

jugement sur cette triste extrémité qu'est un régime despotique, où la paix qui règne ressemble à celle des cimetières.

Mais l'essentiel n'est ni dans l'art, ni dans les opinions de Montesquieu, si généreuses fussent-elles. L'apport immédiat de *L'Esprit des lois* a résidé dans un ensemble de concepts et d'analyses d'une telle clarté et d'une telle utilité que chacun les a adoptés au XVIII<sup>e</sup> siècle et depuis. Les constructions constitutionnelles des jeunes Etats-Unis d'Amérique, des étapes successives de la Révolution, des régimes du XIX<sup>e</sup> siècle leur doivent beaucoup. L'idéal de séparation des pouvoirs est devenu un dogme des démocraties libérales. Ce qui domine peut-être l'ensemble de la pensée de Montesquieu, c'est la notion de modération et l'analyse des conditions et des conséquences de la modération dans l'Etat.

C'est aussi la conviction que la machine humaine est faite naturellement pour le bonheur : la politique aide à y accéder, ou à le conserver, selon des voies diverses, et le théoricien de la politique a son rôle, en aidant les hommes à connaître leur vraie nature, qui n'est pas toujours conforme aux idées qu'on s'en fait. « Je me croirais le plus heureux des mortels, écrivait Montesquieu dans sa Préface, si je pouvais faire que les hommes pussent se guérir de leurs préjugés. J'appelle ici préjugés, non pas ce qui fait qu'on ignore de certaines choses, mais ce qui fait qu'on s'ignore soi-même. »

## CHAPITRE VI

### Le siècle de Voltaire

Quel que soit l'angle sous lequel on envisage la littérature du XVIII<sup>e</sup> siècle, on ne peut éviter de rencontrer la personnalité et l'œuvre de Voltaire : au cours des chapitres précédents, son rôle est apparu dans la formation des idées littéraires et les échanges poétiques (chap. I<sup>er</sup>), dans l'élaboration et la diffusion du rationalisme et du déisme des Lumières (chap. II), dans le renouvellement de la tragédie et la réalisation des grandes ambitions poétiques post-classiques (chap. III), dans la modernisation de l'histoire et la définition d'une politique éclairée (chap. V). Ces aspects importants ne constituent pas tout l'apport de Voltaire, qui représente un cas à la fois exceptionnel et représentatif : représentatif dans la mesure où il a adopté la plupart des goûts et des opinions de son temps, et symbolisé aux yeux de ses contemporains l'idéal même de la réussite d'un écrivain (c'est dans ce sens qu'on peut accepter la formule de Roland Barthes : « Voltaire, le dernier des écrivains heureux »), mais exceptionnel dans la mesure où il a réalisé la prouesse de commencer une nouvelle carrière, la cinquantaine passée.

#### UNE DOUBLE CARRIÈRE

Quand François-Marie Arouet (1694-1778) adopte, en 1718, le pseudonyme inexplicable de Voltaire, il commence une carrière qui paraît semblable à beaucoup d'autres, celle d'un poète satirique et tragique. Ce fils (peut-être adultérin) de notaire parisien sort d'un milieu janséniste et aisé ; il a noué, au collège Louis-le-Grand où il a été l'excellent élève des Jésuites, des relations amicales et utiles avec des jeunes gens de

l'aristocratie, il a fréquenté le milieu libertin du Temple et fait un séjour à la Bastille, pour avoir lancé des vers irrespectueux pour le Régent. Avec un esprit brillant et une grande capacité d'émotion, il possède une exceptionnelle aisance de versification. Il réussit d'emblée dans la tragédie, pour laquelle il y a une véritable demande et qui fait l'objet de débats animés. *Œdipe* intéresse par son éloquence, par l'introduction d'un chœur, par la critique de la cruauté des dieux. *La Ligue*, première forme de *La Henriade*, consolide sa réputation. Il est près de devenir poète officiel quand une dispute avec un chevalier de Rohan, obscur mais bien apparenté, l'amène à des menaces telles qu'il doit, après quelques jours à la Bastille, hâter un voyage en Angleterre qu'il préparait alors. D'un séjour de plus de deux ans (1726-1728), il rapporte une bonne connaissance de l'anglais, de la littérature d'outre-Manche et notamment de Shakespeare, Pope et Swift, des milieux d'affaires et de l'aristocratie ; des souscriptions pour sa *Henriade*, aussi, et un recueil de *Lettres anglaises* ou *Lettres philosophiques*, car les Anglais forment « une nation de philosophes », plus tolérants, plus ouverts aux nouveautés que les Français. La publication sans autorisation de ce livre (1734) l'oblige à vivre plusieurs années au château de Cirey en Champagne, avec sa maîtresse Mme du Châtelet, une des femmes les plus savantes de son temps, traductrice de Newton. La liaison de Mme du Châtelet avec le poète Saint-Lambert et sa mort (1749) vont transformer la vie de Voltaire. Mais entre-temps les hommages ont plu. Une série de tragédies connaît la réussite, notamment *Zaïre* (1732) qui raconte, dans la Jérusalem du Moyen Âge, le tragique malentendu entre un sultan musulman et sa bien-aimée d'origine chrétienne, *Mahomet* (1742) qui présente l'Islam comme une imposture politique, *Mérope* (1743) et *Sémiramis* (1748). Plus que par la vraisemblance ou la profondeur psychologique, ces tragédies brillent par l'originalité du cadre historique et géographique, et par le relief des situations et des formules « philosophiques », notamment celles qui soulignent les préjugés, l'intolérance, la permanence des passions et de la raison humaines. Par ailleurs, depuis 1736, Voltaire correspond avec le prince héritier de Prusse, qui échange avec lui vers et idées. A partir de 1740, il devient auprès de Frédéric devenu roi un intermédiaire apprécié de la cour de France ; soutenu par Mme de Pompadour, il retrouve un rôle officiel, est nommé historiographe de France (1745), est élu à l'Académie française (1746). C'est l'apogée d'un écrivain surtout connu comme « fameux poète », pleinement intégré dans la société française.

