Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie

26 | avril 1999
Diderot, philosophie, matérialisme

La critique de la métaphysique dans *Les Bijoux indiscrets* et *Jacques le Fataliste* de Diderot

Annie Deneys-Tunney

Édition électronique
URL : https://journals.openedition.org/rde/981
DOI : 10.4000/rde.981
ISSN : 1955-2416

Éditeur
Société Diderot

Édition imprimée
Date de publication : 15 avril 1999
ISBN : 2-252-03253-7
ISSN : 0769-0886

Référence électronique
Annie Deneys-Tunney, « La critique de la métaphysique dans *Les Bijoux indiscrets* et *Jacques le Fataliste* de Diderot », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie* [En ligne], 26 | avril 1999, mis en ligne le 04 août 2007, consulté le 30 juillet 2021. URL : http://journals.openedition.org/rde/981 ; DOI : https://doi.org/10.4000/rde.981

Propriété intellectuelle

Anne DENEYS-TUNNEY

La critique de la métaphysique dans *Les Bijoux indiscrets* et *Jacques le Fataliste* de Diderot

De façon discontinue, à plusieurs moments de doute ou d'échec, Diderot recourt, sinon au roman au sens strict du terme, en tout cas à la fiction et aux « contes »[1]. S'élabore ainsi un dialogue interne à son œuvre où énoncés philosophiques et romanesques se répondent, s'entrecroisent jusqu'à produire une hybridation des formes qui discrédite la séparation traditionnelle du philosophique et du romanesque.

Qu'il y ait une dimension philosophique du romanesque ou de la fiction chez Diderot est généralement admis. En effet, ses romans ont été l'objet d'interprétations philosophiques prestigieuses. Ainsi Hegel fait, dans *La Phénoménologie de l'Esprit*, de « Jacques » et du « Neveu » deux figures paradigmatiques de la modernité et un moment nécessaire du devenir et de la négativité de la conscience de soi. *Jacques le Fataliste* désignerait la relation de la conscience, en quête de sa reconnaissance, avec les rapports maître-serviteur ; *Le Neveu de Rameau*, « l'Esprit devenu étranger à lui-même » dans une société du spectacle et la corruption de la culture[2].

1. Arthur M. Wilson, *Diderot. Sa vie, son œuvre*, Laffont-Ramsay (1985) : C'est pour se reposer de ses travaux documentaires de traduction et d'adaptation de la *Cyclopedia* de Chambers, que Diderot rédige clandestinement, en 1748, *Les Bijoux indiscrets* (chap. 7, p. 70). — C'est pour compenser un sentiment de son incapacité à rédiger un Traité de morale, que, vers 1771, il commence à écrire le conte *Jacques le Fataliste* (ch. 46, p. 556). — Quant *au Neveu de Rameau* — gardé secret par Diderot après 1759, dans sa vieillesse — il appartient au groupe de chefs-d'œuvre presque inédits qu'il lègue à la postérité : *La Religieuse, Le Rêve de D'Alembert, Jacques le Fataliste* et la *Réfutation de L'Homme d'Helvétius* (p. 288).

Toutes les citations de Diderot sont tirées des *Œuvres complètes*, Édition Roger Lewinter, Club français du livre, 1969.

2. G.W.F. Hegel, *La Phénoménologie de l'Esprit*, traduction J. Hyppolite, Aubier (1941), tome II : A propos du parasitisme du Neveu : « La conscience de soi [...] voit sa personnalité comme telle dépendant de la personnalité contingente d'un autre, du hasard d'un instant, d'un caprice ou de toute autre façon [...] L'esprit de sa gratitude est donc autant le sentiment de cette profonde abjection que celui de la plus profonde révolte » (p. 75).

Recherches sur Diderot et sur l'*Encyclopédie*, 26, avril 1999

Michel Foucault, de son côté, a consacré deux analyses aux romans de Diderot dans *Histoire de la folie à l'âge classique*, puis dans *La volonté de savoir, Histoire de la sexualité. Les Bijoux indiscrets* inaugureraient la modernité en liant de manière irréversible sexe et Vérité et en constituant la sexualité en objet d'un savoir séparé[3]. Quant au *Neveu de Rameau*, il manifesterait les dernières lueurs de la folie, avant sa psychiatrisation dans la médecine du XIXe siècle[4]. M. Foucault a bien vu que le délire du Neveu est un fait de langage, qui fait remonter ce qui a été occulté dans « la représentation classique » — à l'opposé de la trop fameuse « clarté et distinction » qui servait d'argument à l'exclusion de l'imagination de la connaissance.

