



HAL
open science

Les Contes de Diderot : une "expérience morale" ?

Gerhardt Stenger

► **To cite this version:**

Gerhardt Stenger. Les Contes de Diderot : une "expérience morale" ?. Geneviève Artigas-Menant; Alain Couprie; Élisabeth Pinto-Mathieu. L'Idée et ses fables. Le rôle du genre, Honoré Champion, pp.95-104, 2008, Colloques, congrès et conférences. Époque moderne et contemporaine, 978-2-7453-1721-6. halshs-03978161

HAL Id: halshs-03978161

<https://shs.hal.science/halshs-03978161>

Submitted on 8 Feb 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Dans la même collection

- 1. *Éléments de langage. Rythme, Discours, Prose, Poésie, Théâtre. Autorité de l'œuvre d'Henri Michaux.* Sous la direction de Jean-Louis Chiss et Gérard Deponois. 2000.
- 2. *Le langage. Sous la direction de Mireille Hissou, Cécile Trévisan et Maryse Thévenaz.* 2000.
- 3. *Le langage. Sous la direction de Mireille Hissou, Cécile Trévisan et Maryse Thévenaz.* 2000.
- 4. *Le langage. Sous la direction de Mireille Hissou, Cécile Trévisan et Maryse Thévenaz.* 2000.
- 5. *Le langage. Sous la direction de Mireille Hissou, Cécile Trévisan et Maryse Thévenaz.* 2000.
- 6. *Le langage. Sous la direction de Mireille Hissou, Cécile Trévisan et Maryse Thévenaz.* 2000.
- 7. *Le langage. Sous la direction de Mireille Hissou, Cécile Trévisan et Maryse Thévenaz.* 2000.
- 8. *Le langage. Sous la direction de Mireille Hissou, Cécile Trévisan et Maryse Thévenaz.* 2000.
- 9. *Le langage. Sous la direction de Mireille Hissou, Cécile Trévisan et Maryse Thévenaz.* 2000.
- 10. *Le langage. Sous la direction de Mireille Hissou, Cécile Trévisan et Maryse Thévenaz.* 2000.
- 11. *Le langage. Sous la direction de Mireille Hissou, Cécile Trévisan et Maryse Thévenaz.* 2000.
- 12. *Le langage. Sous la direction de Mireille Hissou, Cécile Trévisan et Maryse Thévenaz.* 2000.
- 13. *Le langage. Sous la direction de Mireille Hissou, Cécile Trévisan et Maryse Thévenaz.* 2000.
- 14. *Le langage. Sous la direction de Mireille Hissou, Cécile Trévisan et Maryse Thévenaz.* 2000.
- 15. *Le langage. Sous la direction de Mireille Hissou, Cécile Trévisan et Maryse Thévenaz.* 2000.
- 16. *Le langage. Sous la direction de Mireille Hissou, Cécile Trévisan et Maryse Thévenaz.* 2000.
- 17. *Le langage. Sous la direction de Mireille Hissou, Cécile Trévisan et Maryse Thévenaz.* 2000.
- 18. *Le langage. Sous la direction de Mireille Hissou, Cécile Trévisan et Maryse Thévenaz.* 2000.
- 19. *Le langage. Sous la direction de Mireille Hissou, Cécile Trévisan et Maryse Thévenaz.* 2000.
- 20. *Le langage. Sous la direction de Mireille Hissou, Cécile Trévisan et Maryse Thévenaz.* 2000.

L'IDÉE ET SES FABLES

Le rôle du genre

Études réunies et présentées par
Geneviève ARTIGAS-MENANT et Alain COUPRIE
avec la collaboration d'Élisabeth PINTO-MATHIEU

Le genre de la fable, à travers les siècles, a été l'objet de nombreuses études. Les spécialistes de la littérature française, du Moyen Âge au XVIII^e siècle, ont s'attachés à des formes et à des genres très divers. La plus petite fable, jusqu'à nos jours, n'est pas recherchée si elle n'est pas lue. Études réunies et présentées par Geneviève Artigas-Menant et Alain Couprie avec la collaboration d'Élisabeth Pinto-Mathieu. Cette enquête sur les origines intellectuelles de la création littéraire vise à mettre en lumière le jeu complexe entre intentions et ruptures à la fois dans la création et dans la réception. Nous ne suivons pas la chronologie mais nous étudions sur un ensemble d'exemples significatifs, la façon dont, au cours des siècles, les idées trouvent leur expression dans des formes qui tiennent compte de l'attente et du goût du public. Nous essayons de dégager une cohérence à partir de grands phénomènes littéraires de communication. Lorsque la littérature transmet des idées, elle les transmet par des détours, dans des formes multiples.