Mais, en 1750, Voltaire, « veuf » de Mme du Châtelet, sensible aux inconstances de la cour, part pour Berlin où Frédéric l'a invité à s'installer. Il y est nommé chambellan, loge près du roi, soupe avec lui

et quelques philosophes choisis comme Maupertuis, La Mettrie. Ce milieu favorable déchaîne l'antichristianisme de Voltaire. Mais des dissensions le décident à repartir en 1753. Après diverses étapes et hésitations, c'est à Genève qu'il se fixe ; une nouvelle vie commence. Il est riche depuis longtemps, grâce à des affaires de librairie, des héritages, des spéculations habiles sur la loterie, des placements fructueux. Il achète des propriétés, les Délices à Genève, une maison à Lausanne, puis le château de Ferney et le domaine de Tournay, tout près de Genève mais en territoire français. Il reçoit beaucoup et brillamment, se mêle des affaires locales, confie ses œuvres aux frères Cramer, des imprimeurs de Genève, joue et fait jouer tragédies, comédies et opéras. Il devient le « patriarche » des Lumières, un « seigneur de village » très actif qui se passionne pour les améliorations agricoles, le développement de l'artisanat local, la moralisation de la population, l'« aubergiste de l'Europe » qui reçoit la visite de toutes les notabilités européennes en voyage. On lui écrit de partout pour lui demander conseil et appui : les jeunes écrivains lui soumettent leurs œuvres. Il écrit beaucoup, publie et réédite beaucoup. Sa célébrité est soutenue par des créations parisiennes : notamment *L'Orphelin de la Chine* (1755) et *Tancrède* (1760), qui entraînent les spectateurs en Extrême-Orient et au Moyen Âge. Mais son influence s'exerce désormais surtout par de grandes œuvres en prose : l'*Essai sur les Mœurs*, le *Dictionnaire philosophique* (1764), le *Traité sur la tolérance* (1763), et aussi par de multiples opuscules suscités par les circonstances et par des contes en vers ou en prose. Le comble de la gloire lui vient de ses interventions dans des affaires judiciaires où il lutte pour plus de tolérance, plus de modération, plus de rigueur dans la procédure : la plus retentissante est l'affaire Calas, déclenchée en 1761. Il parvient à faire réhabiliter un protestant de Toulouse condamné à mort et exécuté comme meurtrier de son fils qui voulait devenir catholique. Quand, après un exil de vingt-huit ans, il revient à Paris pour la création de sa dernière tragédie, *Irène*, il est acclamé comme un grand homme autant pour son action humanitaire que pour son œuvre littéraire. C'est au milieu de cette apothéose qu'il meurt (1778). Dans cette seconde partie de sa vie, Voltaire change de rôle ; de courtisan, d'invité perpétuel des grands et des cours qu'il était, il devient une sorte de roi intellectuel, à qui la gloire et le succès social confèrent une réelle immunité et une influence européenne, sur les milieux intellectuels mais aussi sur l'opinion publique. Dans cette situation, Voltaire poursuit un dialogue au sommet avec les grands esprits de son temps : avec Rousseau il dispute de la valeur de la civilisation et de la nocivité du christianisme ; face à Diderot et d'Holbach il refuse énergiquement l'athéisme.

sa vie est  
affairée  
sa seconde  
partie de sa  
vie



## L'ŒUVRE D'UN PHILOSOPHE

Lorsqu'il a voulu présenter sa pensée de façon systématique, Voltaire a généralement préféré le faire en vers. C'est l'objet des *Discours en vers sur l'homme*, ou encore du *Poème de la Loi naturelle*, où il expose les fondements de son déisme. En vers encore il soulève des questions philosophiques essentielles, comme celles que pose au rationalisme naturaliste le tremblement de terre de Lisbonne, qui en 1755 fait des milliers de morts (*Poème sur le désastre de Lisbonne*). Le plus souvent, il utilise la prose pour présenter de façon fragmentaire, suggestive, inachevée des aperçus ou des doutes. Même un livre qui s'intitule « Traité » est fait de pièces et de morceaux (*Traité sur la tolérance*). Et lorsqu'il diffuse la pensée de Newton, c'est sous la forme d'*Eléments de la Philosophie de Newton* (1738). Une des formes préférées de Voltaire après 1750, sous l'influence de l'*Encyclopédie* dont tout le monde parle (et à laquelle il a promis de participer), est la forme du dictionnaire ; mais un dictionnaire plein de lacunes, où il n'est pas question de définir tous les mots de la langue ni de compiler les connaissances sur toutes choses. On gagne ainsi en légèreté : le lecteur pressé ou économe y trouvera profit ; le *Dictionnaire philosophique* est dit « portatif » par opposition à l'intransportable *Encyclopédie*, destinée à s'empoussiérer dans les bibliothèques. On gagne aussi en efficacité : seules les questions brûlantes sont abordées, même si les titres des articles ont l'air neutre (« blé »). Voltaire augmente et remanie inlassablement son *Dictionnaire philosophique*, avant de l'enrichir des *Questions sur l'Encyclopédie* ou de la *Raison par alphabet*. Il faut donc saisir les aspects les plus audacieux de la philosophie de Voltaire dans des pages écrites à propos de polémiques diverses, derrière une ironie qu'on doit interpréter, de même qu'il faut, pour comprendre les positions littéraires de l'écrivain, analyser les *Commentaires sur Corneille* écrits sur toutes les pièces du dramaturge presque vers par vers, ou les jugements amusants portés dans *Le Temple du Goût*.

