, consacré à L'art et le Jeu, *Cahiers de philosophie* n° 48, pp. 145—163, Neuchâtel, 1957.

¹⁵⁶ Sur ce rapprochement, de même que sur l'art et la combinaison aux visées scientifiques, voir notre chapitre V.

Ce qu'on appelle, en philosophie morale, l'attitude esthétique, nous paraît être plutôt une attitude ludique: elle considère le monde et les hommes comme des réalités sans importance, elle ne se livre qu'à des apparences d'activité et atteint, par ce détachement, une gaïté sereine; elle est le contraire de l'esprit de sérieux, mais surtout elle est l'absence totale du sens du sérieux. C'est en cela, précisément, qu'elle ne saurait être une attitude esthétique. Elle procède aux ruptures dont est coutumière l'ironie, mais, projetant sur la totalité du monde la lumière de cette ironie, elle vide l'action elle-même de toute épaisseur et de toute durée. Non sérieuse, l'attitude esthétique transforme l'écoulement du temps en éphémère, comme le jeu certes, mais éphémère parce que non réelle.¹⁵⁷

L'attaque de l'attitude esthétique est, on ne peut plus, en règle, et sa réduction en attitude ludique devient sa dégradation la plus complète! Nous ne sommes, évidemment, pas d'accord avec un tel jugement, franchement négatif, puisqu'il ne permet aucune nuance; il nous permettra néanmoins de mieux distinguer l'attitude ludique gratuite d'une attitude ludique profondément ancrée dans les modalités d'une expression esthétique. Car, pour Diderot, ni le monde qui lui sert de modèle, ni ses personnages, ne sont des réalités sans importance, au contraire; ils peuvent même, au cours du processus de la création, devenir encombrants, tellement il lui importe, dans son activité esthétique, d'en tenir compte; le travail qu'il entreprend est sérieux à plusieurs égards, ce n'est pas du tout une apparence d'activité, et Diderot est le premier à croire à la nécessité de son entreprise, ne fût-elle accessible qu'à la postérité, qu'importe. Pour ce qui est de l'ironie, implicite ou explicite, elle fournit aux belles-lettres un de leurs ressorts essentiels puisqu'elle permet la distanciation indispensable à tout acte créateur.

Pour résumer, l'attitude ludique ne s'oppose pas, du moins lorsqu'elle est sincère, à l'attitude esthétique, en fait elle en découle, et, dans le cas de Diderot, elle suscite des activités multiples que nous appellerons activités ludiques.¹⁵⁸ Ce terme a un emploi plus généralisé, peut-être parce qu'il est plus facile de définir son contenu, et il se trouve chez nombre d'auteurs. Pour Misrahi «l'apparente activité ludique est la négation de l'homme parce qu'elle est l'affirmation répétée de l'enfance».¹⁵⁹ Bien que pour Gusdorf l'activité ludique soit «par essence une

¹⁵⁷ Cf., article cité, p. 149.

¹⁵⁸ S'il faut distinguer l'activité ludique de l'attitude ludique, disons que cette dernière est, d'après Misrahi, (article cité, p. 146), l'intention vivante qui suscite l'activité ludique ou esthétique. Ajoutons qu'il préfère parler d'oisiveté ludique qui est l'anti-travail et la lutte contre l'ennui.

¹⁵⁹ Cf., article cité, p. 150.

activité secondaire, et complémentaire»,¹⁶⁰ elle n'est cependant pas «un manquement au devoir; elle exprime une authenticité humaine aussi respectable que les autres aspects de la personnalité». Autrement dit, ces deux définitions sont diamétralement opposées, quoique Gusdorf,¹⁶¹ tout comme Misrahi, professe une attitude réservée vis-à-vis du panludisme qui semble menacer. A cet égard, rien n'est plus approprié que d'évoquer la part considérable de la mentalité ludique dans la recherche scientifique qui, elle, a droit au titre de travail sérieux.

L'attitude ludique de Diderot en matière d'invention littéraire, mais aussi en dehors d'elle, apparaît sous différentes formes: une tendance à l'évasion hors du quotidien et de la conformité requise par son statut social de philosophe et d'écrivain, un besoin d'opérer librement et impunément sur un terrain où les dangers d'erreur et de conséquences fâcheuses sont moindres, une facilité de créer à partir de données très diverses rassemblées au gré d'une imagination et d'une mémoire très analogiques et en se déroband à la vraisemblance et à logique conventionnelles grâce à l'introduction d'autres règles. Ou, pour être plus précis, disons qu'il s'agit souvent de notions philosophiques, de phénomènes naturels ou biologiques, de principes scientifiques légitimes que Diderot veut éprouver et puis prouver par l'art expérimental, toutefois *in vacuo* pour plus de sécurité. Ceci peut sembler un peu trop vague au présent stade, mais nous ne tarderons pas à montrer la valeur opératoire de cette définition.

Pour ce qui est de l'esprit de jeu, faut-il revenir à la formule dépréciative — dépréciation voulue par le philosophe devenu soudainement naturaliste — fournie gracieusement par Diderot lui-même à propos d'une attaque contre les mathématiques abstraites? Ou faut-il comprendre dans un sens très étroit la description de «l'esprit du jeu»¹⁶² où «jeu» signifie seulement un système de règles ou une série de problèmes à résoudre? Et puis Diderot n'aurait-il pas goûté le plaisir de jouer sur les mots, d'être «l'homme paradoxal» au début même des *Pensées sur l'interprétation de la nature* qui sont écrites sous le signe de l'esprit de combinaison, alors que dès les premières pages, il s'attaque avec véhémence à son homologue le plus parfait,

¹⁶⁰ Cf., Gusdorf, «L'esprit des jeux», article cité, p. 1163 et p. 1165.

¹⁶¹ Voir aussi la fin du second chapitre.

¹⁶² Diderot, de même que La Bruyère et Vauvenargues, parle de «l'esprit du jeu» dans le sens où aujourd'hui nous préférons employer «esprit de jeu».

mais dans le domaine de l'abstraction!¹⁶³ Rappelons que pour Vauvenargues l'esprit de jeu est, en grande partie, l'esprit de combinaison, auquel les moins doués peuvent suppléer par l'application et par une bonne mémoire.

Quoi qu'il en soit, il faut convenir que pour manier les idées, à base d'observations de phénomènes bien entendu, les situations de jeu ou dans la vie réelle, rien n'égale l'aptitude à considérer le plus grand nombre de possibilités (et ce qui peut en résulter), or qu'on veuille l'appeler ordre ou désordre expérimental, — Diderot préfère «art expérimental» — c'est souvent celui qui est le plus libre qui peut arriver le plus loin, à condition de ne pas s'aventurer dans la spéculation pure, et notre philosophe en a horreur.

Pour ce qui est de l'invention littéraire, nous aurons l'occasion de montrer que l'art combinatoire peut très bien tirer profit des données de la mémoire tout en se permettant de grandes excursions vers l'inconnu. Nous devons parler d'une combinaison à deux niveaux, au niveau créateur d'abord, mais aussi au niveau de la déformation ou de la décomposition des images et des impressions fournies par la mémoire. Diderot a-t-il la mémoire très bonne? La question est délicate.¹⁶⁴

Ces différentes conceptions dont l'utilité pratique sera — espérons-le — démontrée, nous rapprochent de plus en plus des termes, jeu littéraire et jeu tout court. Le jeu littéraire est un terme équivoque et prête à malentendu, et ceci parce qu'il incorpore d'abord nombre de jeux de société qui pourraient être appelés jeux sophistiqués nécessitant, pour le moins,

¹⁶³ Nous avons nommé les mathématiques! Reconnaissons que Diderot, esprit déductif aussi bien que tout autre, sait combiner dans l'abstrait avec compétence et aisance quelque déclaration qu'il fasse à haute voix. Déjà Jean Pommier dans son étude, toujours actuelle, *Diderot avant Vincennes* (Paris, 1939, p. 34) soulignait la part de spéculation sur le compte de l'expérimentation, en dépit de ce dont se vante Diderot. A son tour, Pommier se reportait sur un compte rendu que Daniel Mornet avait donné de l'étude de J. Torlais sur Réaumur (dans la *Revue d'histoire littéraire*, avril-juin 1937, p. 281): «Le livre de M. Torlais me persuade qu'il faut diminuer, chez les encyclopédistes, la part de l'esprit expérimental pour accroître celle de l'esprit spéculatif». Et Mornet ajoute: «C'est un peu différent de ce que j'expose, mais cela va dans le même sens». Il revient sur la même question un peu plus loin en montrant combien il est difficile pour Diderot de concilier les deux attitudes: «Une séance, provoquée par Réaumur, éclaire moins la théorie des sens que ne le ferait un philosophe (à qui les principes de la métaphysique, les éléments des mathématiques et la conformation des parties seraient familiers). Le génie déductif de Diderot est en fréquent conflit avec l'empirisme de son siècle» (o. c., p. 93).

¹⁶⁴ Pour une analyse de ces problèmes à peine esquissés, voir notre chapitre VI «Mystification ou Histoire des portraits», et surtout la section «A propos de mystification et de mémoire».

une bonne éducation: pour éviter des froissements, nous demeurerons mentalement dans le siècle de Diderot! Rappelons la confusion inextricable qui naît dans le coeur et l'esprit d'Emilie de Gondrecourt (alias la future Mme d'Epinaï) à propos du jeu du secrétaire. L'exemple nous semble à propos, car il décrit le type de distraction mondaine où le hasard aidant on réussissait à se communiquer des secrets de coeur, à en déchiffrer, ou encore à s'en créer, grâce à un esprit de combinaison trop poussé. «Ce jeu, explique Georges Roth, consistait pour chacun des joueurs à écrire sur une bande de papier un proverbe ou un vers connu. Les bandes étaient ensuite mélangées et tirées au sort par les divers joueurs dont chacun devait répondre logiquement au texte qui lui échait par un autre vers ou proverbe». ¹⁶⁵ C'était là une véritable épreuve pour le bagage littéraire et culturel dont disposait chaque joueur, il était considérable: aidé d'un pétitement éternel de l'esprit, il servait à divertir. Ajoutons que la situation, décrite plus haut, était d'autant plus délicate que les réponses, toutes en allusions transparentes, visaient les personnages jouant qui pouvaient se trouver, ou se croire, compromis. Le léger reproche de M. de Lisieux est significatif: «Ah! Emilie, ne vous mettez donc pas dans la tête que Dieu s'embrasse ni de votre jeu du secrétaire, ni de ce qu'on vous aura dit une louange ou une injure. Il a bien d'autres choses à faire». ¹⁶⁶

Le terme de jeu littéraire est encore ambigu puisqu'il implique un jugement défavorable; ainsi, lorsque Laufer dit, à propos de *Jacques le Fataliste*, que «le jeu littéraire occupe, somme toute, trop de place. D'où le décousu», ¹⁶⁷ il serait question d'un maniérisme et d'une affectation, bien qu'il faille reconnaître que le décousu est, pour Diderot, une nouvelle convention qui lui tient fort à coeur, et dont nous aurons l'occasion de reparler plus loin à propos de Sterne qui lui, agence son décousu d'une manière qui, pour être ambitieuse, quant à ses sources, n'est pas quelquefois loin d'être gratuite.