On peut se demander cependant si le problème de l'inscription du philosophique dans le roman a vraiment été posé, si l'analyse de la critique par Diderot *du discours métaphysique lui-même* ou de certains modes dogmatiques de ce discours a vraiment été faite. D'un côté, les philosophes ont tendance à ne s'intéresser aux romans de Diderot que d'un point de vue « utilitariste », c'est-à-dire comme l'illustration de thèses philosophiques établies *ailleurs*, voire même à « oublier » ceux-ci dans leur exposé de « la philosophie de Diderot »[5]. De l'autre, la division institutionnelle du travail entre philosophes et littéraires a parfois pour résultat d'enfermer les littéraires dans des lectures formalistes[6].

Il n'est donc pas inutile de commencer par poser quelques questions méthodologiques préalables. Comment repérer et définir un énoncé philosophique dans un roman ? Comment se constitue le sens dans les romans de Diderot, entre discours de la fiction et énoncés philosophiques ? De quel sentiment aigu de l'impuissance de la « raison pure » témoigne cet art si particulier du roman ?

Il est tentant d'expliquer ce passage du philosophique au romanesque par le souci de vulgarisation de Diderot, tel que l'énonce le mot d'ordre bien connu des *Pensées sur l'interprétation de la nature* : « Hâtons-nous de rendre la philosophie populaire » (Lew., II, 748), qui concerne la vulgarisation des sciences[7]. Mais les romans de Diderot, plus ou moins tenus secrets, ont été par force élitaires.

3. *Histoire de la folie à l'âge classique*, Gallimard, 1972, pp. 363-372.

4. *Histoire de la sexualité. La volonté de savoir*, Gallimard, 1976, pp. 101-105.

5. Voir par exemple Jean-Claude Bourdin, *Diderot. Le matérialisme*, P.U.F. (1998), collection « Philosophie », qui ne se réfère pas aux romans.

6. Voir par exemple l'édition critique de *Jacques le Fataliste* de J. Lecointre et J. Le Galliot, Droz ,1977, qui voient une opposition entre le contenu philosophique de *Jacques* (de « forme peu conceptuelle ») et « le traitement de la matière romanesque » : « L'originalité de Diderot se situe davantage dans le traitement de la matière romanesque que dans la nature et le contenu des thèmes traités » (p. CIV).

7. *Pensées sur l'interprétation de la nature*, I, 748 : § 40 : l'auteur s'en prend à « l'affectation des grands maîtres » et en donne comme exemple l'obscurité des ouvrages de

On doit d'abord remarquer que le rapport de la philosophie et du roman évolue au cours de la carrière de Diderot.

Dans *Les Bijoux indiscrets*, son premier roman, il y a une séparation des chapitres « philosophiques » par rapport au contenu libertin général[8]. Trois ont été ajoutés par l'auteur, après la première publication du conte, entre 1770 et 1775. C'est le cas du chapitre très audacieux « Des Voyageurs ». Cependant l'hétérogénéité du discours philosophique et du romanesque n'est qu'apparente. Les différents essais de l'anneau magique prêté par le bon génie Cacufa représentent, sur un mode allégorique (donc clairement), un parcours expérimental et une encyclopédie du sexe féminin, constitué par la fable libertine en objet « séparé ». L'imbrication roman/philosophie se fait ici à partir de (et contre) les conventions du roman libertin contemporain (Crébillon), sur le mode d'un « collage » qui illustre de manière métaphorique la possibilité d'un renversement de l'exclusion du corps et du féminin — exclusion qui sous-tend l'opposition métaphysique de l'âme et du corps[9].

La situation est très différente, à l'autre bout de l'œuvre de Diderot, dans *Jacques le Fataliste*, où les énoncés philosophiques scandent tout le récit et — « contaminés » par le romanesque — tendent à investir toutes les strates du discours. La conversation de Jacques et de son Maître constitue ainsi une espèce de dialogue socratique — ou sa parodie — où sont formulées des questions d'ordre métaphysique sur l'origine, les causes, les fins de l'existence, auxquelles il n'est souvent répondu que par d'autres questions : « Est-ce que l'on sait où l'on va ? » (XII, 15). Sont esquissées des définitions de termes ou de figures : « Qu'est-ce qu'un fou, qu'est-ce qu'un sage ? » (XII, 28), dont il est suggéré que l'opposition n'est qu'apparente. Questions métaphysiques et définitions sont généralement interrompues par des incidents matériels propres à la situation des locuteurs et laissées ouvertes, sans que jamais il y soit répondu de manière univoque et par concepts[10].