Au cœur de la philosophie de Voltaire, on trouve une réflexion sur la religion. Dieu est si grand que l'homme ne peut rien faire pour se rapprocher de lui ; toutes les religions organisées ne sont que des inventions dérisoires ; ces religions artificielles rapetissent Dieu et le caricaturent ; les pratiques qu'elles enseignent détournent les fidèles de la vraie morale, qui se confond avec la bienfaisance, et qui est dictée à chaque homme par la nature. Mais la voix de la nature est étouffée par le fanatisme, par les préjugés. Le rôle du philosophe est de dissiper ces préjugés. En somme, Voltaire est confiant dans les ressources de la nature humaine. Il en montre volontiers les limites et souligne la

faiblesse de notre espèce dans l'univers ; mais en même temps il se plaît à redire sa capacité de résistance et d'adaptation. Ce sont ces ressources qui font la valeur de la civilisation : elle seule permet à l'homme de conquérir et de conserver la supériorité sur la nature. Dans l'état de nature, il se traîne misérablement ; par les sciences et les arts, il se libère de cet état pitoyable. Aussi le bonheur naît-il de l'activité autant que de la tolérance qui est une des conditions de l'activité de tous : c'est déjà la leçon des *Lettres philosophiques*. En Angleterre, les membres de toutes les sectes concourent à la prospérité nationale, et l'absence de préjugés défavorables au commerce incite la noblesse à s'y intéresser. La 25<sup>e</sup> Lettre philosophique consiste en une discussion point par point d'une série de pensées de Pascal ; Voltaire croit que l'homme est fait pour le bonheur en ce monde, qu'il trouve sans peine pourvu qu'il se détourne de méditations stériles et satisfasse les aspirations de sa nature en agissant et en prenant les plaisirs auxquels elle aspire. Le croit-il ou veut-il le croire ? Sans doute Voltaire ne conteste-t-il si fort les vues de Pascal que parce qu'il est lui-même hanté par l'inquiétude, et reste insatisfait même dans la frénésie de l'action. Chez lui, l'optimisme d'une philosophie de la nature est sapé par un pessimisme qui se nourrit des expériences personnelles, du spectacle souvent accablant qu'offre le monde, et aussi d'un tempérament à bascule. Tantôt entreprenant et impétueux, tantôt accablé et mourant, Voltaire subit l'influence d'un corps maladif dont il a tiré, finalement, un grand parti pendant plus de quatre-vingts ans. Mais ce sont les phases de défaillance, sans doute, qui donnent à sa philosophie sa profondeur, au-delà d'un rationalisme un peu court.

## LA PLACE DES CONTES

De tous les grands écrivains du XVIII<sup>e</sup> siècle, Voltaire est celui dont l'œuvre a le plus souffert du temps. Les seuls textes que lise encore un large public sont ses contes. Il s'agit pourtant d'une partie très marginale de son œuvre, écrite à côté des grandes entreprises qui seules comptaient aux yeux de Voltaire. Il a souvent hésité à les publier, les gardant à l'état d'ébauches ou de manuscrits pendant des années parfois, et les utilisant finalement comme bouche-trou dans des recueils d'œuvres diverses ; ce sont, selon sa formule, des « rogatons », des petits restes. Peut-être leur intérêt vient-il en partie de là : Voltaire s'y est moins contraint qu'ailleurs, y a livré ses humeurs et ses pulsions dans une sorte d'improvisation libre et libératrice. Le genre lui-même dans lequel

on a coutume, depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle, d'englober ces textes n'est guère défini en réalité. Seule une commune brièveté unit les formes qu'on nomme contes au XVIII<sup>e</sup> siècle : les contes en vers à la façon de La Fontaine, souvent grivois, les contes de fées en grande vogue dans les premières années du siècle, les contes moraux lancés par un disciple de Voltaire, Marmontel, qui illustrent un précepte d'une anecdote. Le conte voltairien a des rapports avec toutes ces formes du conte, sans qu'il s'enferme dans aucune formule. On ne sait pas même exactement si certains textes, comme *Les Deux Consolés*, sont bien des contes. Une quinzaine de textes sont écrits en prose, mais une quinzaine d'autres en vers ; quelques-uns ont presque la dimension d'un roman. Leur composition s'étend sur presque toute la carrière de Voltaire, mais la période la plus féconde va de 1747 (*Zadig*) à 1768 (*La Princesse de Babylone*). La création des contes correspond généralement à des moments de difficulté, de trouble pour Voltaire : elle lui apporte réconfort et compensation dans une réalité hostile, bien plus qu'elle ne constitue un moyen de diffuser agréablement des certitudes philosophiques.

Ce qui est philosophique en effet dans les contes, ce sont souvent des questions embarrassantes pour Voltaire lui-même ; ce qui explique la difficulté que le lecteur rencontre alors s'il veut dégager une leçon du récit. L'optimisme leibnizien est remis en question dans *Zadig ou la Destinée* comme dans *Memnon* ou *La Vision de Babouc* (1747-1749), comme dans *Candide ou l'Optimisme* (1759). Mais il est difficile de dire si Voltaire conclut dans un pessimisme noir ou dans un climat encourageant. Tout s'arrange pour Zadig, longtemps proie des pires épreuves : mais n'est-ce pas parce que les contes doivent traditionnellement bien finir ? Candide, après bien des errances, peut épouser Cunégonde et s'installer dans un petit domaine : mais puisqu'il n'est plus amoureux et fait taire toute discussion, ne se réfugie-t-il pas dans un travail abrutissant qui évite de réfléchir à la destinée humaine ? La richesse des contes est dans ces ambiguïtés, nées de l'expérience vécue et de la pratique d'une ironie à plusieurs fonds. Elle est aussi dans la variété des tons, des décors et des tours. Plusieurs contes se rattachent à la tradition orientale des *Mille et Une nuits* mise à la mode au début du siècle et toujours vivace : *Zadig, l'Education d'un Prince* (1764), *La Princesse de Babylone*, *Le Taureau blanc* (1774). Mais d'autres empruntent personnages et situations à la réalité contemporaine, comme *L'Homme aux quarante écus* (1768), *Jeannot et Colin* (1764) ou *La Bégueule* (1772). *L'Ingénu* (1767) est un petit roman historique, qui se déroule sous le règne de Louis XIV, alors que *Micromégas* (1752) met en scène les habitants purement imaginaires de lointaines planètes. Même dans les œuvres qui se rapprochent le plus du genre romanesque, comme *L'Ingénu*, les personnages ont en commun