Mais faudra-t-il chercher parmi les écrivains contemporains et leurs critiques admiratifs? Des bouffées d'air fraîches sont toujours nécessaires. Jean-Marie Klinkenberg, à la fin de l'analyse «Jeu et profondeur chez Raymond Queneau», ¹⁶⁸ ajoute,

¹⁶⁵ Cf., Les pseudo-mémoires de Madame d'Epinaï, *Histoire de Madame de Montbrillant*, éd. Georges Roth, Paris, 1951, 3 volumes, vol. 1^{er}, p. 67.

¹⁶⁶ O. c., vol. 1^{er}, p. 69.

¹⁶⁷ Roger Laufer, *Style rococo, style des Lumières*, Paris, 1963, p. 46.

¹⁶⁸ Cf., «Jeu et profondeur chez Raymond Queneau», dans *Ecritures 67, Cahier du cercle interfacultaire de littérature de l'Université de Liège*, 1968? pp. 45—52.

en note, quelques remarques qui nous intéressent, puisqu'elles situent cet auteur dans un contexte tout aussi respectable que classique:

Si Raymond Queneau est à notre sens le meilleur auteur moderne pour l'illustrer,¹⁶⁹ la systématisation du jeu littéraire n'est point neuve: le livre par excellence, la Bible, ne s'amusait-il pas déjà à composer des acrostiches? Les distiques anacycliques de Planude et l'*Illiade* lipogrammatique de Nestor de Laranda sont restés célèbres. Et que dire des rimes équivoquées, des vers fraternalisés et enchaînés dont regorgent nos littératures? Et des calligrammes, qui ont pris leurs lettres de noblesse chez Rabelais, Lewis Carroll et Apollinaire? L'exercice de la littérature come jeu est plus répandu qu'on ne le croit d'ordinaire.

Il serait loisible d'allonger la liste à notre gré; contentons-nous d'y inscrire les noms de Laurence Sterne et de Denis Diderot, parce que, chacun à sa manière, certes, très spécifique, illustre le type de jeu littéraire qui nous semble le plus riche en résonances sérieuses (?).

Très longue aussi pourrait être la liste des acceptions de ce terme si flou, jeu littéraire, qui signifie tour à tour artifice littéraire, mystification, pastiche, jeu de société, jeu avec les formes consacrées ou encore avec les normes principales déterminant un genre, telles quant à la fiction l'intrigue, les personnages, la vraisemblance pour ne citer que celles-ci. A première vue toutefois, le jeu littéraire qui nous intéresse apparaît comme une attitude d'irrespect plus ou moins prononcée, plus ou moins ironique, vis-à-vis des servitudes et des règles présentes de la part des écrivains et, plus souvent, des théoriciens de cet art. Est-ce à dire que cet irrespect implique que la littérature n'est pas prise au sérieux, — mot qui gênerait fort les théoriciens du jeu —, qu'elle est considérée comme une activité secondaire et complémentaire? Ou serait-elle plutôt appréciée et maniée de façon à remplir d'autres fonctions, moins sérieuses pour certains, mais ayant tout de même leur justification?

D'une manière générale, le jeu littéraire n'est pas gratuit, il ne résulte pas plus d'une destruction concertée que d'une décomposition aléatoire de moyens d'expression, quoiqu'il offre à l'oeil du critique des signes de désinvolture et d'improvisation. Et, si on ne reproche plus souvent à ce jeu de choisir l'arbitraire pour loi, de faire fi de la logique, en inventant parallèlement des contraintes nouvelles, c'est parce que l'être rationnel que nous sommes oscille de plein gré entre son goût

¹⁶⁹ Il s'agit de la profondeur et du jeu «indissolublement liés, en une sorte d'ambiguïté narquoise». Article cité, p. 52.

de l'imprévisible et son habitude enracinée pour le prévisible. D'où son attrait irrésistible. Point de jeu sans surprise, et l'attente trompée n'est pas sans raison l'un des procédés privilégiés de l'ironie. D'ailleurs, rien n'est plus ennuyeux qu'un jeu (littéraire ou non) qui est régi de sorte que toutes ses étapes soient d'avance connues. Et il y a des genres qui y répugnent plus que d'autres, la verve satirique et burlesque notamment, soit qu'elle se fonde sur une forme elle-même assez floue, soit qu'elle s'appuie sur une dualité d'oppositions reconnaissables à une norme. Dans les deux cas, quelque différents qu'ils soient, le lecteur ou l'auditeur s'attendent à des coups imprévus, à des surprises nouvelles.

«Une satire ennuyeuse est un triste don du ciel»¹⁷⁰ remarquait un commentateur un peu aigri de la *Correspondance littéraire* à propos de l'ouvrage d'un certain Monsieur Bret, «auteur triste et chagrin», bien qu'il ne dît pas en quoi résidait ce grand mal, si ce n'est la nature du poète et la nature de ses «vers chagrins». Ou encore, à propos d'une facétie de Caylus, rédigée en collaboration, notamment, à propos de l'insipide et froide plaisanterie (dans le goût de Swift) sous le titre d'*Essai historique sur les lanternes*», on parle de cette «maussade satire»,¹⁷¹ la condamnation est la même! Marmontel aussi, qui n'était pas homme à aimer l'absence de méthode, et ce qu'elle engendre, l'imprévisible, admettait que le bouffon s'il n'était pas bon devenait exécration. Même idée à propos de la satire:

Au reste, quoi que l'on pense de ce genre (il s'agit du burlesque, remarque G. V.), c'est peut-être celui de tous qui demande le plus de verve, de saillie et d'originalité. Rien de plat, rien de froid, rien de forcé n'y est supportable, par la raison que de tous les personnages, le plus ennuyeux est celui d'un mauvais bouffon.¹⁷²

Marmontel, pas plus que le chroniqueur de la *Correspondance littéraire*, ne dit expressément que c'est l'élément de surprise qui compte, ou plutôt qui fait défaut, mais, par ailleurs, ils laissent entendre assez clairement que l'insipidité d'un texte ou d'un jeu (celui du bouffon) provient de l'absence d'effets nouveaux et inattendus et que ces déficiences se font sentir davantage dans les genres moins sérieux que dans les genres plus sérieux. Bien entendu, cela ne signifie pas que les genres de second ordre et les modalités particulières

¹⁷⁰ Cf., *Correspondance littéraire*, VIII, mars 1770, p. 488.

¹⁷¹ Cf., *Correspondance littéraire*, III, p. 18.

¹⁷² Cf., Marmontel, *Elémens de littérature*, en six volumes, vol. 1^{er} Paris, 1787, p. 406.

de leur expression, soient le lot exclusif de l'imprévisible surprise, mais d'autre part comment expliquer que les satires,¹⁷³ genre très difficile, très délié, tombent à plat pour des raisons qui pourraient être ramenées à l'absence de variété d'effets de comique et de surprise.

Le prévisible est bien plus facile à organiser, à «arranger» comme dirait Diderot avec une dose de mépris, que l'imprévisible et le bizarre, et lorsqu'il déclare dans *Jacques le Fataliste* qu'il est facile de filer un roman, de faire un conte après tant d'autres, selon des règles que le lecteur averti connaît déjà et dont par conséquent il peut anticiper le dénouement, il parodie un type de roman philosophique, celui de Voltaire, puisque c'est le parfait modèle où actes et événements sont tous arrangés de sorte à permettre à ce même lecteur de prévoir, de deviner juste, de faire de la divination sans plus consulter la bouteille de Jacques que celle de Rabelais.¹⁷⁴

¹⁷³ Nous justifierons tout à l'heure cette intégration, un peu hâtive pour certains, de la satire aux jeux littéraires.

¹⁷⁴ Cf., *Jacques le Fataliste et son maître*, les pages se réfèrent à l'édition de la Pléiade (Paris, 1951). Tromper l'anticipation du lecteur, voilà ce qui fait plaisir à Diderot, se jouer de l'attitude déjà un peu supérieure du lecteur averti et, incidemment, de celle du lecteur crédule. «Eh bien! s'exclame Diderot triomphant, lecteur vous vous abusez de tout point» (p. 542); ou encore, lorsqu'il semble dire à sa victime que, pour cette fois, elle a raison: «Je vous entends, lecteur; voilà, dites-vous, le vrai dénoûment du *Bourru bienfaisant*. Je le pense» (p. 557). Il ne le pense pas, puisqu'il se met à amender de plus belle la pièce de Goldoni avec une série de «on aurait vu, on aurait entendu, il aurait eu», etc., etc., pour bien montrer que ce qu'il vient de raconter ne peut absolument rien avoir avec la pièce en question. Et que veut dire cet effet de «suspense» où il fait entrer une petite attaque contre Voltaire? «Lecteur, si je faisais ici une pause, et que je reprisse l'histoire de l'homme à une seule chemise, parce qu'il n'avait qu'un corps à la fois, je voudrais bien savoir ce que vous en penseriez? Que je me suis fourré dans une *impasse* à la Voltaire, ou vulgairement dans un cul-de-sac, d'où je ne sais comment sortir, et que je me jette dans un conte fait à plaisir, pour gagner du temps et chercher quelque moyen de sortir de celui que j'ai commencé» (p. 542). Et Diderot d'exprimer son contentement par l'exclamation que nous avons citée au début de la note; mais ce qui intrigue, c'est cette petite escarmouche avec Voltaire, car il ne s'agit pas seulement de questions lexicales; il y a entre les deux conteurs une grande différence, parmi tant d'autres, c'est que Diderot ne veut aucunement permettre à son lecteur d'anticiper et de comprendre avant d'avoir tout dit, alors que Voltaire se plaît à donner au sien l'occasion d'être content de lui-même en devinant l'agencement du conte et son message. Diderot est opposé à tout langage allégorique ou parabolique parce qu'un tel langage est construit sur une préconnaissance attendue du lecteur. Il n'en a cure, et le conte qu'il entamait à propos de «l'homme à une seule chemise», avait beaucoup de chance d'appartenir à ce mode d'expression, ou cette désignation fait-il écho à *l'Homme à quarante écus*? Sur un autre exemple,

Nous pensons pouvoir définir le jeu littéraire précisément en faisant contraster des procédés apparentés, notamment ceux de Voltaire d'une part et ceux de Sterne et de Diderot de l'autre. Ce choix limité dans un domaine précis, le conte ou roman philosophique, nous aidera à approfondir la valeur de la notion qui est, par ailleurs, beaucoup trop vaste. A ce stade Rabelais ne fera pas l'objet de nos considérations parce qu'il semble bien que son jeu littéraire offre d'autres caractéristiques auxquelles nous ne manquerons pas de nous reporter tout à l'heure.¹⁷⁵

Le conte philosophique¹⁷⁶ pourrait, pour plus d'une raison, être inscrit sur la liste des jeux littéraires puisqu'il réussit simultanément à braver et à se soumettre les conventions qui lui fournissent la forme extérieure (allégorie, apologue, bouffonnerie, utopie) mais surtout puisqu'il combine adroitement l'allure légère et désinvolte d'un récit facile et linéaire avec des idées qui se veulent et qui sont sérieuses, existentielles. Il sera opportun de faire entrer ici l'excellente caractérisation du genre, fournie par Yvon Belaval,¹⁷⁷ puisqu'elle explique les

plus évident encore, de cette manipulation des événements permise à l'écrivain, mais à laquelle Diderot est hostile, voir notre chapitre VII, et la parodie d'une allégorie tant transparente que malménée à la diable.