Se surajoute à ce bavardage indéfini un dialogue intermittent entre l'Auteur et le lecteur (adresse qui suspend provisoirement la prise au

Stahl et des *Principes mathématiques* de Newton, mais reconnaît que « les grandes abstractions » ont leur obscurité propre. — Dans l'article ENCYCLOPÉDIE, Diderot maintient que l'*Encyclopédie* s'adresse à la fois au savant et à l'homme du peuple, mais note qu'en dehors des objets dont l'homme du peuple tire sa subsistance, « il y a d'autres objets sur lesquels il demeurera presqu'entièrement ignorant » (II, 380).

8. La séparation de la philosophie et du roman libertin est clairement marquée dans les titres des chapitres.

9. Voir mon livre, *Écritures du corps. De Descartes à Laclos*, P.U.F., 1992, chapitre I, « Le corps et les signes ou les fantômes de la philosophie », pp. 31-70.

10. Voir l'épisode de la chute de la paysanne et le jeu sur « la démonstration ». La démonstration empêchée de Jacques révèle « le cul de la paysanne » (XII, 19).

sérieux au premier degré par le lecteur du contenu de la narration) au sujet de la définition de l'œuvre littéraire. Celle-ci est désignée comme tiraillée entre les pôles opposés de la fable et de la vérité, du « roman » ou de l'« Histoire » : « Il est bien évident que je ne fais point un roman, puisque je néglige ce qu'un romancier ne manquerait pas d'employer. Celui qui prendrait ce que j'écris pour la vérité serait peut-être moins dans l'erreur que celui qui le prendrait pour une fable » (XII, 29). Après avoir divulgué le secret de fabrication littéraire de l'histoire (du « roman »), le narrateur dénie pour son œuvre ce régime de « fable » et voue cette œuvre (au second degré, en ce nouveau régime de « mentir-vrai ») à la quête de la Vérité. Ce déplacement de l'opposition vérité/fiction, de la philosophie, où elle a un sens strict, vers la création littéraire, où elle est indécidable, témoigne d'une hybridation esthétique des formes discursives par laquelle tout énoncé ordinaire devient « vrai » et donc philosophique.

Inversement, le discours de Jacques, dans ses énoncés (et citations) les plus identifiables comme d'origine philosophique, qui se relient au thème « fataliste » du titre de l'ouvrage, tombe dans le mécanique, dans le refrain : « Tout est écrit là-haut », renvoyant à une *doxa* qui vient toujours du discours d'un autre : « Jacques disait que son Capitaine lui avait fourré dans la tête toutes ces opinions qu'il avait puisées, lui, dans son Spinoza qu'il savait par cœur » (XII, 208).

Le débat esthétique autour du genre de l'œuvre (histoire/fiction) et la question idéologique et philosophique du « fatalisme » (qui est l'axe de l'œuvre) ne restent pas étrangers l'un à l'autre, bien que provenant de disciplines différentes. Sans renier la notion de « génie », le discours romanesque se donne comme débiteur à l'égard d'autres textes (d'où le thème des grands modèles : Rabelais, Cervantès, Richardson et bien entendu Sterne)[11]. L'œuvre exhibe son montage narratif complexe par digressions et emboîtements d'histoires les unes à l'intérieur des autres, dévoilant ainsi l'inter-textualité qui travaille tout roman et les conventions du genre[12]. Ainsi, la critique, dans *Jacques le Fataliste*, de l'archéologie et des conventions du roman, est parallèle et analogue à celle qui déconstruit et disqualifie l'antinomie philosophique prétendue de la nécessité universelle et de la liberté de l'individu.

C'est donc en usant de procédés narratifs critiques, et non par une protestation idéologique, que le roman de *Jacques* témoigne — dans ce double registre de la théorie du roman et de la querelle du « fatalisme » — d'une profonde crise de l'institution philosophique et de ses modes de discours.

11. Voir Lew. XII, 52, 321 et 322.

12. Voir *Jacques le Fataliste*, éd. Lecointre et Le Galliot (voir note 6) : « La parodie du réalisme », p. LXXXVII et suivantes.