d'être simplifiés jusqu'à la caricature, réduits à un nom significatif (*Candide*, le Père Toutatous), à un trait physique, à une manie. Ils gardent quelque chose des marionnettes que Voltaire aimait à animer à Cirey et ailleurs, dans des improvisations qui déchaînaient les rires de ses amis. Tout ainsi semble plein de sens et d'intentions à demi cachées, et le lecteur s'enchant de la complicité où il entre. Le conte apparaît comme un genre entièrement parodique, dans lequel Voltaire, pénétré d'une esthétique classique, tourne en dérision les conventions, les illusions, les émotions du roman et de la nouvelle, dont il juge sévèrement la vogue et les facilités.

#### L'ÉPISTOLIER : VOLTAIRE AU CŒUR DU XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE

De son vivant déjà, Voltaire était célèbre pour ses lettres. Le XVIII<sup>e</sup> siècle s'est passionné pour les correspondances et pour l'art épistolaire, qui fait l'objet de traités théoriques et se nourrit d'éditions comme celle des lettres de Mme de Sévigné. Les multiples relations de Voltaire, ses voyages perpétuels pendant la plus grande partie de sa vie, puis son long séjour loin de Paris et des autres capitales, le rôle enfin qu'il a assumé de conscience et de guide de son siècle, toutes ces circonstances et un extraordinaire talent d'épistolier ont fait naître une immense correspondance : plus de cinquante volumes dans l'édition moderne qui a enfin réuni toutes les lettres conservées et disponibles. C'est là qu'aujourd'hui on a tendance à chercher le vrai visage de Voltaire, dans sa diversité et sa mobilité. Lettres d'amour et lettres d'affaires, commentaires sur les œuvres en cours d'élaboration et sur l'actualité, démarches auprès des grands et conseils à des inconnus, aveux et parades, la correspondance de Voltaire permet de comprendre un homme, mais aussi de découvrir l'aventure intellectuelle du siècle dans son ensemble.

DEUXIÈME PARTIE

*1750-1802*

## CHAPITRE PREMIER

### La somme et le fragment

Comme l'amour, l'histoire des idées connaît des phases de cristallisation. Les thèmes épars se constituent tout à coup en doctrine, les mots à la mode deviennent des mots d'ordre, les critiques de ce qui apparaît soudain comme des archaïsmes se systématisent. C'est sans doute ce qui s'est passé en France au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle. La tolérance religieuse et l'esprit de libre examen, la dénonciation de l'absolutisme et l'égalité juridique, parfois même l'athéisme et le matérialisme, on trouve tous ces principes fort bien exprimés au cours des premières décennies du siècle ; mais ils sont dispersés, et les formulations les plus nettes s'en trouvent dans des manuscrits clandestins. Soudain, ils apparaissent comme un ensemble cohérent qui prend un nom, celui de philosophie des Lumières, et qui trouve son lieu de rencontre, l'*Encyclopédie*.

Un laps de quelques années voit en effet paraître des sommes qui frappent l'opinion publique et lui apparaissent comme des efforts convergents de déstabilisation de l'ordre ancien. En 1746, Condillac publie *l'Essai sur l'origine des connaissances humaines* et, trois ans plus tard, le *Traité des systèmes*. En 1748, Montesquieu livre au public *L'Esprit des lois* et Buffon en 1749 les premiers volumes de *l'Histoire naturelle*, tandis qu'on annonce à grands cris le lancement de l'entreprise encyclopédique, dirigée par un géomètre de génie, d'Alembert, et par un jeune philosophe aux idées audacieuses, Diderot. Le dualisme cartésien, finalement devenu doctrine officielle de l'Eglise, l'explication du monde à partir de la Création, l'acceptation de la monarchie absolue et de l'orthodoxie catholique, tout cela est mis en doute, sinon battu en brèche par des œuvres qui n'ont rien de simples libelles frondeurs mais apparaissent comme des sommes cohérentes. La provocation de textes réservés à quelques initiés, selon l'ancienne doctrine libertine de la double vérité,



laisse place à la volonté pédagogique de faire connaître au plus grand nombre une recherche systématique.

Condillac diffuse largement la pensée de Locke, reprise d'Aristote, selon laquelle il n'est rien dans l'esprit qui n'ait été auparavant dans les sens, mais il l'adapte à la tradition française et, s'il rejette les idées innées, à côté des tourbillons, parmi les inventions romanesques de Descartes, du moins propose-t-il une articulation du sensualisme et du rationalisme, articulation qui devient la vulgate du siècle. L'Homme n'est plus un être défini par sa naissance ou par un esprit qui lui préexisterait, il devient un être d'expérience, de mouvement, qui n'est que ce qu'il a vécu et découvert par lui-même. Le devenir, c'est-à-dire un possible progrès, sous ses formes individuelle ou historique, fait partie intégrante de cette anthropologie qui débouche sur une pédagogie. La philosophie des Lumières se caractérise à la fois par sa confiance dans la raison humaine, capable de comprendre les phénomènes qui l'entourent, et par la nécessité d'agir pour la faire triompher socialement des préjugés. La raison ou lumière naturelle, selon la métaphore traditionnelle, ne se contente plus d'être le reflet d'une intelligence transcendante, elle est désormais raison purement humaine, immanente, et par là plurielle : lumières qui se répandent à la surface de notre terre, avec les progrès et les reculs, inhérents à toute histoire humaine.