« C'est la diversité des formes littéraires prêtes à « ce qu'on pense » que nous avons voulu condenser dans le sens large de « fable » fondé à la fois sur l'étymologie : « ce qu'on raconte » et sur le sens dérivé de « récit imaginaire » : « ce qu'on raconte ».



Il ne s'agit pas seulement de la fable apologue, ni de la fable à libre utilisation de procédés analogiques, selon l'expression de Jean Starobinski.

L'acceptation que nous retenir dans la définition de la fable est celle de « *fabula* » : « ce qui est fait » : la fable est fait le plus importante des six purgatoires inventés de la tragédie. Nous ne

PARIS
HONORÉ CHAMPION ÉDITEUR
2008

www.honorechampion.com

... et tout, en inscrivant la fable au sein d'un livre d'essais, de la rendre le centre d'attention de ceux qui se servent d'un titre pour se rebouter. Au-delà, il s'agit de l'homme de lettres, au sens de la notion de "l'homme de lettres" par un discours sur la retraite¹⁰, mais aussi de la doctrine philosophique et à la « doctrine impolitique ».

Le motif de la galerie peinte rend plaisant ce qui couvrait le risque d'apparaître comme ennuyeux, et les effets d'illusion sur lesquels il fonde sa réalisation contribuent à métamorphoser un ouvrage de plates morales en livre d'apparat. Mais en s'appropriant l'idée par éloignement¹¹, la fable modifie aussi la doctrine qu'elle était supposée servir. En autorisant par exemple le raffinement de l'allégorisme, en permettant l'intégration de modèles par superposition et combinaison, elle projette finalement un portique insolite, peu conforme à l'original.

Cette doctrine curieuse du stoïcisme, feuillets d'intentions diverses, voire divergentes, où se superposent vie privée et sphère publique, témoigne d'une authentique pratique polygraphique par le sens aigu de l'adaptation qu'elle manifeste, par l'ambition esthétique et éthique qu'elle exerce, qui la conduit à rechercher, par-delà les contradictions, l'union fluide des dissemblances¹².

Bernard TEYSSANDIER
Université de Reims

LES CONTES DE DIDEROT : UNE « EXPÉRIENCE MORALE » ?

L'expression « expérience morale » est empruntée à deux articles de L. G. Crocker¹, dans lesquels il présentait deux œuvres de Diderot, *Jacques le Fataliste* et *Le Neveu de Rameau*, comme le lieu où l'auteur explore « la nature et les possibilités de la vie morale »². Le recours à la fiction romanesque aurait permis à Diderot de démontrer que la complexité de la vie et la richesse des possibilités humaines résistent à toute forme de dogmatisme philosophique, à commencer par le sien : « Son matérialisme se trouve en contradiction non seulement avec ses quelques impulsions généreuses, mais aussi avec certaines prises de position humanistes qu'il adopte au cours du dialogue³. »

L'idée que l'œuvre de Diderot témoigne d'une contradiction importante entre « le cœur » et « l'esprit », autrement dit entre le matérialisme déterministe et l'exigence morale, remonte au moins à D. Mornet dont le livre *Diderot, l'homme et l'œuvre*⁴ fit longtemps autorité. Il y essaie de démontrer que le Neveu de Rameau n'est pas « le neveu qui a réellement existé mais le portrait même de Diderot ». Il va de soi que l'auteur du Neveu était en réalité « tout le contraire d'un paresseux » et aurait « certes préféré mourir de faim plutôt que de vivre du riche financier. Mais c'est le cœur de Diderot qui pouvait se révolter et non sa raison raisonnable de philosophe matérialiste et déterministe. Il se trouve donc constamment en contradiction avec lui-même, en contradiction insoluble ; plus l'élan de son enthousiasme est impétueux, plus il risque de lui casser la tête contre le mur inébranlable et froid de la doctrine. »

Selon D. Mornet, Diderot n'est ni un véritable philosophe, ni même un écrivain de premier rang. S'il a pourtant laissé une œuvre, c'est parce

¹ « *Jacques le Fataliste*, an "expérience morale" », dans *Diderot Studies*, III, 1961, p. 73-99 ; « *Le Neveu de Rameau*, une expérience morale », dans *C.A.I.E.F.*, 13, 1961, p. 133-155.