¹⁷⁵ Pour ce qui est de Rabelais, nous allons mettre à contribution la remarquable étude de Mikhaël Bakhtine *L'Oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Age et sous la Renaissance* (Paris, 1970). Brièvement, d'après Bakhtine, le XVIII^e siècle est celui de la rationalisation et de la formalisation du jeu, alors que Rabelais appartient encore au jeu spontané et non formalisé. L'idée-mère de Bakhtine est celle de la vigueur artistique incontestable des formes grotesques et carnavalesques, apparentées à la culture populaire et s'opposant à la tradition littéraire «officielle». D'où le terme de carnavalisation de la littérature, synonyme d'une ouverture et d'un authentique renouveau à la base d'apports venant de la vie vécue sous le signe de la fête.

¹⁷⁶ Citons pour mémoire la caractérisation du conte voltairien fournie par Henri Coulet, lors du Colloque *Roman et Lumières* qui s'est tenu en automne 1968 (*Roman et Lumières au XVIII^e siècle*, publié par les Editions sociales, Paris, 1970, p. 442). «Quant aux Contes, (Coulet avait au préalable décrit une autre forme de roman philosophique, notamment les *Lettres Persanes*, remarque G. V.), sans entrer dans la longue et difficile étude de l'ironie voltairienne et de l'imagination qui crée un monde où illusion romanesque et allusion philosophique se conjuguent, relevons seulement que la combinaison de ces deux derniers éléments, donc la distanciation ironique, a varié d'un conte à l'autre et à l'intérieur d'un même conte entre trois limites: celle de l'allégorie (*Songes de Platon*), de l'apologue (certains chapitres de *Zadig*), ou de la transposition bouffonne (l'histoire de Polichinelle dans *Pot-pourri*)».

¹⁷⁷ Cf., «Le conte philosophique», dans *The age of the Enlightenment. Studies presented to Th. Besterman*, edited by W. H. Barber, J. H. Brumfitt, ..., Edinburgh and London, 1967, pp. 308—317.

sources de cet esprit de jeu, c'est le cas de le dire. L'étude est, en grande partie, basée sur la profonde relation entre la conversation dans les salons, qui évolue apparemment à bâtons rompus, mais le plus souvent savamment conduite par la maîtresse de maison ou quelque autre meneur de jeu, et sur l'allure de la narration qui, par ses procédés de dissimulation et de dramatisation, doit tellement aux conversations des gens d'esprit. Chez Voltaire, cependant, le conte philosophique s'institutionnalise, c'est-à-dire perd de son allure de légèreté indispensable — à la surface tout n'est que divertissement et passe-temps —, étant donné que l'auteur exploite toujours un même schéma d'opposition simpliste (sérieux — frivole), mais surtout parce qu'il se laisse aller à une même attitude ironique sans nuances et gradation. Son oeuvre est entièrement subordonnée à l'idée ou aux idées qui lui fournissent la charpente alors que les événements et les actes de ses personnages ne sont organisés qu'autour de cette idée. Légèreté d'une part et rigidité de l'autre, c'est l'impression que le lecteur retient du contact avec les fantoches et automates¹⁷⁸ qui peuplent les contes de Voltaire. Il y a cependant jeu littéraire puisqu'il y a irrespect astucieusement intégré au corps même du récit des conventions littéraires. Mais Voltaire a tort de donner la priorité à une idée et à y subordonner le récit, ceci paralyse toute l'action, il a tort également d'éprouver si ouvertement du mépris pour ses personnages ou ses héros, car il ne laisse rien à l'imprévisible et à la surprise, la destruction de l'illusion d'une éventuelle réalité est totale et inchangée. Le schématisme des effets porte préjudice à maintes de ses trouvailles, par ailleurs, excellentes. Dès lors on pourrait avancer que le jeu littéraire exige de son auteur beaucoup de recherche et d'expérimentation afin de ne jamais se figer dans un seul et même procédé; la vivacité, la verve et le naturel dont parlait Marmontel, à propos du burlesque, deviennent les attributs obligés de cet art très particulier.

Si on voulait maintenant décrire ce qui peut être appelé jeu littéraire chez Sterne et Diderot — et nous ne pensons pas

¹⁷⁸ Les termes ci-dessus sont consacrés par l'usage, bien que dépréciatifs. On pourrait dire qu'avec le pantin de Voltaire le déroulement des «événements» est prévisible car l'auteur a tout prévu, alors que le pantin de Diderot se soustrait à l'automatisme qui lui aurait été également assigné et joue, c'est-à-dire découvre la valeur et la portée de ses propres actes et réflexions. Ainsi, Jacques et son maître à qui on reproche d'être l'automate par excellence, et le neveu de Rameau, dans la mesure où il est «remonté», préparé, à prendre le contre-pied de toute idée généralement admise par d'autres. Roger Laufer parle aussi (cf., *Style rococo, style des «Lumières»*, Paris, 1963, pp. 36—37) du spectacle des marionnettes.

seulement à *Jacques le Fataliste*, bien entendu —, il faudrait d'abord accepter de voir dans l'activité ludique, telle que nous avons tenté de la définir, la ressource la plus naturelle de ce jeu, et l'opposition: jeu réglé et jeu dérégulé, pourrait servir de point de départ à notre réflexion. Très simplement, le jeu réglé serait celui où Diderot, après avoir choisi un cadre conventionnel pour son récit (l'allégorie ou le conte licencieux ou encore les mémoires), se contente de le parodier à un seul niveau — les parodies à plusieurs niveaux¹⁷⁹ sont évidemment plus subtiles — sans détruire ouvertement l'illusion et l'allure d'un genre bien établi. On pourrait avancer que c'est approximativement après avoir écrit *La Religieuse*, que Diderot doit se confesser qu'il n'a cure de modèles quelque remarquables qu'ils puissent être. Les dates clés pour cette rupture seraient aux alentours de 1766 et 1768, jalons proposés par Dieckmann pour marquer le passage de l'apprentissage à la maîtrise en matière d'esthétique, de questions d'art.¹⁸⁰ Nous espérons pouvoir montrer que la genèse de *Mystification*, saynète ou conte dramatique, un peu négligé par la critique, peut s'expliquer et trouver sa justification, précisément parce qu'elle se situe aux

¹⁷⁹ Cf., Robert Mauzi «La parodie romanesque dans *Jacques le Fataliste*», *Diderot Studies VI*, Genève, 1964, pp. 89—132. A partir du même schéma, Jean Catrysse (*Diderot et la mystification*, Paris, 1970, pp. 210—223) procède à l'analyse de la hiérarchisation des plans de fiction dans d'autres oeuvres de Diderot.

¹⁸⁰ C'est là un problème souvent débattu, mais les conclusions d'Herbert Dieckmann sont toujours valables (Cf., *Cinq leçons sur Diderot*, Genève et Paris, 1959, pp. 115—117), et notamment le *Salon de 1767* (rédigé en fait en 1768) marquerait le tournant décisif. «Il y aurait donc, pour ainsi dire, deux périodes chez Diderot, celle des convictions empiristes, naturalistes et plus ou moins matérialistes, et celle des conceptions idéalistes et spirituelles (...). Toutefois, je ne crois pas que la division chronologique soit justifiée et qu'il y ait chez Diderot une certaine révision idéaliste d'idées naturalistes, professées antérieurement». La répartition proposée par Mme Eva Stadler Brooks dans sa dissertation sur les contes de Diderot, est aussi utile dans son domaine plus restreint (cf., «Diderot conteur», DA. 28A: 5009 /Columbia 1968/). Mme Brooks propose trois étapes décisives pour l'art narratif de Diderot: la première serait celle de l'imitation, incorporant l'allégorie, les contes orientaux, et allant jusqu'en 1749, jusqu'à l'incarcération à Vincennes; la seconde serait celle de l'expérimentation, s'échelonnant de 1756 à 1769, et la troisième embrasserait la période ultérieure et pourrait être intitulée la nouvelle poétique. Bien que nous ne soyons pas d'accord avec cette répartition tripartite, elle tient compte néanmoins de certains points cruciaux de l'évolution de Diderot. Et, récemment, Jean Catrysse (*Diderot et la mystification*, Paris, 1970, ch. V, «Insuffisance et refus du réalisme», p. 161), insiste, fort à propos, sur «l'attitude critique de Diderot à l'égard du détail réaliste, attitude qui, rappelons-le, n'apparaît dans son oeuvre qu'après *La Religieuse* et *l'Eloge de Richardson*», donc aux environs de 1760—1762.

alentours de ces années décisives.¹⁸¹ Nous croyons que, jusqu'en 1766—1767, Diderot cherche plus ou moins un appui dans des formes tout aussi traditionnelles que fortement définies, dont il s'écarte avec beaucoup de succès, certes, mais sans grand fracas, alors qu'à partir de cette date, il adopte des modèles moins rigides ou moins exigeants (satire, rêves et dialogues philosophiques et utopiques) qui deviennent une plate-forme beaucoup plus commode pour un nouveau mode d'irrespect de la forme littéraire.

Un jeu réglé se manifeste dans un choix de combinaisons habituelles plus ou moins consacrées par l'usage, alors que le jeu déréglé se traduit par le choix de combinaisons inusitées qui choquent le bon sens et sortent du cadre conventionnel pour mettre à profit les innombrables possibilités offertes à quiconque se plaît à chercher. Ainsi, en dépit de multiples digressions, de subtiles intrusions et de toutes sortes de tentatives de désordre, érigé d'ailleurs en principe par le philosophe, admirateur d'Horace, le récit de Diderot coule de façon allègre mais dans les limites du déjà vu. La parodie y joue un rôle dès le début, mais elle se contente d'être linéaire et transparente au niveau du sens, plus dissimulée au niveau de la forme, encore qu'assez décelable. Même *La Religieuse*, surtout sans sa *Préface-Annexe*, pourrait appartenir à cette première phase, ne serait-ce que comme forme transitoire, puisque ce n'est qu'avec les deux textes apposés que se déclare la guerre à la fiction dans toute son ampleur de mensonge. Avec le *Neveu de Rameau* (1765, et même avant, pour les premières ébauches)¹⁸² la situation devient plus nette, et il nous semble justifié de considérer pour un moment les caractéristiques de la satire

¹⁸¹ Cf., notre chapitre VI, «Mystification ou *Histoire des portraits*».