#### L' « ENCYCLOPÉDIE »

Le projet d'une explication globale des sociétés et des régimes politiques qu'elles suscitent, chez Montesquieu, ou de l'ensemble des formes minérales, végétales et animales, chez Buffon, participe de cette volonté d'expliquer le monde dans lequel nous vivons. Mieux encore, l'*Encyclopédie* constitue un effort de collecte de nos connaissances, de rassemblement de tout le savoir disponible d'une époque. A l'origine, il ne devait s'agir que de traduire de l'anglais les deux volumes de la *Cyclopaedia or Universal Dictionary of Arts and Sciences* de Chambers. Diderot, connu pour ses adaptations de l'anglais, est alors contacté. Mais rapidement s'impose le projet d'une création originale par laquelle la France égalera ou dépassera le modèle anglais. Diderot rédige un *Prospectus* en 1750 pour solliciter les souscriptions. En 1751, l'éditeur Le Breton fait paraître le premier volume, précédé d'un long « Discours préliminaire » dans lequel d'Alembert présente les fondements épistémologiques et les précédents historiques de l'entreprise.

D'Alembert propose une histoire de l'esprit humain, jalonnée par

les travaux de Bacon, de Descartes, de Locke et de Newton, de Leibniz... puis dessine un système des connaissances humaines qui répartit les productions de l'esprit selon trois facultés, la mémoire qui commande le savoir historique, la raison qui commande la philosophie (au sens de connaissance scientifique) et l'imagination qui commande les créations poétiques et artistiques. Descartes est comparé à « un chef de conjurés qui a eu le courage de s'élever le premier contre une puissance despotique et arbitraire et qui, en préparant une révolution éclatante, a jeté les fondements d'un gouvernement plus juste et plus heureux qu'il n'a pu voir établi ». L'ordre alphabétique que suivent les articles de l'*Encyclopédie* est donc enrichi par cette double perspective historique et encyclopédique. La perspective historique transforme la connaissance en un objet relatif, irréductible à une vérité dogmatique. Les renvois d'un article à l'autre et la mention du domaine théorique auquel appartient chaque entrée du dictionnaire font de la simple suite lexicale des articles un ensemble complexe où chaque consommateur invente son propre mode de lecture.

Les contemporains furent frappés par le nombre et la qualité des collaborateurs. Si d'Alembert s'occupait, comme il se doit, des mathématiques et de la physique, Diderot d'histoire de la philosophie, en mettant à profit les volumes de Jakob Brucker sur le sujet, l'histoire naturelle était traitée par un adjoint de Buffon, Daubenton, la théologie et la métaphysique par les abbés Mallet, Yvon et de Prades, la grammaire par Beauzée et Dumarsais... Jean-Jacques Rousseau s'était vu confier les articles de musique tandis que Montesquieu acceptait de rédiger l'article « Goût », que Saint-Lambert se chargeait de l'article « Génie »... Plus obscur, le chevalier de Jaucourt rédige, des années durant, un très grand nombre de notices qui permettent à l'ouvrage d'avancer.

Dix-sept volumes de textes et onze volumes de planches paraissent de 1751 à 1772. Mais la parution ne s'en est pas faite sans heurts : elle s'est confondue avec tous les combats idéologiques de ce quart de siècle. Dès la fin de 1751, l'*Encyclopédie* est attaquée par les Jésuites, à travers un de ses collaborateurs, l'abbé de Prades, dont les thèses sur la spiritualité de l'âme et la divinité de Jésus sont condamnées par la Sorbonne. L'entreprise se voit interdite, sans pourtant cesser de paraître. Malesherbes, directeur de la librairie, aide Diderot et d'Alembert à franchir ce mauvais pas. Les attaques reprennent de plus belle en 1757, après l'attentat de Damiens, et provoquent le départ de d'Alembert. Deux ans plus tard, le Parlement de Paris dénonce une série d'ouvrages philosophiques parmi lesquels *De l'Esprit* d'Helvétius et l'*Encyclopédie*. Le Conseil du roi révoque alors le privilège de cette dernière et ordonne aux libraires (c'est-à-dire selon le vocabulaire du temps les éditeurs) de

rembourser les souscripteurs. Malesherbes trouve encore une parade. Les volumes de planches seront imprimés pour dédommager les souscripteurs. A l'abri de ce compromis, Diderot peut continuer le travail. Les accusations de Fréron et de Réaumur selon lesquelles les planches de l'*Encyclopédie* seraient un plagiat des *Descriptions des arts et des métiers*, préparées par l'Académie des Sciences, le procès intenté aux libraires par un souscripteur mécontent troublent encore la bonne marche de l'entreprise. Mais le drame le plus sensible pour Diderot n'est pas perçu par le public : le philosophe découvre en 1764 que Le Breton pratique une censure destinée à prévenir de nouveaux conflits avec les autorités religieuses et politiques. Il lui faut alors choisir entre la pureté des principes et la continuation de l'entreprise : il opte pour la seconde solution.

En 1772, les souscripteurs ont donc reçu l'ensemble de la collection. Ils sont à la tête d'un ensemble imposant, disparate sans doute, mais unique à l'époque et susceptible de bien des itinéraires de lecture différents. L'artisan ou le commerçant apprécie les planches qui fournissent une information technique et spécialisée, longtemps demeurée de l'ordre du secret professionnel, de la tradition corporative. Le militant antiféodal et anticlérical se laisse guider par le système des renvois pour trouver les critiques qui ne se trouvent pas dans les articles où le censeur irait d'abord les chercher. Certains lecteurs sont sensibles au sérieux de l'information rassemblée ; d'autres à l'esprit de liberté qui anime l'ensemble : liberté dans la discussion intellectuelle, liberté dans le choix d'une religion, liberté dans l'entreprise et le commerce. La bourgeoisie des Lumières, en tant qu'entité qui dépasse les groupes sociaux à strictement parler et qui englobe sans doute une partie de l'aristocratie libérale, se reconnaît dans ce monument dressé au pouvoir créateur de l'homme. Le frontispice en est triomphant : sous un temple grec, la Vérité, rayonnante, se laisse dévoiler par la Raison et la Philosophie ; tandis que la théologie agenouillée, les yeux au ciel, attend son inspiration directe de Dieu, un cortège de muses, incarnant les sciences et les arts, descend jusqu'au bas de la gravure.