² « *Le Neveu de Rameau*, une expérience morale », p. 134.

³ *Ibid.*, p. 148.

⁴ Paris, Boivin, 1941. Le passage cité ci-après se trouve à la page 57.

qu'il n'a cessé d'être obsédé par son dilemme, l'incompatibilité entre le matérialisme et la morale, dilemme qu'il a mis en scène dans *Le Neveu de Rameau* et *Jacques le Fataliste* : « La méthode consiste à créer deux Diderots au lieu d'un seul et à les faire jouer, en présence d'un troisième Diderot, juge-arbitre. L'arbitre, en fin de compte, se résignera à ne rien décider et ne sera qu'un spectateur sceptique et amusé du conflit »⁵. Cette idée de l'œuvre littéraire comme champ de bataille entre le cœur et l'esprit est reprise, nous l'avons vu, par L. G. Crocker vingt ans plus tard. Dans les deux études déjà citées, il affine l'analyse de D. Mornet en affirmant que *Jacques le Fataliste* et *Le Neveu de Rameau* constituent chacun à sa manière une « expérience morale » :

En tant qu'expérimentateur, Diderot sait qu'on éprouve une théorie en la soumettant à des conditions extrêmes. Or les deux sortes de conditions qu'il utilise dans ses expériences morales sont toutes les deux extrêmes. La première sorte comporte la création de protagonistes qui personnifient, dans leur esprit et dans leurs actes, une thèse rationnelle, extrême et absolue concernant l'expérience morale, et leur mise en opposition avec des forces antagonistes. La seconde comporte la création de protagonistes qui, dans leur caractère, illustrent certains traits ou attitudes moraux correspondant à des positions théoriques, quoique ces personnages ne semblent pas agir en conformité avec une doctrine consciente et intellectuelle. Dans le premier cas, Diderot ayant choisi une théorie, afin de la vérifier, examine si un caractère correspondant à cette théorie pourrait exister ; c'est-à-dire, si notre vie pourrait l'admettre. Dans l'autre cas, il prend un caractère et s'efforce de voir s'il est possible de formuler une théorie pour l'expliquer ou le juger⁶.

La philosophie ne se raisonne pas mais s'expérimente, et le roman est le lieu de l'expérience. Si les conflits ne sont pas résolus, du moins sont-ils éclairés, portés à la lucidité de la conscience claire. La conclusion à laquelle L. G. Crocker arrive dans son étude sur *Jacques le Fataliste*, c'est que la raison principale pour laquelle Diderot avait refusé de publier son roman, c'est parce qu'il jugeait trop dangereuse, révolutionnaire et

⁵ *Op. cit.*, p. 140.

⁶ « *Le Neveu de Rameau*, une expérience morale », p. 135. Ajoutons que H. Dieckmann avait déjà défendu une thèse analogue en postulant que la forme littéraire est le lieu où se joue et se dédramatise « ce conflit d'idées qui se déroulait en Diderot pour ainsi dire à son insu » (*Cinq leçons sur Diderot*, Genève, Droz, 1959, p. 76).

destructrice l'irréductible substance nihiliste (*its ultimately nihilistic substance*) de son œuvre⁷ : *Jacques le Fataliste* reste dans cette optique le lieu d'une recherche irrésolue, le roman d'une inquiétude.

La thèse de L. G. Crocker a longtemps séduit un grand nombre de critiques car elle reliait élégamment la pensée philosophique à la pratique scripturaire de Diderot, sans compter qu'elle dispensait de chercher à résoudre les prétendues contradictions au niveau proprement philosophique. Diderot n'a-t-il pas avoué lui-même qu'il était incapable d'écrire un traité de morale en bonne et due forme ?