¹⁸² Pour ce qui est de la datation du *Neveu*, rien n'est plus difficile, et les quelques pages rédigées en 1761 ou 1762 ne permettent pas de penser qu'une pleine conception de la satire entière ait pu à ces dates exister. Dans son édition critique, Jean Fabre (Paris et Genève, 1950, p. XXX.) témoigne à plusieurs reprises des réserves les plus grandes et les mieux fondées: «Mais rien n'indique qu'en 1767 Diderot l'ait destinée (il s'agit de la fameuse boutade: *Quisque suos patimur manes*, remarque G. V.) à cet usage, qu'il ait même commencé d'écrire son *Neveu de Rameau*. Autant avouer notre incertitude et notre parfaite ignorance». La datation demeure incertaine même après les beaux résultats de travail d'équipe des *Entretiens sur «le Neveu de Rameau»*, publiés par Michèle Duchet et Michel Launay (Paris, 1967) et l'étude de Jean-Louis Leutrat «Autour de la genèse du *Neveu de Rameau*», *Revue d'histoire littéraire de la France*, LXVIII, n° 34, mai-août 1968, pp. 421—447. Voir aussi le récent ouvrage de Donal O'Gorman, *Diderot the satirist, «Le Neveu de Rameau» and related works. An Analysis*, Toronto, 1971, l'auteur y avance avec force arguments que le *Neveu* a pu être commencé dès 1761 ou 1762, (cf., p. 15, et surtout pages 39—56). 1762 est aussi la date proposée par Leutrat.

ménippée, genre particulièrement souple et matérialisant l'irrespect et l'aventure spirituelle de la manière la plus convaincante. La satire ménippée est une forme littéraire d'origine ancienne (les modèles les plus connus étant *l'Ane d'or* d'Apulée et le *Satyricon* de Pétrone), ouverte par définition et se prêtant admirablement à toutes les improvisations, les plus calculées incluses. Nous nous permettrons de citer ici en anglais une description de la forme de satire indirecte,¹⁸³ (plus flexible que la satire directe, satire à une voix):

It is written in prose — though with interpolated passage of verse — and is a miscellaneous form often held together by a loosely connected narrative. Its major feature, however, is a series of extended dialogues and debates (often conducted at a banquet or party) in which a group of immensely loquacious eccentrics, pedants, literary people, and representatives of various professions or philosophical points of view serve to make ludicrous the intellectual attitudes they tipify by the arguments they urge in their support. Examples are Rabelais' *Gargantua* and *Pantagruel*, Voltaire's *Candide* ... Frye also classifies Lewis Carroll's *Alice* books as «perfect Menippean satires».¹⁸⁴

Ce texte, un peu long certes, a l'avantage sur d'autres parce qu'il nous fournit les éléments de la satire indirecte dans le goût et le ton de la critique anglo-saxonne, particulièrement sensible au langage de l'ironie qui devient aisément un critère général de valeur littéraire,¹⁸⁵ ensuite parce que le

¹⁸³ La satire directe étant celle où l'auteur s'adresse sans ambages au lecteur ou à un adversaire, telles les satires d'Horace et de Juvénal; dans les premières, l'auteur est un homme du monde, brillant et tolérant, amusé par les folies autour de lui; dans les secondes, avec Juvénal, le ton change et c'est celui d'un moraliste sévère qui décrie avec force ces mêmes folies. Quant à la satire indirecte, elle se présente sous forme de narration ou de conversation entre plusieurs caractères qui deviennent vulnérables par le fait même de ce qu'ils disent et font, le commentaire de l'auteur aidant à les ridiculiser complètement. D'après M. H. Abrams, *A Glossary of Literary Terms* (Holt, Rinehart and Winston, Inc., New York, 3rd edition, 1971, pp. 153—156.

¹⁸⁴ Abrams, *o. c.*, p. 155.

¹⁸⁵ Cf., Northrop Frye, *The Anatomy of Criticism, Four essays*, Princeton, 1957; dans «Theory of Myths», il y a une section intitulée «The Mythos of Winter: Irony and Satire» (pp. 223—239) extrêmement intéressante à laquelle nous puiserons à plusieurs reprises, quant à la place et signification de la satire ménippéenne: voir en particulier le quatrième essai: «Rhetorical Criticism: Theory of genres», et la section «Specific Continuous Forms (Prose Fiction)», pp. 303—314. Très simplement, on trouve dans la fiction quatre tendances qui l'organisent en un tout cohérent, c'est le roman, la confession, l'«anatomie» et la romance (novel, confession, anatomy and romance, *o. c.*, p. 312). Le roman est défini, à l'encontre de la romance, par une intrigue élaborée et une caractérisation assez poussée des personnages alors que la romance, elle, se fonde sur une stylisation des événements et surtout des caractères, stylisation qui va jusqu'aux archétypes (psycholo-

Candide de Voltaire y figure (et il a été dit à plusieurs reprises que *Jacques le Fataliste* se présente comme un anti-*Candide*) et, enfin, parce que le jeu déréglé des *Alice* de Lewis Carroll s'associe naturellement à l'allure de la satire ménippéenne. Ce jeu consiste, comme on peut se le rappeler, à tourner en ridicule les règles en les changeant au fur et à mesure que l'action progresse. Ceci est d'autant plus facile que l'arbitraire y fait figure de loi par un mélange de fantaisie, de morale et de négligence.

Et lorsqu'il s'agit de trouver un exemple de ce dérèglement dans les «véritables» jeux, jeu authentique s'opposant à la parodie du jeu, François Cadarec, dans son étude «Exploits aberrants et paris stupides»,¹⁸⁶ n'hésite pas à donner pour exemple de «jeux déréglés» ceux d'*Alice au pays des merveilles* dont le grand secret consiste en ce que «les règles changent au cours du jeu». La satire ménippéenne, telle qu'elle est décrite par Abrams, par son dérèglement avoué et monté en épingle, notamment le mélange de prose et de vers, les interlocuteurs étant des personnages extraordinaires et d'origine variée conversant librement après un repas copieux, s'avère idéale pour Diderot qui s'efforce de la promouvoir en cherchant par tous les moyens à lutter contre l'enlèvement dans un seul et même procédé quelque efficace qu'il puisse être. Son érudition extraordinaire, son génie original l'aideront toujours à créer l'illusion de ce délicieux dérèglement tout aussi bien sur le plan des formes et des structures que sur celui des idées.

Mises à part les questions relatives aux différentes modalités de la satire ménippéenne, sur lesquelles nous ne manquerons pas de revenir, il convient de retenir, ne serait-ce que provisoirement, les deux étapes de l'élaboration de l'invention littéraire de Diderot, la première étant représentée par une parodie dûment réglée, la seconde, par une parodie déréglée et à partir d'une forme qui, elle-même, est déjà plus que fle-

giques). L'«anatomie», mot emprunté à l'ouvrage de Robert Burton *Anatomy of Melancholy*, 1621, est synonyme du terme «satire ménippéenne» qui se traduirait par une attitude ironique sophistiquée, ainsi, *Gargantua* et *Pantagruel* seraient définis comme étant des romances-«anatomies», l'œuvre de Proust serait un mélange hybride de roman, confession et «anatomie». Pour ce qui est de l'ironie, elle est définie par I. A. Richards (*Principles of Literary Criticism*, cinquième édition, New York, 1934, pp. 250—251) comme représentant l'équilibre fragile entre les oppositions, et l'école du *New criticism* la prendrait comme point de départ de l'analyse du texte.

¹⁸⁶ Cf., *Jeux et Sports*, encyclopédie de la Pléiade, Paris, 1967, p. 1147; «Alors que le jeu implique des règles connues de la totalité des joueurs, la parodie du jeu les modifie de telle sorte que le «meneur de jeu» soit seul à les connaître».

xible, tout ouverte qu'elle est aux innovations. Nous proposons donc d'adopter l'expression de jeu déréglée pour toute la période allant du *Neveu de Rameau* au *Supplément*, puisque l'utopie elle-même, telle qu'elle se présente chez Diderot, s'intègre bien au schéma ménippéen, comme nous aurons l'occasion de le voir lorsque nous discuterons des caractéristiques de ce genre en suivant Bakhtine qui l'analyse avec beaucoup de pénétration.¹⁸⁷ L'utopie est bien une forme particulière de l'idéal, et elle est «destinée à demeurer à l'état de rêve», c'est du moins ce que nous lisons dans *La Grande Encyclopédie*,¹⁸⁸ mais il est très intéressant d'y trouver également un rapprochement entre le paradoxe et l'utopie, rapprochement qui explique pourquoi Diderot a si tard choisi l'utopie pour exprimer ses opinions sur la société et sa morale. L'utopie «est dans l'ordre pratique l'équivalent du paradoxe dans l'ordre théorique, à cette différence toutefois que le paradoxe n'est pas nécessairement une erreur, tandis que l'utopie est par définition même une impossibilité». Mais, l'est-elle chez Diderot qui recourt à la fin à une relativisation totale de tout ordre idéalisé? Bref, dans tout et pour tout, le paradoxe est tellement plus opératoire et utile dans l'aventure intellectuelle.

On pourrait nous reprocher d'avoir entièrement omis de tenir compte des critiques français dans cette analyse du phénomène de la satire et de l'ironie, ou même d'en avoir trop longuement parlé à propos du jeu littéraire, tel que nous le concevons chez Diderot; aussi essaierons-nous de justifier cette attitude qui biaise à première vue. Dans les *Elémens de littérature* de Marmontel, nous trouvons bien dans la section *Didactique* (l'auteur a groupé, en fin du VI^{ème} volume, tous les termes discutés dans une *Table méthodique*) le mot *Satire*: «Peinture du vice et du ridicule, en simple discours, ou en action. — Distinguons d'abord deux espèces de *Satire*: l'une politique et l'autre morale; l'une et l'autre, ou générale, ou personnelle.¹⁸⁹ Et de continuer, d'après cette répartition strictement formaliste, à fournir maints exemples depuis Aristophane

¹⁸⁷ Nous en reparlerons longuement au chapitre VII.

¹⁸⁸ Cf., article *Utopie*, signé E. Boirac, dans *La Grande Encyclopédie, inventaire raisonné des sciences, des lettres et des arts*, en 31 volumes, 1886—1902, vol. 31, p. 63.