Par-delà l'objet même qu'elle produit, l'*Encyclopédie* est d'abord un esprit, un mouvement qui rassemble tous ceux qui se définissent comme philosophes. Elle a ainsi fait prendre conscience à l'opinion publique des mutations du temps et est apparue aux défenseurs de l'orthodoxie sociale et religieuse comme la pièce maîtresse d'une conspiration contre l'ordre traditionnel. A peine la première édition in-folio imprimée, l'éditeur Panckoucke met en chantier les volumes d'un Supplément auquel collaborent Condorcet et Marmontel, puis un index. Pierre Rousseau lance parallèlement le *Journal encyclopédique* qu'il conçoit comme

un supplément périodique du dictionnaire, une mise à jour permanente et une information sur le mouvement des Lumières. Des rééditions en format réduit, in-quarto puis in-octavo, diffusent largement, à partir de la Suisse, le travail de Diderot et de ses collaborateurs au-delà du cercle des souscripteurs que restreignait forcément le prix élevé de l'édition originale in-folio. Des rééditions italiennes contribuent également à lui donner une audience européenne. En 1781, Panckoucke et son beau-frère Suard lancent une refonte complète de l'ouvrage qui substitue à l'ordre alphabétique un classement par matières : c'est la gigantesque *Encyclopédie méthodique* dont la parution s'échelonne jusqu'au premier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle et qui occupera finalement plus d'une soixantaine de volumes. Parmi eux, on remarque, publiés sous la Révolution, les trois volumes de *Philosophie ancienne et moderne* dont la coordination est assurée par Naigeon, un disciple de Diderot qui y insère plusieurs manuscrits inédits de son maître, parallèlement à l'édition qu'il assure de ses *Œuvres complètes*.

BUFFON, RAYNAL

Par son ambition, l'*Histoire naturelle* de Buffon s'apparente à l'*Encyclopédie*. L'en rapprochent en effet la taille, le nombre des collaborateurs et les années mises à l'achever : 36 volumes paraissent durant un demi-siècle, de 1749 à 1789, un an après la mort de Buffon. Et, comme l'*Encyclopédie méthodique* a repris et développé l'œuvre initiale de Diderot, Lacépède s'est chargé de compléter l'œuvre de Buffon. Durant tout le XIX<sup>e</sup> siècle, rééditions, adaptations, traductions et extraits se multiplient. Buffon est alors reconnu comme un des plus grands écrivains de son époque, en même temps qu'un grand savant. Cette reconnaissance est tôt venue à Georges-Louis Leclerc (1707-1788), élu comme adjoint puis comme associé à l'Académie des Sciences (1734, 1739), membre de l'Académie française (1753), intendant du Jardin du roi (l'actuel Jardin des plantes, 1740), comte de Buffon (1772), faisant paraître l'*Histoire naturelle* des presses de l'Imprimerie royale ; elle n'a pourtant pas empêché son œuvre de se trouver en butte à des attaques parallèles à celles qui s'acharnaient contre l'*Encyclopédie*.

Dès 1751, la Sorbonne trouvait dans les premiers volumes des propositions « répréhensibles ». En 1779, le tome consacré aux *Epoques de la nature*, qui interprétait librement la Genèse, suscitait une plus énergique levée de boucliers de la part des théologiens. Buffon préféra alors signer une formule de rétractation et assurer par cet acte de souplésses sinon de soumission sa tranquillité de savant. Une telle attitude



est sensible dans la rédaction même de l'*Histoire naturelle* ; elle faisait dire à Diderot : « Ici Buffon pose tous les principes des matérialistes, ailleurs il avance des propositions tout à fait contraires. » Buffon entreprend en effet une histoire de la terre, née de quelque choc d'une comète contre le soleil, et il en repère les époques d'après les fossiles ou le charbon. Les espèces vivantes elles-mêmes, si elles ne se transforment pas les unes dans les autres, connaissent des changements : autre mise en cause du dogme de la Création, tel qu'il est alors interprété. L'homme enfin, après avoir été formellement distingué des autres animaux selon les leçons de l'Eglise, est intégré aux grands cycles de la vie qu'expliquent les mouvements de la matière.

Comme nombre de philosophes des Lumières, Buffon s'en prend à l'idée de système qui réduit la diversité et la complexité du réel. Il refuse la nomenclature de Linné, préférant décrire chaque plante, chaque animal avant de lui assigner une place définitive. Il adopte ainsi dans son étude des mammifères une répartition étonnante pour l'esprit scientifique moderne : le principe de classement est celui de l'utilité pour l'homme, avec, d'un côté, les animaux domestiques en tête desquels vient le cheval, et, de l'autre, les animaux sauvages. Buffon se méfie également des théories toutes faites qui s'opposent, de son temps, pour rendre compte de la reproduction des êtres vivants : les *ovistes* tiennent pour déterminants dans le processus les œufs maternels ; les *animalculistes* mettent l'accent sur les spermatozoïdes ou animalcules paternels. Buffon cherche à comprendre la coopération des deux principes, masculin et féminin. Mais, à son tour, il reste trop attaché à l'idée d'espèce et, par-delà, à celle de nature comme un tout unifié : le besoin d'un monde ordonné empêche le savant qui avait pris conscience de la diversité et de la mutabilité des formes de la vie, d'aller jusqu'à concevoir le transformisme tel que le formulera Lamarck ou l'évolution par sélection naturelle selon Darwin. Restent pour nous l'ampleur de l'*Histoire naturelle*, le souci de l'observation et le sens de la description dont Buffon a donné les principes dans son discours de réception à l'Académie française, qui est passé à la postérité sous le nom de *Discours sur le style*.