[...] je suis convaincu, dis-je, qu'à tout prendre, on n'a rien de mieux à faire pour son bonheur que d'être un homme de bien ; c'est l'ouvrage, à mon gré, le plus important et le plus intéressant à faire ; c'est celui que je me rappellerais avec le plus de satisfaction, dans mes derniers moments ; c'est une question que j'ai méditée cent fois et avec toute la contention d'esprit dont je suis capable ; j'avais, je crois, les données nécessaires. Vous l'avouerez-vous ? je n'ai pas même osé prendre la plume pour en écrire la première ligne. Je me disais, Si je ne sors pas victorieux de cette tentative, je deviens l'apologiste de la méchanceté. J'aurai trahi la cause de la vertu. J'aurai encouragé l'homme au vice. Non, je ne me sens pas bastant pour ce sublime travail. J'y consacrerai inutilement toute ma vie⁸.

C'est ainsi qu'on a fini par enfermer la girouette de Langres dans une sorte de cercle herméneutique terriblement efficace : empêtré dans ses contradictions, Diderot écrit des romans au lieu d'un traité ; il est incapable d'écrire un traité parce qu'il ne peut affronter ses idées que dans des « expériences morales ».

À regarder de plus près, on peut facilement constater que le sentiment d'une opposition irréductible entre matérialisme et morale appartient bien plutôt aux commentateurs de Diderot qu'à Diderot lui-même. Cessons donc de trop insister sur ses contradictions : la philosophie morale de Diderot telle qu'elle apparaît dans les œuvres romanesques des années 1770 est le résultat de tâtonnements, tout comme son matérialisme. Diderot a fini par abandonner sa conviction que le plus grand bonheur pour l'homme réside dans la pratique de la vertu. Cela reste vrai dans la plupart des cas, mais de nombreux exemples prouvent sans contredit que

⁷ « *Jacques le Fataliste*, an "expérience morale" », p. 98.

⁸ *Réfutation d'Helvétius*, dans *Œuvres complètes*, éd. Dieckmann-Proust-Varloot, Paris, Hermann, 1975, t. XXIV, p. 589. Cette édition est désormais désignée par le sigle DPV.

le contraire peut également être vrai. Dans cette perspective, toute tentative de renfermer la morale dans un traité systématique est vouée à l'échec ; malgré leurs divergences philosophiques, Diderot tient avec Voltaire⁹ que la morale ne se découvre pas dans un traité mais dans l'action :

Il n'y a pas de science plus évidente et plus simple que la morale pour l'ignorant : il n'y en a pas de plus épineuse et de plus obscure pour le savant. C'est peut-être la seule où l'on ait tiré les corollaires les plus vrais, les plus éloignés et les plus hardis, avant que d'avoir posé des principes. Pourquoi cela ? C'est qu'il y a des héros longtemps avant qu'il y ait des raisonneurs. C'est le loisir qui fait les uns ; c'est la circonstance qui fait les autres : le raisonneur se forme dans les écoles, qui s'ouvrent tard ; le héros naît dans les périls, qui sont de tous temps. La morale est en action dans ceux-ci, comme elle est en maximes dans les poètes : la maxime est sortie de la tête du poète, comme Minerve de la tête de Jupiter... Souvent il faudrait un long discours au philosophe pour démontrer ce que l'homme du peuple sent subitement¹⁰.

L. G. Crocker a fort bien établi que Diderot mettait en scène la morale dans ses œuvres romanesques, et notamment dans les *Contes*, mais ce n'était pas dans l'intention de prouver, à travers une sorte d'expérience morale, la validité ou plutôt l'échec d'une thèse philosophique. Les personnages de Diderot n'ont pas été créés pour articuler une contradiction en confrontant une théorie à l'épreuve de la vie. Diderot ne renonce pas à raisonner sur la morale, bien au contraire. Ses romans et contes ne sont pas des « psychodrames avant la lettre »¹¹ qui mettent à l'épreuve des possibilités extrêmes de la morale. Le seul personnage que Diderot soumet à une expérience morale impitoyable, c'est *le lecteur*.