Précisons maintenant ce qui est déconstruit, dans les romans de Diderot, sinon de la philosophie en elle-même, du moins du discours métaphysique. Dans *Les Bijoux indiscrets*, c'est tout à fait explicitement le dualisme métaphysique de l'âme et du corps qui est contesté, poussé jusqu'à l'absurde. Ainsi, le chapitre 11, intitulé « Quatrième essai de l'anneau, l'écho » met en scène un « dialogue assez singulier » entre une femme (Ismène) et son « bijou ». Non seulement celui-ci à l'impudence de doubler « comme par écho » tout ce que sa maîtresse dit, mais il tente surtout d'opérer une sorte de coup d'État pour s'assurer du contrôle complet du dialogue. Plus directement encore, le chapitre 26 intitulé « Métaphysique de Mirzoza, les âmes », présenté comme une « leçon de philosophie » (I, 588), pose franchement le problème de la nature de l'âme et de sa localisation : celle-ci « doit être nichée quelque part ». Et « sans un sentiment intérieur qui semble me suggérer que c'est une substance différente de la matière, ou j'en aurais nié l'existence, ou je l'aurais confondue avec le corps », dit Mangogul (I, 589). A ce partisan d'une âme immatérielle attestée par le sentiment intérieur, Mirzoza répond par l'exposé des fondements d'une métaphysique expérimentale, à savoir une théorie du déplacement et de l'extension progressive de l'âme sensitive : « L'âme reste dans les pieds jusqu'à l'âge de deux ou trois ans, elle habite les jambes à quatre ; elle gagne les genoux et les cuisses à quinze : alors on aime la danse, les armes, les courses et autres violents exercices du corps » (I, 591). Cette localisation variable de l'âme dans le corps selon l'âge de l'individu — et les sensations variées qui sont attachées à ces organes — dévoilent la fausseté de l'intellectualisme ou du spiritualisme (et de l'ascétisme moral), qui font fi de ces sensations. C'est l'intensité des sensations qui doit nous révéler les lieux corporels de l'âme : « Quoi, l'âme ne résiderait pas dans les lieux où elle se manifeste presqu'uniquement et où elle éprouve les sensations les plus agréables ? » (I, 592). Cette physiologie permet également de dresser une typologie des femmes, de la prude à la coquette, en passant par « la femme tendre » (« celle dont l'âme est quelquefois aussi dans le bijou »). Après une citation de « la glande pinéale » de Descartes (I, 592), cette « philosophie de femme » (c'est-à-dire celle qui localise l'âme aux lieux sensibles) dérive, à la fin du chapitre, vers une vision fantasmatique ultra-physiologique d'individus dont le corps serait réduit au seul membre qui abrite leur âme : « Ainsi les danseurs seraient réduits à deux pieds, ou à deux jambes tout au plus, les chanteurs à un gosier, la plupart des femmes à un bijou (...) Il ne resterait à une joueuse que deux bouts de mains qui agiteraient sans cesse des cartes, à un glouton que deux mâchoires toujours en mouvement » (I, 595). On peut se demander si dans ce texte, par un retournement assez singulier, Diderot ne pousse pas à la limite un matérialisme physiologique, devenu obsession du corps morcelé.

L'autre texte essentiel est le chapitre 29, intitulé « Le meilleur peut-être, et le moins lu de cette histoire, Rêve de Mangogul ou voyage dans la région des hypothèses ». Il met en scène la faillite du mode de connaissance « hypothétique » et la ruine de l'édifice des métaphysiques « systématiques » et de la religion ; ce changement historique d'*épistémè* est symbolisé par un temple « dont les colonnes (...) s'élevaient à perte de vue et qui ne repose que sur du vide » (I, 602). « Je suis Platon », dit le maître du temple au narrateur, « vous êtes dans la région des hypothèses, et ces gens là sont des systématiques » (I, 603). Le dialogue avec Platon est alors brusquement interrompu par l'arrivée d'un enfant qui grandit démesurément, au fur et à mesure qu'il approche muni d'un télescope (soit l'extension de la portée de la connaissance rendue possible par l'esprit expérimental). On y « reconnaissait l'Expérience » : « Fuyons, me dit encore Platon, cet édifice n'a plus qu'un moment à durer. A ces mots (...) le colosse arrive, frappe le portique, il s'écroule avec un bruit effroyable et je me réveille » (I, 605).