Digne de ces sommes des Lumières est l'*Histoire des deux Indes* qui rassemble autour de l'abbé Raynal une cohorte de collaborateurs, propose une synthèse des connaissances sur le commerce international et les colonies et qui, plus encore que l'*Encyclopédie* et l'*Histoire naturelle*, voit converger vers son auteur principal condamnation et répression. Le titre complet de l'ouvrage est *Histoire philosophique et politique des établissements et du commerce des Européens dans les deux Indes*. La première édition est imprimée en six volumes en 1770 mais n'est diffusée qu'en 1772 ; le succès appelle une deuxième édition, remaniée et augmentée en 1774,

puis une troisième, radicalisée par les morceaux de Diderot. Cette troisième édition, datée de 1780, a été diffusée au début de l'année suivante. C'est elle qui déclenche les hostilités ouvertes : le livre est condamné par le Parlement de Paris ; Raynal, menacé d'arrestation, part à l'étranger.

Rien ne semblait promettre l'abbé Raynal (1713-1796), monté de son Sud-Ouest natal à Paris, à de telles persécutions ni aux honneurs des dix-sept éditions de son ouvrage parues avant la Révolution. Passé au parti philosophique après avoir renoncé à l'Eglise, directeur du *Mercur*, responsable de la *Correspondance littéraire* avant que Grimm s'en charge, il a d'abord signé des ouvrages de compilation sans envergure particulière, que ce soit l'*Histoire du stathoudérat* (1747) ou bien l'*Histoire du Parlement d'Angleterre* (1748). Comme ces livres, le sujet de l'*Histoire des deux Indes* lui est peut-être soufflé par les bureaux ministériels. La lutte entre la France et l'Angleterre bat alors son plein pour la conquête d'un empire colonial ; le gouvernement français se doit de marquer des points dans ce domaine et encourage un travail qui pourra éveiller des vocations coloniales et servir de manuel aux marchands.

Comme Buffon pour son *Histoire naturelle*, Raynal rassemble une vaste documentation et s'assure les concours d'amis tels que d'Holbach, Naigeon et surtout Diderot, justement libéré de la vaste entreprise collective précédente qu'a été l'*Encyclopédie*. Il étudie successivement la colonisation menée par chaque métropole européenne (le Portugal, l'Espagne, la Hollande, l'Angleterre, la France...) aux Indes orientales (les Indes proprement dites), puis dans les Amériques ou Indes occidentales. La narration historique alterne avec des tableaux de géographie physique et surtout économique ; la description froide des pays lointains se mêle à des discours enflammés sur l'esclavage et la domination étrangère. Ce qui fait l'originalité de l'*Histoire des deux Indes*, c'est cette violence oratoire qui rompt soudain avec le style objectif de l'historien, cette façon d'associer politique et pathétique, telle que déjà Jean-Jacques Rousseau l'avait pratiquée. Ces morceaux sont dus le plus souvent à Diderot qui n'hésite pas à interpeller Louis XVI, nouvellement monté sur le trône (« Jeune Prince, toi qui as pu conserver l'horreur du vice et de la dissipation, au milieu de la cour la plus dissolue et sous le plus inepte des instituteurs... »), qui s'adresse tour à tour aux colons et à leurs victimes pour annoncer aux uns la fin prochaine de leurs privilèges et pour prêcher aux autres la révolte.

La collection, publiée sous le nom de Raynal, « érige contradiction et incohérence à la hauteur d'un système de composition » (Yves Benot). Y coexistent en effet une information précise destinée aux commerçants dans le but de développer et de multiplier les établissements français

outré-mer, et une ardente dénonciation de cette même colonisation. L'idéal des Lumières postule d'un côté une fonction libératrice des échanges et de l'autre une nécessaire révolte contre les oppressions. A la suite de Voltaire qui vantait les grandes Bourses de commerce comme le symbole de la tolérance et de l'entente entre les hommes, l'introduction de l'*Histoire des deux Indes* chante le commerce, gage de liberté et de progrès, contre toutes les lisières féodales et superstitieuses. Mais l'indépendance et l'autodétermination de chaque peuple débouchent sur des valeurs qui risquent d'être contradictoires. Quand Diderot s'adresse aux esclaves ou aux Américains, il sait que son discours concerne aussi les paysans français : « Peuples (...) qu'attendez-vous ? Pour quels moments réservez-vous vos flambeaux et les pierres qui pavent vos rues ? Arrachez-les (...). Partout le riche exploite le pauvre (...). Pendez-les, ces perfides riches, et recouvrez votre dignité ! »

Aussi Raynal, réfugié à Marseille après trois années d'exil, fait-il partie des noms magiques sans cesse cités à la veille de la Révolution, entre Rousseau et Mably. Les révolutionnaires étaient prêts à décerner à Raynal vivant les honneurs qu'ils prodiguaient aux cendres de Rousseau et de Voltaire. Mais l'homme vieillissant, conseillant à ses contemporains la modération et la soumission, se trouvait en complet décalage avec son temps. Telle est la contradiction interne des Lumières qui peuvent être comprises comme insurrection ou comme réformisme. Lorsque la France s'insurgeait, Raynal prêchait le plus prudent des réformismes. On voulut mettre sur le compte de l'âge l'assagissement de l'historien des deux Indes, mais commença à se répandre l'idée que le meilleur du livre aurait été écrit par Diderot. Plus tard, les manuscrits du fonds Vandeul vinrent confirmer cette impression.

#### LES FORMES DE LA DISCONTINUITÉ : MAXIMES, JOURNAUX INTIMES

Les grandes sommes qui occupent plusieurs volumes et tentent d'épuiser un champ donné du savoir ne suffisent pas à caractériser l'esprit des Lumières. Elles en indiquent la volonté rationaliste et expérimentale, mais les Lumières se présentent aussi comme une culture mondaine, comme un raffinement qui vise le plaisir et l'élégance. L'*Encyclopédie*, l'*Histoire naturelle*, l'*Histoire des deux Indes* font masse, l'esprit du temps veut aussi faire mouche. Le goût de la formule l'emporte alors sur le besoin de sérieux. Un mot se suffit parfois à lui-même. Lorsque l'individu semble plus important que la collectivité, que le souci de soi devient plus impérieux que la volonté militante, la dis-

continuité s'impose sous la forme du journal intime, de la notation personnelle au jour le jour. Si les Lumières se font connaître par d'ambitieuses synthèses, si elles embrassent la totalité du savoir humain, elles se caractérisent aussi par la fulgurance toute classique de leurs maximes et par l'aveu tout romantique des premiers journaux intimes.