La première victime qui eût à subir des expériences morales de la part de Diderot était Sophie Volland. En étudiant les rapports que la correspon-

⁹ Voir par exemple l'article *Morale* du *Dictionnaire philosophique* : « Les agriculteurs, les manœuvres, les artistes n'ont point fait de cours de morale ; ils n'ont lu ni de *Finibus* de Cicéron, ni les *Éthiques* d'Aristote ; mais sitôt qu'ils réfléchissent, ils sont sans le savoir les disciples de Cicéron » (*Dictionnaire philosophique*, Paris, Gallimard, 1994, p. 409).

¹⁰ *Essai sur les règnes de Claude et de Néron*, dans *Œuvres complètes*, DPV, t. XXV, p. 345-346.

¹¹ J. Proust, *Lectures de Diderot*, Paris, Armand Colin, 1975, p. 149.

dance entretient avec les contes des années 1770, J. Proust a bien montré comment Diderot est progressivement passé, dans ses échanges épistolaires avec Sophie, de l'*exemple* au *cas de conscience*. Au début, les contes que Diderot insère dans ses lettres tournent le plus souvent autour d'un cas exemplaire qui a pour fonction de « réduire la particularité à un commun dénominateur qui lui donnerait valeur générale » ; à partir du milieu de l'année 1762, sous l'influence de l'abbé Galiani peut-être, Diderot propose à sa correspondante des cas de conscience, l'invitant à « discerner dans le particulier ce qui fait qu'il est unique dans l'économie générale »¹². Ce changement de direction est absolument fondamental pour comprendre la finalité des contes : « l'avantage décisif du *cas* sur l'*exemple* est de ne pouvoir être résolu en général et dans l'abstrait ; il engage totalement, corps et âme, la personne qui le résout¹³ ».

L'Entretien d'un père avec ses enfants évoque plusieurs cas de conscience qui font l'objet de discussions animées au sein de la famille de Diderot et avec des visiteurs impromptus. À chaque fois, il s'agit du dilemme entre l'équité naturelle et le respect de la loi. Je rappellerai brièvement en quoi consiste le premier et le plus important des cas de conscience discutés :

Le curé de Thivet meurt très vieux. Muni d'une procuration pour le représenter auprès des autorités judiciaires, le père Diderot fait mettre les scellés sur les biens du curé, puis convoque les héritiers qui sont tous très pauvres et dispersés un peu partout.

Au cours de l'inventaire auquel le père Diderot procède de la manière la plus consciencieuse possible, il trouve parmi de vieux papiers sans importance un testament très ancien qui constitue comme héritier du curé un riche libraire parisien. Alors le père se trouve devant ce dilemme : que faire de ce testament ? S'il le brûle, personne ne le saura jamais, et les héritiers naturels pourront connaître une meilleure fortune. Or en brûlant le testament, le père se constitue comme une autorité judiciaire, il commet un acte illégal car il n'a évidemment pas le droit de brûler ce testament. Ainsi, le père Diderot est partagé entre l'équité morale qui voudrait qu'il brûle le testament, et le respect de la loi qui veut qu'il garde le testament au mépris des droits moraux des héritiers naturels.

¹² « De l'"exemple" au "conte" : la correspondance de Diderot », dans *L'Objet et le texte. Pour une poétique de la prose française du XVIII^e siècle*, Genève, Droz, 1980, p. 214.

¹³ *Ibid.*, p. 214-215.

Le père Diderot, qui est pieux et bon catholique, décide alors d'aller consulter un « casuiste », un religieux spécialisé dans les cas de conscience : le père Bouin. Celui-ci prouve par a+b qu'il faut respecter la légalité. Fort de cette réponse qui lui pèse tout en le soulageant, le père Diderot retourne à Thivet et annonce aux héritiers qu'ils n'ont aucun droit sur l'héritage. Le riche libraire parisien peut partir avec tout l'argent.

Dans le débat qui suit l'histoire, le personnage qui s'appelle MOI avance tous les arguments qui prêchent contre la validité du testament : il était très vieux, il était mélangé avec des papiers sans valeur, il constituait comme héritier un homme riche avec qui le curé n'avait manifestement aucune relation amicale puisque dans les paperasses de rebut il y avait une vingtaine de lettres non décachetées. De toute évidence, le curé de Thivet avait destiné ce testament à être détruit et ce n'est que par un hasard fâcheux, par inadvertance de sa part, qu'il a été conservé. Rien n'empêchait alors de le brûler.