¹⁸⁹ Cf., *Elémens de littérature* en six volumes, Paris, 1787, vol. VI^{ème}, pp. 124—139. Ou encore, à peu près à la même époque: «La satire est un poème destiné à peindre les vices, les travers ou les ridicules des hommes en général», et d'établir trois classes, pas trop distinctes: satire générale, satire moins sérieuse, et une troisième, proche du libelle. Cf., *Nouvelle encyclopédie poétique ou choix de poésies dans tous les genres*, tome IX, *Satires et dialogues*, publiée par P. Capelle, Paris, 1819.

jusqu'à Boileau. Pas un mot sur l'ironie, alors que «vices» et «ridicules» reviennent fréquemment; d'ailleurs ce terme, ou mieux, le phénomène qui lui correspond, est en complète disgrâce. On dirait que les *Elémens de Littérature* n'ont que faire de lui:

C'est un tour d'expression si familier et si commun qu'il est presque inutile d'expliquer en quoi il consiste. Chacun sait que l'on parle par *Ironie*, lorsque d'un air moqueur ou badin, on dit le contraire de ce que l'on pense. L'*Ironie* où l'on blâme en louant, où en admirant on déprise, revient à chaque instant dans le langage ordinaire.¹⁹⁰

Voilà qui est clair et point n'est besoin pour nous de commenter. Pour revenir à la satire, G. Vapereau, dans son *Dictionnaire des littératures*,¹⁹¹ en donne une description, tendancieuse elle aussi: «Genre de composition littéraire, ordinairement en vers, quelquefois en prose mêlée de vers, ayant pour objet la censure des vices, des passions déréglées, des sottises et ridicules des hommes, et dont le nom, longtemps orthographié *satyre*, peut être rattaché par l'histoire littéraire soit aux anciens drames satiriques des Grecs, soit aux compositions mêlées, farcies, *saturae*, des premiers temps de Rome». Pour ce qui est de Vapereau, le terme de paradoxe est inconnu dans son *Dictionnaire*!

Ferdinand Brunetière, par contre, dans *La Grande Encyclopédie*,¹⁹² est beaucoup plus nuancé, et sa description, quelque «évolutionniste» qu'elle soit, s'avère utile; les difficultés proviennent de l'impossibilité de classer la satire («Satire ou Roman», ainsi commence le texte) et les mots de «démembrement» et de «déviation» et d'«espèce» reviennent à l'esprit de Brunetière, et ceci nous semble significatif. Ce qui importe encore c'est de rappeler la présence du *burlesque* dans cet article, surtout que ses rapports avec la satire sont «assez mal définis»:

Le burlesque, tel que l'ont conçu Saint-Amant et Scarron, — l'un dans sa *Rome ridicule*, et l'autre dans son *Typhon* —, n'est pas un prolongement, ni même peut-être une déviation naturelle, mais, à proprement parler, une *dénaturation* et presque une parodie de la satire, comme de tout le reste. Rappelons-nous encore à ce propos l'un des caractères essentiels de la satire: il faut qu'elle s'exprime toujours en fonction d'un idéal. Quel a été l'idéal d'un Scarron ou d'un Saint-Amant? Bien habile qui le dirait!

¹⁹⁰ Cf., *Elémens de littérature*, vol. IV, p. 278.

¹⁹¹ Cf., G. Vapereau, *Dictionnaire des littératures* en deux volumes, Paris, 1884, vol. IIème, p. 1823.

¹⁹² Cf., *La Grande Encyclopédie*, citée précédemment volume 29, pp. 543—547.

Ajoutons aussi que Brunetière parle de cet idéal comme d'un tremplin pour l'auteur des satires, en a-t-il vraiment besoin? L'impression qui se dégage de la définition de Brunetière — nous n'en avons d'ailleurs pas trouvé à proprement parler —, c'est sa difficulté d'accepter la satire telle qu'il la conçoit, et il la conçoit très largement, très justement, en y faisant entrer des oeuvres d'auteurs aussi différents que Dante, Béranger, et Flaubert (*Bouvard et Pécuchet*, mais aussi *l'Education sentimentale*), et donnant la priorité à la *Religieuse*, le *Neveu de Rameau* et à *Jacques le Fataliste* sur les satires d'un Rulhière ou d'un Gilbert, précisément parce qu'elle est impropre à une belle systématisation en bonne et due forme.

C'est là d'ailleurs le point de départ de Northrop Frye pour introduire, à côté d'autres déjà admis, pour terme «anatomie» (satire ménippéenne) afin de résoudre les nombreux dilemmes de ceux qui cherchaient, à tout prix, à définir, et à classer, les *Voyages de Gulliver*, les romans de Rabelais ou *Tristram Shandy*, comme les déviations plutôt que les représentations d'un genre pleinement fondé en droit.¹⁹³ Inutile de dire que pour Frye, le meilleur exemple de «l'anatomie» est le roman de Laurence Sterne,¹⁹⁴ et il est regrettable qu'à l'époque de la rédaction de l'interprétation de *Tristram Shandy*, Henri Fluchère¹⁹⁵ n'ait pas eu la possibilité de tenir compte des découvertes de Frye; son ouvrage demeure néanmoins exceptionnel et un modèle du genre.

Un autre point qu'il faut relever chez Brunetière, c'est la présence du burlesque, et son identification comme étant «parodie de la satire, comme de tout le reste». La parodie est mal vue, c'est un fait, du moins par Marmontel qui n'hésite pas à la classer comme «genre facile, méprisable, et nuisible»;¹⁹⁶ quant à Brunetière, il ne tient pas à la définir pour la

¹⁹³ Frye, *o. c.*, p. 312.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 312. «It was Sterne, however, the disciple of Burton and Rabelais, who combined them (c'est-à-dire la combinaison de l'«anatomie» et du roman, remarque G. V.) with greatest success. *Tristram Shandy* may be, as was said at the beginning, a novel, but the digressing narrative, the catalogues, the stylizing of character along «humor» lines, the marvellous journey of the great nose, the symposium discussions, and the constant ridicule of philosophers and pedantic critics are all features that belong to the anatomy». Disons que pour Frye le mot «anatomie» recouvre tantôt le champ plus étroit des particularités du genre, tantôt il est synonyme de la satire ménippée, donc du mélange de ces particularités et du roman.

¹⁹⁵ Henri Fluchère, *Laurence Sterne, de l'homme à l'oeuvre, biographie critique et essai d'interprétation de «Tristram Shandy»*, Paris, 1961.

¹⁹⁶ Voir *Table méthodique*, en fin du VI^e volume, p. 556. N'est-ce pas aussi étrange d'y lire que la pantomime est «un spectacle attrayant et pernicieux pour le goût!» Voir aussi le V^e volume, p. 169 et p. 172

Grande Encyclopédie.¹⁹⁷ Retenons toutefois la formule «parodie de la satire»,¹⁹⁸ puisqu'elle semble bien caractériser ce que Diderot fait en écrivant, car il ne se contente que rarement d'adhérer à la manière satirique pure et, le plus souvent, les éléments étrangers aux procédés habituels que nous pouvons relever dans ses oeuvres s'apparentent à une attitude parodique vis-à-vis du genre. Ce serait encore une forme du «jeu dérégulé» dont nous avons parlé précédemment, parce que, non content de choisir la satire, — ce genre mixte étant déjà une parodie de la forme en général —¹⁹⁹ Diderot l'adapte en changeant les modalités à chaque fois. Mais est-ce à dire que le philosophe opte délibérément pour les attributs de la satire pour s'acharner après à la parodier? Nous ne le pensons pas, bien entendu; mais il y a, dans la confidence, mise en épigraphe au début de ce chapitre, plusieurs indications qui permettent de croire, surtout quand on pense au contexte, — l'opposition de l'attitude de Diderot à celle de Voltaire — que c'est en toute bonne foi et en toute conscience qu'il adopte les positions du satiriste, prêt qu'il est à se tourner soi-même en dérision par son obscurité voulue. Or, le *Rêve de d'Alembert*, puisque les trois chefs d'oeuvre littéraires ont été classés satires par Brunetière, se prête également à l'image d'un type

«On appelle ainsi, parmi nous, une imitation ridicule d'un ouvrage sérieux; et le moyen le plus commun que le *Parodiste* y emploie, est de substituer une action triviale à une action héroïque. Les sots prennent une *Parodie* pour une critique; mais la *Parodie* peut être plaisante, et la critique très mauvaise». Et plus loin, la parodie «dispose et accoutume les esprits à plaisanter de tout, ce qui fait pis que de les rendre faux». Les qualités requises sont tout de même celles d'un bon ouvrage: «C'est la justesse des rapports, c'est à-propos, le naturel, la vraisemblance, qui en fait le sel, l'agrément, la finesse».

¹⁹⁷ Cf., *La Grande Encyclopédie*, vol. 25., p. 1182, pour parodie on dit: «Imitation burlesque d'une oeuvre sérieuse (...). Le système le plus usité est de reproduire la forme et le ton du poète parodié en l'appliquant à un récit burlesque».

¹⁹⁸ Faut-il parler du burlesque, étant donné que c'est à propos de lui que Brunetière s'exprime en ces termes? Nous ne le croyons pas, puisqu'il demeure toujours dans tous ses procédés à fleur de peau, alors que chez Diderot ceci n'est jamais le cas et que ses textes littéraires s'offrent à plusieurs interprétations.

¹⁹⁹ Frye, (*o. c.*, pp. 233—234) s'explique de manière éloquent: «The romantic fixation which revolves around the beauty of perfect form, in art or elsewhere, is also a logical target for satire. The word satire is said to come from *satura*, or hash, and a kind of parody of form seems to run all through its tradition, from the mixture of prose and verse in early satire to the jerky cinematic changes of scene in Rabelais (I am thinking of a somewhat archaic type of cinema). *Tristram Shandy* and *Don Juan* illustrate 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».

de parodie, particulier à la «satire ménippéenne»; Frye notamment parle de l'ironie du *philosophus gloriosus* comme étant l'arme dirigée, non plus contre les maux sociaux, mais plutôt contre les maux dérivant de l'intellect, le philosophe symbolisant un certain pédantisme de l'esprit. Le traitement que fait subir Diderot au grand d'Alembert n'est pas sans rappeler la satire initiatique du *philosophus* — ajoutons *naturalis* — *gloriosus*.²⁰⁰

Ce qu'il faut conclure à ce stade sur les notions de satire et de parodie, c'est que leur expansion de sens dans la critique anglo-saxonne est due à l'acceptation de certaines irrégularités et de certains écarts, considérés non plus comme traits exceptionnels d'un texte, mais comme ses qualités de plein droit, puis à l'ascendant d'un esprit de non-conformisme, enfin à la conscience de la valeur hypothétique de la forme et, partant, de l'art. Valeur hypothétique ne veut pas dire refus de considérer la forme comme telle, mais traduit plutôt un scepticisme et une modestie devant l'acte créateur, tout aussi bien qu'une attitude parodique vis-à-vis de soi-même quand on écrit en se prenant au sérieux. A ces réflexions, ajoutons les remarques conclusives de Mauzi²⁰¹ qui s'enchaînent presque naturellement à ce qui vient d'être dit, et qui certainement enrichissent notre connaissance de la question:

Mais, loin d'absoudre l'auteur, elle (l'intention parodique, remarque G. V.) ne fait qu'accuser le caractère ambigu de toute parodie, qui conserve et aggrave ce qu'elle paraît détruire, et fournit un moyen commode de succomber à son faible tout en gardant une bonne conscience. Qu'elle évince ironiquement le romanesque, ou qu'elle l'intronise, la parodie remplit toujours sa double fonction.