On peut se demander si cette mise en scène de la faillite de l'esprit de système *métaphysique* n'a pas son répondant au chapitre « Des Voyageurs » (I, 751), rédigé ultérieurement entre 1769 et 1772, où se trouve caricaturé l'esprit de système *matérialiste*. Ce chapitre ne dit pas seulement que le succès des rencontres des individus dépend de l'accord de leurs organes sexuels : il esquisse les principes de ce que l'on pourrait appeler une « bio-politique », système où l'organisation politique serait fondée sur la physiologie. C'est en effet la compatibilité des formes des bijoux masculins et féminins — cylindriques, pyramidaux ou coniques, et l'intensité de chaleur du bijou (mesurée grâce à un « thermomètre sacré ») — qui doit assurer « des mariages heureux » (I, 754). Ce physiologisme matérialiste est tourné en dérision au chapitre suivant : « De la figure des insulaires et de la toilette des femmes » (I, 762), qui reprend textuellement les images de corps morcelés du chapitre 26 (« Métaphysique de Mirzoza, les âmes ») : « Chacun avait apporté en naissant des signes de sa vocation. Ceux que la nature avait destinés à la géométrie avaient les doigts en compas (...), un sujet propre à l'astronomie avait les yeux en colimaçon ; à la géographie, la tête en globe » (I, 763).

La critique anti-métaphysique dans la fiction des *Bijoux indiscrets* — dirigée contre la chimère d'une connaissance rationnelle pure — est complétée par la problématisation de l'interprétation, qu'il s'agisse de la cacophonie des bijoux « à l'opéra de Banza », de l'épisode « des bijoux suffoqués » (qu'on ne peut entendre à cause des muselières qui les asphyxient), ou de l'épisode canularesque du « bijou de la jument » (I, 599), qui parle une langue intraduisible, dont le texte doit être saisi au vol et décodé par une armée de traducteurs du grec, de l'égyptien ou du

persan[13]. Si ce roman fait accéder le corps (le sexe) à la représentation et au statut de vérité (refoulée) du désir, il faut ajouter que cette vérité s'avère, à plusieurs reprises, profondément énigmatique et dissimulée.

Certes, tous les témoignages vérifient l'universalité de la réunion d'une passion de jouir et de raconter, mais il y a une limite au savoir du sexe : le bijou de Mirzoza restera muet pour l'éternité (ou doit rester un mystère). Quant au « manuscrit des Bijoux indiscrets » (auquel le narrateur fait constamment référence), il est rempli de taches qui interdisent son complet déchiffrement et comporte une « lacune considérable » à l'endroit décisif : « La République des lettres aura certainement obligation à celui qui restituerait le discours du bijou de Callipiga, dont il ne nous reste que les deux dernières lignes. Nous invitons les savants à les méditer, et à voir si cette lacune ne serait point une omission de l'auteur, mécontent de ce qu'il avait dit et qui ne trouvait rien de mieux à dire » (I, 523). On ne saurait se démarquer plus ironiquement du projet d'un progrès indéfini de la connaissance de l'homme. L'« herméneutique » diderotienne des *Bijoux* défait aussi le projet d'une science positive et exhaustive du sexe.

Jacques le Fataliste, de son côté, représente, sous forme de roman picaresque, l'errance d'un valet et de son Maître, dans un monde régi par la contingence et le hasard et dans une société soumise à des rapports inégaux dominants-dominés[14]. Ce n'est plus le monde soumis aux lois fixes — trop ordonnées et prévisibles pour être réelles — du rationalisme scientifique ou du rationalisme théologique de l'âge précédent, qui postulaient le parallélisme de la nécessité des causes naturelles et des fins de la Providence, dans « le meilleur des mondes possibles ». Dans *Candide*, Voltaire avait déjà refusé d'inscrire le désastre de Lisbonne et les souffrances de l'individu au « grand livre » des « pertes et profits » de la Providence divine.