La position du frère de Diderot est diamétralement opposée à celle du philosophe : à son avis, il faut s'en tenir strictement à la loi et fermer les yeux sur les circonstances, de crainte de mettre la main dans un engrenage qui ouvrirait la porte à une multitude de désordres. Cet argument n'est pas réfuté par le philosophe qui assume alors son acte de désobéissance. Après avoir évoqué et discuté d'autres cas de conscience également difficiles à résoudre, le conte se termine par une pirouette. « Je ne serais pas trop fâché », répond le vieux Diderot à son fils révolté, « qu'il y eût dans la ville un ou deux citoyens comme toi ; mais je n'y habiterais pas s'ils pensaient tous de même¹⁴ ».

Dans *Ceci n'est pas un conte* et *Madame de la Carlière*, Diderot procède autrement dans l'exposition des dilemmes. Au début du premier conte, le narrateur commence par introduire un interlocuteur à qui il va raconter deux histoires, celle du couple Tanié-Mme Reymer et celle du couple Gardeil-Mlle de la Chaux. Or quand on regarde de plus près le récit de l'histoire du premier couple, on s'aperçoit que l'interlocuteur connaît déjà une partie de l'histoire puisque, par moments, il ajoute des détails que le narrateur avait oubliés ou ignorait complètement. Diderot rompt délibérément avec le schéma habituel qui met en scène un narrateur, qui connaît l'histoire, et un auditeur, qui ne la connaît pas : nous sommes en présence de deux interlocuteurs qui connaissent également l'histoire, ou plus précisément l'un sait une partie de l'histoire, ou une version de l'histoire, l'autre sait d'autres parties de la même

¹⁴ DPV, XII, p. 495.

histoire, ou une autre version de la même histoire. Autrement dit, ce qui s'échange entre le narrateur et l'auditeur, ce ne sont pas des informations mais des *interprétations* : les deux interlocuteurs sont également informés, mais ils interprètent différemment. Et du coup, et c'est le but visé par Diderot, le lecteur est invité à entrer lui aussi dans le jeu. Le lecteur apprend les événements au fur et à mesure que les deux interlocuteurs parlent, mais en même temps qu'il apprend les informations, il apprend aussi à s'interroger sur les informations. Et en entendant successivement les avis de l'un et de l'autre, le lecteur est amené, presque involontairement, à se demander lui-même comment il doit interpréter ce qu'il est en train de lire. Et il se le demande si bien qu'il prend même la liberté d'intervenir à la fin du conte pour s'opposer aux points de vue par trop manichéens du narrateur et de son interlocuteur. Pour dire les choses un peu schématiquement, c'est cette voix du lecteur qui semble le mieux refléter l'opinion de l'auteur Diderot, alors que le narrateur et son interlocuteur représentent, chacun à sa manière, le jugement hâtif et inconstant de l'opinion publique, qui condamne et absout selon son humeur et ses préjugés, mais sans trop réfléchir. Résultat : le lecteur – le vrai, celui qui lit l'histoire dans le livre – est confronté non seulement à une histoire qui est déjà fort compliquée à juger, mais en plus il entend successivement et simultanément différents avis qui se complètent, voire se contredisent. Il ne sait plus où donner de la tête et s'il a envie de refermer le livre et de penser à autre chose, le narrateur le tire par la manche et le questionne impitoyablement : prendriez-vous le docteur de Toulouse pour votre ami ? Si vous aviez une fille à marier, la donneriez-vous à Desroches ?¹⁵ Aucune échappatoire possible : ce n'est pas aux personnages ou au narrateur ou à son interlocuteur de résoudre le dilemme, mais bien au pauvre lecteur qui, en fait, n'a rien demandé. Cette mise en forme qui introduit de gré ou de force le lecteur dans une interrogation, dans une expérience morale, est une technique tout à fait spécifique de Diderot conteur.