Il faut se féliciter de ce que ces notions ont cessé d'être associées à la condamnation des vices et des ridicules,²⁰² et synonymes d'une certaine imitation facile de genre bas et qu'elles ont pu enfin acquérir leurs titres de noblesse.

Nous aurions tort de clore l'analyse, si longue soit-elle, sans faire appel au très riche article *Satyre*, signé D. J., dans

²⁰⁰ Frye, *o. c.*, pages 309 et 311.

²⁰¹ Cf., Robert Mauzi, «La parodie romanesque dans *Jacques le Fataliste*», *Diderot Studies*, VI, p. 130.

²⁰² Ce cliché revient à la bouche de Diderot lui-même; lorsqu'il rédige l'article *Pasquinades* pour l'*Encyclopédie* (A. T., XVI, pp. 205—206), il écrit: «C'est ainsi que l'on nomme à Rome les épigrammes, les bons mots, et les satires que l'on fait, soit contre les personnes en place, soit contre les particuliers qui donnent prise par quelque vice ou par quelques ridicules».

l'Encyclopédie.²⁰³ nous en parlons seulement à présent puisque les considérations d'ordre historique n'ont pas, jusqu'ici, fait, ainsi, qu'elles le méritaient, l'objet de l'attention des critiques. Il s'agit, comme on peut le deviner, de la distinction tranchée entre la satire grecque et la satire romaine; alors que la première conserve beaucoup plus son caractère bouffon et de divertissement pur, dans la seconde, «les auteurs (y) prennent (plutôt) la qualité des censeurs». La description de l'origine de la satire grecque est intéressante: «c'étaient des farces de village, un amusement, ou un spectacle de gens assemblés pour se délasser de leurs travaux...», le but, c'est «de tourner en ridicule des actions sérieuses, de travestir pour ce sujet leurs dieux ou leurs héros, d'en changer le caractère selon le besoin, en un mot, de rire et de plaisanter: de sorte que de tels ouvrages s'appellent en grec *des jeux* et *des jouets*, *joci*, comme dit Horace». Et si Horace s'est prononcé de la sorte, il y a cent à parier que Diderot pensait de même et, lorsqu'il, à propos de *Tristram Shandy*, il parlait de «satyre universelle», il n'est pas exclu qu'il ne fit entrer la part du jeu dans cette étrange appellation. D'ailleurs Diderot s'en souviendra et elle le servira de bonne garde dans l'exécution de ses propres exploits.

Mais quand il s'amuse à prétendre au plagiat de *Tristram Shandy*: «Voici le second paragraphe, copié de la vie de *Tristram Shandy*, à moins que l'entretien de Jacques le Fataliste et de son maître ne soit antérieur à cet ouvrage, et que le ministre Sterne ne soit le plagiaire»,²⁰⁴ Diderot pouvait soit vouloir dire qu'une chronologie des faits ne pouvait jamais être bien établie ou qu'elle n'était pas essentielle, ou alors, que ce qui compte, c'est le projet antérieur à la réalisation et que le sien était déjà en puissance lorsqu'il connut l'oeuvre de Sterne. Pourquoi aussi ne pas supposer qu'il voulait rappeler la présence malicieuse du hasard dont il n'a cure et contre lequel il oppose un «système de probabilités plausibles»²⁰⁵ de

²⁰³ Cf., *l'Encyclopédie*, vol. 30, troisième édition, Neuchâtel, 1779, pp. 113—116. Il est assez étonnant que O'Gorman, dans son étude, par ailleurs, si exhaustive, *Diderot the satirist* (éd. citée, pp. 36—38) se refuse à tenir compte des types de satire; Diderot, évidemment, est plus porté vers les écrivains romains, mais il était aussi fort instruit et peut-être les abondantes distinctions rédigées pour son *Encyclopédie* lui étaient-elles bien connues. Il faudrait d'ailleurs repérer quand il écrit «satyre» et «satire»; s'il conserve l'ancienne graphie dans certains cas, ce n'est peut-être pas par hasard.

²⁰⁴ Cf., *Oeuvres*, édition de la Pléiade, Paris, 1951, p. 709.

²⁰⁵ Voir le bel article de Philippe Garcin, «Diderot et la philosophie du style», *Critique*, tome XV, No 142, janvier-mars 1959, p. 205. «L'ouvrage (il s'agit de *Jacques le Fataliste*, remarque G. V.) où se con-

faits, de situations, qui se renouvellent! De toute façon, ce dialogue imaginaire avec un autre texte, venant d'un écrivain aux goûts très semblables, ne fait qu'ajouter une signification seconde au sien.

Tzvetan Todorov avait fourni l'exemple de *Jacques le Fataliste* pour illustrer l'importance du rôle que joue le premier texte dans la compréhension du second qui n'est point un plagiat. D'une manière générale, ce type d'écriture, appelé *connotative* (enrichie de sens seconds) est traité avec suspicion.

La seule forme autorisée, explique Todorov, était celle qui ridiculise et rabaisse les propriétés du discours précédent: la parodie. Si la nuance critique est absente de ce deuxième discours, l'historien de la littérature parle de «plagiat». Une erreur grossière consiste à considérer le texte pastichant comme remplaçable par le texte pastiché.²⁰⁶

Il n'est donc pas question de plagiat pour *Jacques*, bien entendu, car la «nuance critique» est bel et bien présente par le fait qu'il y a si peu en commun entre le roman de Diderot et celui de Sterne. Diderot sait que ce qu'il fait n'est pas un plagiat, ni une parodie dans le sens qu'il est censé connaître, mais il lui est probablement difficile de définir son propre procédé. Il sait aussi que son exploit dans le domaine de la fiction est aussi important que celui de Rabelais, mais tout aussi différent. Quant à mentionner *le Compère Mathieu* de l'abbé Dulaurens, il le fait à coup sûr parce qu'il sent qu'il y a dans le texte des éléments nouveaux, curieux, qu'il aurait lui-même beaucoup mieux su exploiter, s'il avait écrit l'oeuvre de Dulaurens.²⁰⁷ A cet égard, un point est particulièrement inté-

somme le naufrage des structures simples de la narration et aussi celui où le déroulement des faits est toujours subordonné à un système de probabilités plausibles».

²⁰⁶ Cf., *Qu'est-ce que le structuralisme?*, édité par O. Ducrot, T. Todorov et autres, Paris, 1968, et l'article de Tzvetan Todorov intitulé «Poétique», pp. 111—112; il s'appuie sur Bakhtine pour ce qui est de la relation entre les deux textes.

²⁰⁷ Notons en passant notre admiration pour Edmond et Jules de Goncourt qui avaient si bien caractérisé l'étrange personnage qu'était Dulaurens; il est naturel qu'il en avait imposé à Diderot. Voici l'éloge de Dulaurens et de son oeuvre: «Dans ce carnaval de la Bible et de l'Évangile, de l'enfer et du paradis, il y a un pamphlet, un réquisitoire, un manifeste. Dans ce farceur, il y a un parti: la raison du XVIII^e siècle. — Et par un don singulier, cet homme porte en lui, confondus et mariés, les deux caractères de la philosophie de son temps: l'ironie, l'utopie». (Cf., *Portraits intimes du XVIII^e siècle*, édition définitive en deux volumes, Paris, 1924, p. 204) Voir aussi Clifton Cherpak, «*Jacques le Fataliste and Le Compère Mathieu*», *Studies on Voltaire and the eighteenth century*, LXXIII, Genève, 1970, pp. 165—191.

ressant: comment expliquer que l'encyclopédiste ne se soit jamais laissé aller à des digressions purement érudites, à la manière de Rabelais, de Dulaurens et même de Sterne? L'étendue de ses connaissances, son goût pour la parodie auraient pu donner des pages beaucoup plus riches et certainement moins digressives que celles de Dulaurens.²⁰⁸ Et ce n'est pas tout. Son amour des classiques grecs et romains lui fournissait maints exemples de ce que Bakhtine appellera «l'esprit carnavalesque», (il en parlera surtout à propos du Moyen âge et de la Renaissance) émanant de cette heureuse symbiose entre la compilation érudite et l'irrespect qui s'y fait sentir, entre l'élaboration d'un culte religieux et sa «carnavalisation».²⁰⁹ Mais Diderot connaissait-il tout aussi bien la littérature récréative médiévale, victime ou prototype de ce rabaissement grotesque, que les auteurs latins de la grande époque? Un fait est sûr, c'est qu'il répugne à Diderot de faire entrer dans ses oeuvres littéraires des connaissances encyclopédiques en bloc, et, éventuellement, de les tourner en dérision; quant à attaquer et ridiculiser les rites sociaux ou religieux avec verve et franchise, le goût n'y est plus, et ce que faisait si adroitement Voltaire est dans un tout autre registre qui ne convient pas à Diderot. Sa manière satirique est en dehors des modèles de son époque et en marge des modèles des époques révolues, d'où ses hésitations, mais surtout ses oeuvres, toutes profondément originales.

Cette étude parallèle va au delà d'une première mise au point, fournie par Otis E. Fellows et Alice G. Green (*Diderot Studies*, Syracuse, 1949, «Diderot and the abbé Dulaurens», pp. 64—93; elle montre l'apport de chacun des romanciers sans vouloir trop les rapprocher. Il est regrettable cependant que Cherpacq, dans son désir de séparer les deux ouvrages, établisse une distinction imaginaire entre «l'anatomie» et la satire ménippéenne de N. Frye ce qui fausse quelque peu la perspective des pages conclusives de son étude. Frye donne dans son *Glossary*, en fin de *Anatomy of Criticism* (o. c., p. 365) l'explication suivante: «Anatomy: a form of prose fiction, traditionally known as the Menippean or Varronian satire and represented by Burton's *Anatomy of Melancholy*, characterized by a great variety of subject-matter and a strong interest in ideas».

²⁰⁸ Rappelons que N. Frye (o. c., p. 311) considère cette accumulation encyclopédique et l'usage ironique de l'érudition, comme étant une des caractéristiques de la satire ménippéenne. A cet égard, les oeuvres de Diderot ne peuvent faire partie du genre, car son attitude parodique vis-à-vis des connaissances humaines est beaucoup plus nuancée, d'autant plus que celles-ci présentent pour lui ce qu'il y a de plus précieux et de toujours incomplet.