L'incipit donne le ton dominant : « Comment s'étaient-ils rencontrés ? Par hasard, comme tout le monde [...] D'où venaient-ils ? Du lieu le plus prochain. Où allaient-ils ? Est-ce que l'on sait où l'on va ? » (XII, 15). Les interrogations énoncées prennent acte d'un non-savoir irréductible de l'individu face aux énigmes concrètes de l'existence, de la destinée et de la moralité. Grâce au roman, Diderot réintègre à la philosophie un épicurisme romanesque fait de rencontres, de séparations, selon des causes matérielles fortuites — qui évoque l'errance, les déclinaisons et « rebondissements » des atomes dans le vide du poème de Lucrèce. L'errance générale dit qu'il n'y a plus de Providence et de garantie surnaturelles, mais aussi plus de

13. Voir I, 600-601.

14. Sur « avoir un maître », voir XII, 65 ; voir la scène de la dispute entre Jacques et son maître sur « le titre » de la maîtrise et la chose : XII, 198-203.

sens assigné d'avance — Dieu ou lois universelles de la nature — susceptibles d'ordonner notre interprétation du monde.

Arthur Wilson rappelle dans son *Diderot* que celui-ci — avant de se mettre à composer avec beaucoup de soin vers 1771 le conte *Jacques le Fataliste* — avait tenté plus ou moins d'écrire (et échoué à rédiger) ses pensées en matière de philosophie morale. De ce rêve de grand œuvre moral, ne nous a été conservé que le titre *De vita bona et beata* (inspiré de Sénèque) et l'argument, dans ces lignes de la *Réfutation de l'Homme d'Helvétius* : « ...A tout prendre, on n'a rien de mieux à faire pour son bonheur que d'être homme de bien [...] Vous l'avouerai-je ? je n'ai pas même osé prendre la plume pour en écrire la première ligne »[15]. Si Diderot ne s'est pas senti digne de « ce sublime travail », *Jacques* serait donc, à un premier niveau, un déplacement voire une auto-critique de ce rêve de Philosophie morale. La question du sujet moral, de sa liberté, de sa responsabilité éventuelles dans un univers d'événements nécessaires ou fortuits — la question de la possibilité d'une honnêteté pure — sont constamment pris pour thème dans le roman : « Le Maître » : « Je rêve à une chose, c'est si ton bienfaiteur est cocu parce qu'il était écrit là-haut, ou si cela était écrit là-haut parce que tu ferais cocu ton bienfaiteur ». Le narrateur interrompt la discussion et la taxe de métaphysique, puis Jacques répond, repoussant l'alternative : « Tous les deux étaient écrits là-haut » (XII, 22). Si la question est irrésolue au plan de la controverse métaphysique , elle se trouve dénouée au niveau du récit romanesque, deux pages plus loin, lors de l'épisode des brigands, au cours duquel Jacques, tout en affirmant l'événement déterminé, prend l'initiative de l'action et parvient à échapper au danger[16]. Le roman déplace la question, de l'arène de la philosophie abstraite et systématique au plan de l'expérience du sujet pratique (en l'occurrence, l'homme du peuple, Jacques). S'il y a peut être un défaut de théorie du sujet pratique dans certains textes de Diderot (dans *Le Rêve de D'Alembert*, par exemple, rédigé à la même époque que *Jacques*, on lit : « il n'y a qu'un seul grand individu, c'est le Tout ») (VIII, 98), en revanche, en tant que personnage de roman, Jacques pâtit, agit et, déterministe « inconséquent », souffre et se réjouit « comme vous et moi » (XII, 208), en ne se référant au Tout ou « Grand rouleau » qu'à titre de citation et d'idéologie ressassée.

En même temps, c'est la fiction de la centralité et de l'identité du sujet métaphysique (la substance pensante séparée) — sujet de la connaissance rationnelle et de la moralité — qui se trouve détrônée dans *Jacques le Fataliste*. Le lecteur est pris à l'intérieur d'un dialogue à plusieurs voix :

15. Texte cité par Wilson, pp. 555-556.

16. Voir l'épisode des brigands, XII, 23-27.

Jacques/son Maître, le lecteur/l'auteur, et, dans *Le Neveu* : Moi/Lui, à l'intérieur duquel aucune position n'est fixe ou établie en centre de perspective dominant. Tout énoncé général vire à l'abstraction, au cliché. Les pôles de l'énonciation sont réversibles, toute vérité énoncée par un sujet est immédiatement contestée ou retournée par son interlocuteur, ou par lui-même, ou annulée par des circonstances matérielles fortuites[17].