Dans *Ceci n'est pas un conte*, *Madame de la Carlière* et le *Supplément au Voyage de Bougainville*, Diderot a choisi de traiter une question qui le préoccupait au plus haut point au début des années 1770 et à laquelle il savait bien qu'il n'avait pas de réponse définitive. Son but était de présenter le thème de l'amour-passion dans toute sa complexité et de susciter plus de questions que de réponses. Peu importe ce que Diderot-narrateur donne à entendre ou ce que son interlocuteur acariâtre semble

¹⁵ Cf. DPV, XII, p. 547 et 574.

conclure, Diderot-auteur ne cherche pas à provoquer des réactions conventionnelles chez son lecteur ; il fait naître de la colère contre Gardeil et des larmes de sympathie pour Mlle de la Chaux, mais l'expérience morale à laquelle il soumet son lecteur consiste à lui faire dépasser ce premier stade de réaction affective. C'est ce que Diderot explique très bien après l'histoire bien connue de Mme de la Pommeraye dans *Jacques le Fataliste* : « Vous entrez en fureur au nom de Mad. de la Pommeraye et vous vous écriez : Ah ! la femme horrible ! Ah ! l'hypocrite ! Ah ! la scélérate !... Point d'exclamation, point de courroux, point de partialité ; raisonnons¹⁶ ». Ne voir dans Gardeil et la Reymer que des « bêtes malfaisantes », dans Tanié et Mlle de la Chaux que des victimes innocentes, c'est proprement passer à côté de la cible. Il faut que le lecteur sente la profondeur du dilemme, les tourments de son impossible résolution. Quelle conduite Gardeil aurait-il dû adopter ? Aurait-il dû sacrifier le sentiment même de sa propre intégrité à un amour qu'il n'éprouvait plus ? Aurait-il pu, par un effort de volonté, surmonter son dégoût physique ? Autant de questions qui ne peuvent pas être résolues dans un traité de morale.

Les contes de Diderot, on l'a compris, sont tout sauf reposants pour le lecteur. Au lieu de s'abandonner au divertissement, celui-ci est confronté à une expérience morale à laquelle il ne peut pas échapper. Cette analyse ne s'applique cependant pas à tous les contes, ni aux *Deux Amis de Bourbonne* ni au *Supplément au Voyage de Bougainville*. Non seulement ils n'offrent aucune expérience morale mais présentent, chacun à sa manière, un ou des « exemples » bien différents des cas de conscience évoqués. Dans *Les Deux Amis de Bourbonne*, Diderot met en scène des hors-la-loi exemplaires, des supposés hommes naturels qu'il oppose à la société civilisée et artificielle dont la plupart des autres protagonistes du conte font partie ; le *Supplément au Voyage de Bougainville*, quant à lui, introduit cette opposition dans les systèmes sociaux tahitien et européen. Diderot ne semble-t-il pas opposer de manière *exemplaire*, dans le premier et le dernier de ses contes, l'homme naturel des forêts de Bourbonne et la société naturelle de Tahiti à l'homme artificiel et à la société artificielle de son temps ? Il faut faire un détour par l'esthétique de Diderot pour comprendre de quoi il s'agit.

On a longtemps cru que Diderot donnait des modèles concrets à imiter. Mais l'imitation de la nature telle que l'entend Diderot ne doit jamais être servile, elle ne doit pas être une copie exacte d'un modèle existant. Pour

¹⁶ DPV, XXIII, p. 171.

faire beau, l'artiste ne doit pas prendre pour modèle la nature « subsistante », celle qui se présente à ses yeux, mais un modèle *idéal* ou *intérieur* construit inductivement à partir de la réalité¹⁷. La « belle nature » selon Diderot n'est pas directement observable, elle est purement idéale, et l'artiste n'y parvient que par voie d'abstraction, d'épuration et de généralisation. Plus que simple reproducteur ou copiste, l'artiste qui imite un modèle qu'il a lui-même forgé dans sa tête devient ainsi *créateur* à l'image de Dieu.