²⁰⁹ Cf., Mikhaël Bakhtine, *L'Oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Paris, 1970, pp. 21—24, 91—94, 292—295, etc, pour les références à la littérature récréative en latin.

A notre tour, il n'est pas aisé de définir cette parodie complexe, si ce n'est par l'expression de « jeu déréglé », à la différence de parodie simple, qui serait un jeu réglé, aux combinaisons prévisibles et aux objectifs plus ou moins connus. Dans la parodie complexe, telle qu'elle se manifeste chez Diderot et Sterne, les saillies de l'auteur et les actes des personnages sont doublement imprévisibles, pleins de paradoxes et de contradictions, et c'est d'abord l'auteur lui-même qui semble fasciné par ce qui se produit sous sa plume au point de ne plus savoir jusqu'où peut aller la destruction systématique des servitudes romanesques. Une série d'écarts va à l'encontre de tous les scrupules de la vraisemblance et de la logique, l'autre série s'attaque aux lois naturelles vérifiées par l'expérience, mais criblées d'exceptions, d'erreurs incompréhensibles, de paradoxes qu'on accepte en ne comprenant pas. Un sujet, particulièrement, tient à cœur des deux romanciers : la recherche de l'unité en dépit du désordre apparent, du déterminisme du discontinu, de la manie digressive, de la diversité des points de vue et des sujets. Sterne se vante de reproduire la structure de l'évolution des astres, alors que Diderot aurait pu aisément dire qu'il s'agissait pour lui de construire une perfection qui lui soit propre, une « perfection composée ». Nous pensons à la façon dont Diderot réfléchit sur « l'unité, l'accord qui règne dans la variété de plusieurs choses différentes », comment il définit *Perfection* dans l'*Encyclopédie* :

Toute *perfection* a ses règles, par lesquelles elle est explicable. Lorsque diverses règles qui découlent des différentes raisons d'une *perfection* composée se contrarient, cette collision produit ce qu'on appelle *exception*, savoir une détermination contraire à la règle née de la contrariété des règles (...). Mais aussitôt qu'il s'en trouve seulement deux, leur opposition dans certains cas peut produire des *exceptions*.²¹⁰

Faut-il supposer que Diderot croyait à la perfection de ses ouvrages ? Certainement pas, mais d'autre part, son désir de concilier ce qui semblait si distant, si différent, était légitime et sincère ; ne dit-il pas : « Plus il y a de convenances entre les déterminations et les règles, plus la *perfection* s'accroît » ? On dirait que Diderot croit à une concordance finale, un ordre qui découle, par quelque nécessité inconnue de nous, d'un désordre antérieur. N'est-ce pas ce qui le guide dans sa manière « décousue » ?

Sterne, lui, est carrément ironique vis-à-vis de ses manies, mais ajoutons qu'il est romancier et point en train de rédiger un article pour l'*Encyclopédie*, et il s'amuse par ailleurs à

²¹⁰ Cf., A. T., XVI, pp. 224—226.

ridiculiser une découverte capitale, puisqu'il s'agit de vanter sa qualité de «maître d'habileté digressive» et d'illustrer sa manière dans le «goût» newtonien.

Par cette combinaison, la machine de mon ouvrage est d'une espèce à part: j'y ai introduit et concilié deux mouvements contraires, qu'on croyait incompatibles. En un mot, mon ouvrage est digressif, et il est progressif aussi, — et cela en même temps.

C'est là, monsieur, une histoire fort différente de celle du mouvement de la terre autour de son axe dans sa rotation diurne, avec son progrès dans son orbite elliptique qui amène l'année et constitue cette variété et vicissitude de saisons dont nous jouissons; — quoique j'avoue que c'est ce qui m'en a suggéré la pensée —, comme je crois que les plus grandes de nos améliorations et découvertes sont venues d'idées aussi insignifiantes.

Tout spirituel qu'il est, Sterne force un peu son artisme dans ce décousu savamment organisé, alors que le plaisir qu'il éprouve à persifler les sciences et leurs découvertes n'égale jamais celui de Diderot, lorsque ce dernier réussit à humaniser une idée ou à appliquer une méthode ou un principe, tous deux plus appropriés pour son art parce qu'il leur aurait reconnu au préalable toute validité méthodologique. Ainsi, lorsque Diderot introduit Spinoza directement dans *Jacques le Fataliste*, il rend ses idées de façon à les mettre à la portée du lecteur, non pas en les ridiculisant, ce qu'aurait aimé faire Voltaire, mais en leur donnant une dimension à la fois universelle et humaine: «... dans son Spinoza qu'il savait par coeur. D'après ce système, on pourrait imaginer que Jacques ne se réjouissait, ne s'affligeait de rien; cela n'était pourtant pas vrai. Il se conduisait à peu près comme vous et moi».²¹² Et on trouverait de meilleurs exemples tant pour l'un que pour l'autre aspect de la démarche plus naturelle, mais aussi plus scientifique, de Diderot; les chapitres qui suivent essaieront de le démontrer!

Les différences entre Diderot et Sterne²¹³ sont innombrables, ce qui ne fait que mieux mettre en valeur leurs génies respectifs; les plus frappantes sont les modalités de l'ironie et de la parodie sur lesquelles il sera nécessaire de revenir.

²¹¹ Cf., Laurence Sterne, *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, vol. I, p. 80. Est-ce de 1858, les livres ont été réédités en 1860 et 1866? Ces données nous viennent de la *Bibliographie* fournie par Fluchère (o. c., p. 663).

²¹² Et de continuer sur ce ton qui familiarise une idée abstraite au lieu de s'en servir pour intimider le lecteur, ainsi que se délecte Sterne. Cf., *Oeuvres*, éd. citée, p. 621.

²¹³ Cf., *Diderot and Sterne* de A. G. Fredman (New York, 1955) est un ouvrage dont la lecture est toujours enrichissante et qui mériterait d'être davantage pris en considération.

Toutefois, s'il fallait distinguer nos grands écrivains l'un de l'autre, il suffirait, nous semble-t-il, de dire que Sterne réussit à être plus spirituel en se jouant du roman et de ses conventions avec plus d'irrévérence et un goût plus poussé pour l'arbitraire, tout en prétendant par intermittences à la plus parfaite humilité devant la réalité, les événements, les résultats des sciences et des expériences, alors que Diderot opère avec une désinvolture analogue mais doublée d'une probité quasi professionnelle d'expérimentateur qui peut bien jouer avec une forme et les lois qui la régissent, mais qui le fait dans l'intention de tirer profit de ce manège apparemment irrespectueux et de fait fort peu irrévérencieux.

La raillerie serait une fin en soi chez Sterne — n'est-elle pas quelquefois un peu humiliante pour le lecteur? —, et le jeu littéraire semble parfaitement gratuit par moments, tandis que chez Diderot le choix d'ouverture, de décousu, et d'improvisation, sans la note de dérision, mais avec le besoin de se déridier, dérive d'une curiosité insatisfaite pour les phénomènes de la vie, pour les acquisitions des sciences, lesquelles ne semblent pas encore être tout à fait appréhendées par le philosophe-naturaliste. Le jeu littéraire chez Diderot est motivé par un besoin de poursuivre des objectifs ambitieux tout en se laissant aller impunément et sans conséquences aux ébats de l'imagination.

Les plaisirs de la lecture de Sterne proviennent de son habilité infailible à jouer avec tout: «On évoquerait volontiers l'image d'un prestidigitateur, jonglant avec de nombreux objets disparates, auxquels viennent sans cesse s'ajouter de nouveaux objets bizarres, tous soumis à la loi de la pesanteur, mais auxquels la volonté de l'artiste sait imposer ces instants d'immobilité apparente avant de s'occuper d'eux à nouveau. Le tout compose un numéro parfaitement cohérent au sein d'un léger vertige que donne le spectacle de tant de virtuosité».²¹⁴

Il ne peut en être dit autant de l'oeuvre de Diderot, bien que J.-J. Mayoux ait choisi une image très ressemblante à celle citée tout à l'heure: «For Diderot's philosophical mind literature is a subtle game, an Indian magic, a means of throwing ropes into the air and holding them there».²¹⁵ Le jeu pour

²¹⁴ Cf., Henri Fluchère, *o. c.*, p. 249.

²¹⁵ Cf., J.-J. Mayoux, «Diderot and the Technique of Modern Literature», *The Modern Language Review*, vol. XXX., n° 4, 1936. oct., p. 523. Rappelons l'excellente distinction qu'établit Mayoux entre les deux génies de la désinvolture calculée: «Sterne was to a great extent Diderot's model in *Jacques*; but the waywardness of narrative and caprice of digression which is with Sterne a portrait of the mind as it runs on, is with Diderot a portrait of life, of reality, as it appears: a substantial and significant difference» (article cité, p. 524).

Diderot est, selon nous, beaucoup moins une question d'équilibre précaire qu'un mode d'expression subordonné aux exigences de son art, lequel à son tour dépend de son esprit de philosophe naturaliste.

Le jeu littéraire de Sterne ressemble plutôt au jeu des fortifications, engagé sur la carte de la citadelle de Namur, et que l'oncle Toby joue avec le caporal Trim et puis avec mistress Wadman (la veuve), accompagné de doctes discussions sur les problèmes de balistique et de stratégie.²¹⁶ Le jeu littéraire est ici un peu guindé, artificiel, une construction livresque et en papier mâché, édifice du plus haut comique mais que Diderot n'aurait jamais voulu imiter. Il se borne à fournir dans *Jacques le Fataliste* une transcription — et ce n'est pas peu de chose!²¹⁷ de la vie telle que le lecteur moyen ne peut

²¹⁶ On ne sait pas au juste jusqu'où va le jeu de la parodie de la guerre, car il s'agit tantôt de ponts et de demi-bastions (II, 278—280), collés sur une planche recouverte d'une grande feuille de papier représentant la citadelle de Namur, il s'agit tantôt de pont-levis peints «à la hollandaise» (I, 238, 244—245) au-dessus d'un véritable fossé au bout du boulingrin de Shandy-Hall, tantôt du petit train d'artillerie en cuivre, commandé d'on ne sait où, pour jouer plus tard au siège de Messine (I, 238—239), tantôt enfin de souvenirs historiques et personnels (cf., *o. c.*, I, pp. 237—241, II, pp. 279—280), de commentaires équivoques jouant allègrement sur les deux plans: ainsi, «... ces opérations militaires sont au-dessus de vos forces, ... elles finiront par vous ruiner et vous réduire à la mendicité. — Qu'importe, frère, répliqua mon oncle Toby, tant que nous saurons ce c'est pour le bien de la nation? —» (I, p. 239). Peut-on rapprocher ce jeu des fortifications de ceux présentés par Mauzi et même du jeu des cartes décrit par Caillois? Ou est-il seulement question d'une dégradation fantaisiste mais intentionnelle de ces jeux? Mauzi (cf., «Ecrivains et moralistes du XVIII^e siècle devant les jeux de hasard», *Revue des sciences humaines*, nouvelle série, fasc. 90, avril-juin 1958, p. 220) parle du jeu des lignes ou des fortifications, considéré comme jeu de géométrie, «honorable et instructif», mais qui aurait «servi de paravent à d'autres moins bénins». Est-ce le même jeu de cartes que celui dépeint par Caillois (cf., «Les cartes» dans *Jeux et Sports* de l'encyclopédie de la Pléiade, Paris, 1967, p. 958)? «Chaque carte représente un élément, accompagné de sa définition ou d'un commentaire explicatif. Par exemple, un jeu est consacré à l'art des fortifications: les cartes représentent un bastion, un redan, une caponnière, une citadelle, une barbacane, etc, chaque fois avec une courte description technique». Il est évident qu'il s'agit de trois jeux différents mais qui pourraient être mis en rapport en vue d'éclaircir cette image ambiguë mais essentielle dans *Tristram Shandy*; il est certes dommage que Fluchère soit resté, à ce sujet, au niveau d'une explication linéaire (*o. c.*, pp. 397—399, section intitulée «Balistique et Fortifications»).