La cible réelle de Diderot dans ses romans est bien l'« *esprit de système* » métaphysique, que celui-ci soit de tendance idéaliste (platonisme et dualisme cartésien âme-corps), de tendance rationaliste-théologique (Leibniz) et même de tendance matérialiste (comme on l'a vu dans *Les Bijoux indiscrets*). Diderot adopte ainsi la critique formulée par Condillac dans son *Traité des systèmes* de 1746 : les systèmes abstraits « sont d'une si grande ressource pour l'ignorance, si commodes ; l'imagination les fait avec tant de plaisir, avec si peu de peine (...) Tout cela ne coûte pas plus qu'un rêve et un Philosophe rêve facilement », mais il sauvegardera dans son œuvre les ressources de connaissance des « conjectures » et des « rêves ». En tout cas, il est d'accord avec Condillac qu'il est « impossible d'élever sur des principes abstraits un système qui embrasse toutes les parties de la question »[18]. Mais Diderot va plus loin que Condillac en reconnaissant, dans la *Lettre sur les aveugles*, que le système sensualiste lui-même — tout fondé qu'il soit dans le « premier fait bien constaté » des sensations du sujet, comme le voulait Condillac — donne lieu à un « système extravagant » de tendance « idéaliste » (c'est-à-dire immatérialiste), qui n'admet aucune réalité objective à l'extérieur de la conscience du sujet et de ses sensations[19].

En dehors du débat philosophique proprement dit, le roman de Diderot esquisse, dans ses formes mêmes, une critique de la logique catégorielle du discours métaphysique. Cette critique privilégie des figures de style « alogiques » fondées sur : le paradoxe (« un paradoxe n'est pas toujours une fausseté », dit Jacques) (XII, 72), l'inversion (qui consiste à dire le contraire de ce que tout le monde dit, qui est réputé vérité), la parataxe, l'union des contraires, l'abracadabra et le non-sens[20].

17. Voir le jeu des interruptions dans le récit des amours de Jacques, du Maître et dans le récit par l'Hôtesse de l'histoire de Madame de La Pommeraye.

18. Condillac, *Traité des systèmes*, in *Œuvres philosophiques, Corpus général des philosophes français*, Éd. G. Le Roy, P.U.F. 1957, pp.122-126.

19. *Lettre sur les aveugles*, II, 192 : « On appelle idéalistes, ces philosophes qui, n'ayant conscience que de leur existence et des sensations qui se succèdent au dedans d'eux-mêmes, n'admettent pas autre chose : système extravagant, qui ne pouvait, ce me semble, devoir sa naissance qu'à des aveugles ».

20. Voir par exemple : XII, 82-83.

Le recours au paradoxe est constant : ainsi, à propos du caractère indécidable de la fiction dans le roman, fiction dont l'auteur révèle la fabrication au lecteur : « Celui qui prendrait ce que j'écris pour la vérité serait peut-être moins dans l'erreur que celui qui le prendrait pour une fable » (XII, 29) ou, dit des principes prétendus désintéressés de la Morale : « des principes qu'on prescrit aux autres pour soi » (XII, 190).

Une des questions philosophiques les plus débattues au XVIIIe siècle est celle du caractère objectif ou subjectif de la relation causale[21]. La narration du roman procède par parataxe, en juxtaposant sans rapport causal des faits voisins : « post hoc et non propter hoc », en des espèces de « chaînes » d'événements ou d'actions (« les chaînons de la gourmette ») (XII, 92), dont les éléments seraient indépendants les uns des autres : ainsi par exemple : « C'est lui qui me donna au Commandeur (...), qui me donna à son frère ainé le Capitaine [...] ; c'est ce Capitaine qui me donna à son frère » (XII, 194)[22]. A la place d'une nécessité rationnelle, le sujet perçoit une succession de faits fortuits, « une insipide rapsodie de faits, les uns réels, les autres imaginés [...], distribués sans ordre » (XII, 255), donnant lieu à des enchaînements absurdes ou cocasses, par exemple lorsque l'homme qui secourt Jacques blessé est le bourreau (XII, 89-92).

De plus, Diderot fait une place de choix à la réunion des contraires dans une chose ou une perception, spécialement lorsqu'il discute de mœurs et de moralité : — il nous parle par exemple d'un quidam « pas plus malhonnête quand il me vole qu'honnête quand il se dépouille pour un ami » (XII, 84) ; d'« une femme sans mœurs » et en même temps « la plus honnête créature » (XII, 290-291), sans se soucier d'une synthèse éventuelle de ces contraires. Lorsque les contraires se trouvent ainsi affirmés d'un même sujet, c'est que le principe de non-contradiction est en crise et que la déduction et la nécessité rationnelle sont discréditées comme inapplicables à l'existence.