La doctrine du modèle idéal ne s'applique pas seulement aux arts plastiques, mais également aux contes : elle se trouve notamment dans la postface aux *Deux Amis de Bourbonne* :

Un exemple emprunté d'un autre art, rendra peut-être plus sensible ce que je veux vous dire. Un peintre exécute sur la toile une tête ; toutes les formes en sont fortes, grandes et régulières ; c'est l'ensemble le plus parfait et le plus rare. J'éprouve, en le considérant, du respect, de l'admiration, de l'effroi ; j'en cherche le modèle dans la nature, et ne l'y trouve pas ; en comparaison tout y est faible, petit et mesquin. C'est une tête idéale, je le sens ; je me le dis...¹⁸

On voit comment la théorie du modèle idéal du *Salon de 1767* rejoint la postface des *Deux Amis de Bourbonne*. Félix et Olivier sont beaux et vrais dans la mesure où ils représentent le modèle idéal de l'amitié parfaite. C'est pourquoi Diderot, au début du conte, suggère au passage que ce sont les Oreste et Pylade de Bourbonne. La tête idéale, c'est-à-dire l'amitié entre Olivier et Félix, est bien conforme au modèle grec, au mythe d'Oreste et de Pylade ; elle suscite le respect, l'admiration, l'effroi, mais elle n'est pas « dans la nature », c'est une construction de l'esprit. Félix et Olivier, les deux amis de Bourbonne, ne sont pas deux hommes observés dans la région de Bourbonne, leur histoire n'est pas l'histoire exemplaire d'une amitié authentique. À l'autre bout de la chaîne, les Tahitiens du *Supplément* ne sont pas les Tahitiens réellement observés par Bougainville, ni des Tahitiens tels que Diderot les aurait imaginés en laissant libre cours à ses fantasmes, sexuels ou autres. La société tahitienne n'est pas une *société exemplaire* mais un *modèle idéal* à laquelle chaque société existante, civilisée ou sauvage, devrait se conformer en tenant compte de ses particularités géographiques, climatiques, historiques etc. Diderot ne prône pas pour les Européens une vie « à

¹⁷ Voir le *Salon de 1767*, DPV, XVI, p. 65-68.

¹⁸ DPV, XII, p. 455.

la tahitienne » ; il nous montre, à l'exemple de ses Tahitiens, que les sociétés européennes peuvent atteindre le bonheur en réglant leurs lois civiles et religieuses sur ce qu'il appelle le code de la nature, qui est nécessairement différent d'une société à l'autre¹⁹.

Ce rapide survol des *Contes* de Diderot nous a permis de constater qu'on peut bien parler d'expérience morale à leur sujet, mais pas précisément au sens où l'entendait L. G. Crocker. Diderot n'a pas écrit *Le Neveu de Rameau* pour « mettre à l'épreuve ses spéculations matérialistes en les concrétisant sous forme de caractères, de problèmes, d'action »²⁰ ; il n'a pas écrit *Jacques le Fataliste* pour voir « comment raisonne et agit celui qui se proclame fataliste, lorsqu'il est mis en présence de tout ce que la vie ou la fertile imagination d'un romancier lui ménage de rencontres et de hasards »²¹. Les romans et contes de Diderot n'ont pas pour fin de libérer leur auteur d'une prétendue aporie philosophique qu'il était incapable de résoudre au niveau purement spéculatif. Leur objet, c'est le débat sur les faits et les personnages, les points de vue différents que l'on peut avoir sur une même réalité. Les personnages et leurs actions ne sont pas exemplaires, car un exemple prône une conduite, illustre un précepte moral du type « tu dois » ou « tu ne dois pas ». Chez Diderot, chaque cas évoqué dans les contes est unique, ce qui interdit qu'on puisse se référer à une éthique, à un traité de morale, pour le résoudre. Et c'est pourquoi la présentation dialoguée n'est pas simplement un artifice ornemental ; contrairement aux dialogues philosophiques habituels, la présentation dialoguée des contes diderotiens est l'expression formelle de cette idée éminemment philosophique que sur quelque réalité que ce soit, il y a toujours plusieurs points de vue possibles.

Gerhardt STENGER
Université de Nantes

¹⁹ J'ai analysé ce modèle idéal dans « Diderot et la théorie des trois codes », *Ici et ailleurs : le dix-huitième siècle au présent. Mélanges offerts à Jacques Proust*, Tokyo, 1996, p. 139-158.

²⁰ « *Le Neveu de Rameau*, une expérience morale », p. 134.

²¹ J. Fabre, « Sagesse et morale dans *Jacques le Fataliste* », *The age of the enlightenment. Studies presented to Theodore Besterman*, Edinburgh/London, Oliver and Boyd, 1967, p. 179.