²¹⁷ Diderot ne raille son lecteur qu'avec respect ou, si l'on préfère, refuse d'emboîter le pas de Sterne dans cette besogne. Ce dernier se moque du sien magistralement, il souhaite que ses lecteurs «tant mâles que femelles, apprennent à penser aussi bien qu'à lire» (I., 69), ou il s'exclame: «Lisez, lisez, lisez, lisez, mon ignorant lecteur» (I., 264) pour le mener à la fin par le bout du nez, tout carrément, s'il s'avise

la voir, prise sous tous ses aspects, comiques et sérieux, quotidiens et exceptionnels, logiques et absurdes, et il n'a que faire d'une mise en scène aussi spectaculaire que celle offerte par Sterne au lecteur effarouché: «Je prie le lecteur de m'aider ici à rouler l'artillerie de mon oncle Toby dans les coulisses; — à enlever sa guérite, à débarrasser, s'il se peut, le théâtre des ouvrages à cornes et des demi-lunes, et à mettre de côté le reste de son attirail militaire; après quoi, mon cher ami Garrick, nous moucherons les chandelles, — nous balayerons... etc».²¹⁸

Il est vrai, comme dit Fluchère, que l'art militaire «associe curieusement l'esprit mathématique et l'imagination»,²¹⁹ mais il nous semble que, pour nous servir d'un langage métaphorique approprié, tactique et stratégie font bien partie du comportement de Diderot en tant qu'homme de lettres et en tant que romancier, mais c'est pour lui un art combinatoire mieux incorporé dans ses textes que dans les traités de balistique et de fortifications de *Tristram Shandy*. Expliquons-nous, car il est temps maintenant de définir le «jeu diderotique», c'est-à-dire le mécanisme de pensée qu'on se croit autorisé d'appeler ainsi et qui conditionne tout ce que nous avons décrit jusqu'ici comme jeu littéraire, activité et attitude ludiques. Il y a *jeu* lorsqu'il y a distanciation,²²⁰ pour paraphraser en simplifiant Henriot, et il se manifeste chez Diderot par une tactique et une stratégie particulières dont nous avons entrevu et relevé l'empreinte ça et là; ce n'est pas par subterfuge qu'il se dissimule derrière un personnage ou un texte pour dire ce qu'il veut dire, c'est un dédoublement, dont il est parfaitement capable, une attitude sincère, nouvelle et tout à fait personnelle devant un problème, devant la réalité. Il ne se dédouble aisément qu'au moyen d'un dialogue, s'il est réel, il découvre les paradoxes et se laisse aller, avec ses interlocuteurs, à l'instinct agonal, au duel verbal; s'il s'agit de dialo-

d'être appliqué dans la besogne: «Ma méthode est toujours d'indiquer aux curieux différents points d'investigation, pour qu'ils remontent aux sources premières des événements que je raconte; non comme un pédantesque Fescu, ni dans la manière tranchante de Tacite qui s'alambeque lui et son lecteur; — mais avec l'officieuse humilité d'un coeur qui s'est voué à secourir uniquement les esprits curieux: — c'est pour eux que j'écris, — et par eux que je serai lu, — si on peut supposer qu'un livre tel que celui-ci soit lu aussi longtemps — jusqu'à la fin du monde» (I, 73).

²¹⁸ O. c., II, p. 58.

²¹⁹ Fluchère, o. c., p. 397.

²²⁰ J. Henriot, *Le Jeu*, Paris, 1969, p. 73. «La distance est la forme initiale du jeu. Il y a *jeu*, en quelque sens que l'on prenne ce terme, quand il y a d'abord distance, à partir du moment où, dans l'être, se dessine et se creuse un intervalle qui l'amène à exister pour soi».

gue imaginaire, de dilemmes à l'intérieur de lui-même en vue d'un choix libre²²¹ d'idées ou de décisions sur le plan littéraire ou autre, il s'engage à explorer les «possibles narratifs»,²²² les combinaisons dans la narration, mais seulement après avoir fouillé systématiquement les ressources de la réalité. Quant aux richesses insoupçonnées et un peu suspectes du langage, Diderot s'y attaque de bon coeur précisément parce qu'il éprouve, d'une part, la diversité troublante de significations, obtenues à partir de doubles sens, de l'ironie et de la parodisation, et d'autre part, parce qu'il est conscient de la difficulté à parvenir à une compréhension totale, cette dernière étant impossible, puisque les moyens dont nous disposons sont, non seulement innombrables mais jamais tout à fait appropriés à nos besoins. Or, si le potentiel communicatif de la langue est illimité, celui qui s'en sert est déterminé, contraint par toute une série de facteurs en dehors de sa volonté, donc il ne peut choisir à son gré.

Diderot a fourni une image extrêmement curieuse à propos de la liberté et du choix inconscient que l'homme (ou l'écrivain) effectue afin de l'assumer dans sa plénitude. Dans l'article *Liberté*, déjà cité, il montre qu'il est impossible de tenir compte de «toutes les raisons et de toutes les déterminations» qui portent l'homme à agir dans un sens. Il serait même erroné de se comporter de la sorte: «Si je n'agissais que par ces ressorts cachés, par les impressions des objets, il faudrait nécessairement que j'accomplisse *tous les mouvements qu'ils seraient capables de produire*; de même qu'une bille poussée achève sur la table du billard *tout* le mouvement qu'elle a reçu.²²³ On peut en conclure, semble-t-il, que l'homme et l'écrivain ne peuvent se sentir libres s'ils réduisent leur

²²¹ La liberté est chose fort ambiguë pour Diderot, comme pour d'autres; dans l'article *Liberté* (A. T., XV, pages 486 et 492) nous avons choisi deux citations qui illustrent l'oscillation de son esprit: «Il est ridicule de dire que je crois être libre, parce que je suis capable et susceptible de plusieurs déterminations occasionnées par divers mouvements que je ne connais pas...»; et plus loin: «... car la *liberté* consiste dans le pouvoir qu'on a de fixer ses idées, d'en rappeler d'autres pour les comparer ensemble, de diriger le mouvement de ses esprits, de les arrêter dans l'état où ils doivent être pour empêcher qu'une idée ne s'échappe, de s'opposer au torrent des autres esprits qui viendraient à la traverse imprimer à l'âme malgré elle d'autres idées». Pour cet article, comme pour nombre d'autres, nous nous sommes laissé aller à l'agréable conviction qu'ils étaient de Diderot. Même si nous savons aujourd'hui qu'ils ne lui appartiennent pas ils portent la «griffe» du philosophe.

²²² Nous empruntons cette heureuse expression à Claude Bremond qui discute «la logique des possibles narratifs» dans *Communications*, 8, 1966, Paris, pp. 60—76.

²²³ Cf., A. T., XV, p. 487. C'est nous qui soulignons les mots.

comportement à la résultante de toutes les impulsions qu'ils reçoivent, pas plus que la bille qui roule, et dont la trajectoire est déterminée par d'innombrables valeurs infinitésimales. Pour revenir à Sterne et à Diderot, tous deux curieux «de ce qui se passe dans l'esprit d'un homme»,²²⁴ — c'est Sterne expliquant Locke au lecteur — et pédants à leur façon,²²⁵ on pourrait dire que Sterne quelquefois tend à devenir cette bille, alors que Diderot s'efforce de ne pas s'enfermer dans les combinaisons qui l'assaillent sans trêve et dans les pièges que lui tend le démon de l'analogie. Et lorsque Diderot écrivait, à propos de *Tristram Shandy* — «ce livre si fou, si sage et si gai» — que c'était une «satyre universelle» et nous y revenons pour conclure, il pensait peut-être à son caractère de totalité presque un peu encombrante, à sa valeur quasi encyclopédique et, partant, à la difficulté de bien saisir toute la valeur de la satire elle-même, ou peut-être voulait-il suggérer qu'il ne faut pas tenter de tout comprendre vu que la part du jeu est là pour dérouter nos efforts trop rationnels. Dans son goût déréglé pour l'invention et la combinaison, dans son ironie, si déliée soit-elle, Diderot, lui, tente de conserver la possibilité de communication, ne serait-ce que pour la postérité, quitte à paraître aussi capricieux que Sterne pour ses contemporains.

²²⁴ Cf., *Tristram Shandy*, édition citée, I, pp. 95—96. «... avez-vous lu l'Essai de Locke sur l'entendement humain? — (...) C'est une histoire, monsieur (ce qui peut fort bien le recommander au monde), de ce qui se passe dans l'esprit d'un homme, et si vous en dites autant de ce livre, et pas plus, croyez-moi, vous ne ferez pas une figure méprisante dans un cercle de métaphysiciens. — Mais ceci n'est qu'en passant».

²²⁵ Les exemples de pédantisme abondent chez Sterne, toujours soucieux d'être savant et se jouant des sciences; combien de difficiles expressions se trouvent dans les pages de son roman: *le trésor ontologique* qu'il met en relief avec un plaisir évident (I, p. 221) et qu'il se garde bien d'expliquer, *l'induction dialectique* d'après Suidas à propos d'un enchaînement analogique (I, p. 228); que dire des sciences réduites à servir les arts, ou à se prêter un mutuel secours! Il s'agit de la description de l'attitude du caporal, le corps courbé pour faire un «angle précis de quatre-vingt-cinq degrés et demi d'une exactitude mathématique», alors que le pauvre caporal ne savait rien sur les angles aigus ou obtus; et Sterne de nous avertir «... tout cela sera commenté dans la partie de l'encyclopédie des sciences et des arts, où les parties instrumentales de l'éloquence du sénat, de la chaire et du barreau, du café, de la chambre à coucher et du coin du feu, seront prises en considération» (I, pp. 138—139).