Dans un article sur le pyrrhonisme du matérialisme du XVIIIe siècle, Francine Markovits remarque que dans les discours de type rationaliste, les vérités et lois énoncées sont supposées posséder une évidence intrinsèque ;

21. Kant, au début des *Prolégomènes à toute métaphysique future qui pourra se présenter comme science*, rendra hommage au scepticisme de David Hume, pour l'avoir « réveillé de son sommeil dogmatique » sur cette question de la causalité.

22. Les propos principaux de *Jacques* reproduisant les croyances d'une *doxa* nécessitariste plus ou moins teintée de spinozisme, sont les suivants : Lew. XII, 208-209 ; XII, 299-302. L'argumentation en est en gros conforme à celle de la « Lettre à Landois » de juin 1756 : « Le mot de liberté est un mot vide de sens [...] Ce qui nous trompe, c'est [...] l'habitude que nous avons prise en naissant de confondre le volontaire et le libre » (Lew. III, pp. 12-13). Mais le texte du conte note en outre l'« inconséquence » de Jacques, qui pense en Fataliste et agit autrement, en s'affligeant ou se réjouissant, « comme vous et moi », des événements qui l'affectent (Lew., XII, 208).

et que le rapport entre ces vérités et le sujet, « entre l'énoncé et l'énonciateur » n'est pas indiqué ou se trouve escamoté[23]. Au contraire, dans ses romans, Diderot multiplie les énoncés qui ne sont vrais que du point de vue des perceptions, des intérêts, de la situation (changeants) des sujets qui s'expriment. Ainsi les largesses de M. Le Pelletier sont perçues autrement par les pauvres (qui en profitent) et par les riches (qui y voient une folie) (XII, 72-73). Jacques dit expressément qu'on ne dit les choses que selon « son caractère, son intérêt, son goût » (XII, 71). On en trouve une application dans la théorie esthétique, où continuait de prévaloir la notion d'une contemplation désintéressée, quand il nous dit que les jugements de goût sont dépendants des intérêts du sujet. Le Vrai esthétique reste conçu comme une peinture de la chose, mais, pour atteindre à ce vrai dans une œuvre d'art, les règles générales sont impuissantes, il y faut du « génie », car, dit le narrateur, « la vérité a ses côtés piquants, qu'on saisit quand on a du génie » (XII, 52-53).

Ces procédés de narration, solidaires d'une critique de style empiriste et sceptique, réactivent, en les intégrant à une perception ouverte du monde, les arguments anti-dogmatiques de Sextus Empiricus, auteur que Diderot cite à égalité avec Platon et Aristote (II, 389). Enfin, tous les jeux autour du langage automatique de Jacques (« animal jaseur ») (XII, 190-191), autour des clichés et idéologies toutes faites (« c'est écrit là-haut ») réactivent une critique nominaliste d'origine sceptique, en découvrant à la fois l'opacité du langage de la philosophie, la prégnance des mots dans les perceptions du sujet et une certaine autonomie et arbitraire du mécanisme langagier.

S'il y a un « matérialisme » de Diderot, c'est dans la forme aporétique, dialogique, alogique, critique et auto-critique de ses romans qu'il faut le chercher. Sinon, à oublier ou écarter ses romans, on retomberait fatalement dans un matérialisme métaphysique (ou dogmatique) contraire à l'inspiration constante de son œuvre.

Anne DENEYS-TUNNEY
New York University

23. F. Markovits : « L'ouvrage de Pénélope ou Machiavel en Médecine », in revue Corpus, n° 31 (1997) : *L'antimachiavélisme de la Renaissance aux Lumières*, éd. Christiane Frémont et Henry Méchoulan, pp. 228-236. A partir d'un ouvrage attribué à La Mettrie : *L'ouvrage de Pénélope* (1748-1750), F. Markovits — argumentant contre des interprétations matérialistes dogmatiques et inventoriant certaines figures pyrrhoniennes — soutient que La Mettrie tient « dans certains textes deux discours contraires en jouant deux rôles à la fois » (p. 233), en sorte qu'« il se pourrait que La Mettrie fût un sceptique de système » (p. 236). « Le discours sceptique apparaît comme celui qui implique l'énonciateur dans la structure de l'énoncé » (p. 234).