Le modèle de la maxime est fourni par La Rochefoucauld dont le pessimisme hautain fascine les Encyclopédistes. Mais s'ils acceptent que l'amour-propre soit le principe de toutes nos actions, ils refusent d'y voir le signe d'une faute indélébile ou d'une fatalité tragique. Helvétius retourne le sens des formules de La Rochefoucauld : « On prit l'amour-propre pour orgueil et vanité, et l'on s'imagina, en conséquence, que M. de La Rochefoucauld plaçait dans le vice la source de toutes les vertus. Il était cependant facile d'apercevoir que l'amour-propre ou l'amour de soi n'était autre chose qu'un sentiment gravé en nous par la nature, que ce sentiment se transformait dans chaque homme en vice ou en vertu, selon les goûts et les passions qui l'animaient. » Tandis que l'optimisme philosophique reprend le dessus, la brièveté incisive de la pensée reste un modèle littéraire et intellectuel. Luc de Clapiers, marquis de Vauvenargues (1715-1747), rêvait de gloire militaire et d'amitié à l'antique : la guerre lui refusa la première et la mort lui déroba, sous les traits d'un ami et disciple, la seconde. Lui restaient la littérature et l'estime de Voltaire. Il entreprit une *Introduction à la connaissance de l'esprit humain*, mais ne se contenta pas de ciseler des phrases amères. Ses maximes sont hantées par la nostalgie des grands sentiments et des actions d'éclat. La vertu redevient possible à l'homme, même si l'occasion ne lui est pas toujours donnée de se révéler. A mi-chemin entre La Rochefoucauld et Senancour, entre le frondeur, exclu de l'histoire, et le mélancolique, désaccordé des rythmes de la nature, à mi-chemin aussi de la Fronde et de la Révolution, Vauvenargues maintient son rêve de dévouement et de grandeur : « J'aime à croire que celui qui a conçu de si grandes choses n'aurait pas été incapable de les faire ; la fortune qui l'a réduit à les écrire me paraît injuste. »

Charles Pinot Duclos (1704-1772) n'a pas à se plaindre de la vie. Bourgeois de Dinan, Paris lui ouvre les portes de ses salons, de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, puis de l'Académie française elle-même. Il devient historiographe du roi, sa ville natale le fait maire et l'envoie représenter le Tiers aux états de Bretagne. Parallèlement à sa carrière d'académicien érudit et à celle de romancier, il publie des *Considérations sur les mœurs de ce siècle* (1751) qui exploite un sens de la formule digne de La Rochefoucauld, au profit d'une critique sociale proche de La Bruyère. Le scepticisme moral de Duclos n'est pas celui d'un grand seigneur : « *Grand seigneur* est un mot dont la réalité n'est

plus que dans l'histoire. Un grand seigneur était un homme sujet par sa naissance, grand par lui-même, soumis aux lois, mais assez puissant pour n'obéir que librement, ce qui en faisait souvent un rebelle contre le souverain et un tyran pour les autres sujets. » Quant à ceux de ses contemporains qui prétendent encore à ce titre, bien peu, remarque Duclos, le méritent par leurs vertus personnelles. Contre cette hiérarchie qu'il juge dépassée, Duclos se présente en citoyen, en patriote. Il ironise sur les artifices de la mondanité. L'Antiquité signifiait pour Vauvenargues gloire et amitié, elle représente pour le maire de Dinan un dévouement à la chose publique. On retrouve dans les *Considérations* la critique du libertinage et de l'orgueil aristocratique qui animent des romans comme l'*Histoire de Mme de Lux*, les *Confessions du comte de...* ou les *Mémoires pour servir à l'histoire des mœurs du XVIII<sup>e</sup> siècle*.

A la veille de la Révolution, Sénac de Meilhan (1736-1803) recourt encore à cette forme discontinuée dans les *Considérations sur les richesses et le luxe* et dans les *Considérations sur l'esprit et les mœurs* (les deux volumes sont de 1787). Les premières veulent rivaliser avec les économistes modernes, les secondes avec les moralistes classiques. La discontinuité correspond sans doute à l'état d'esprit d'un haut fonctionnaire royal qui critique la cour avec ses yeux d'anobli récent, mais se plaint de la perte des valeurs anciennes en courtisan convaincu. La cour est « le séjour de l'envie et de l'espérance ». « Ceux qui ne connaissent pas ce pays le croient un lieu de délices, ceux qui l'habitent le décrivent et ne peuvent s'en détacher. » Sa première publication est celle d'apocryphes *Mémoires d'Anne de Gonzague, princesse palatine* qui plongeait le lecteur de 1786 dans l'atmosphère de la Fronde. Les *Considérations sur l'esprit et les mœurs* témoignent de l'intelligence désabusée d'un candidat au ministère que la monarchie n'a pas su reconnaître. Il refusera d'intervenir dans une Révolution qu'il comprenait sans pouvoir l'accepter. Son émigration cristallise une situation d'exil intérieur ou d'exil moral qui est souvent celle du moraliste depuis La Rochefoucauld.

La maxime se fait ricanante sous la plume de Chamfort et de Rivarol. Le premier est un enfant naturel ; baptisé sous le nom de Sébastien Roch Nicolas, il impose à la bonne société le nom qu'il s'est choisi, Nicolas de Chamfort (1740-1794). Le second, fils de roturier, essaie de devenir chevalier de Parcieux et parvient à se faire accepter comme comte de Rivarol (1753-1801). L'un et l'autre ont assez de dons et de séduction pour se faufiler dans le monde et briller dans les conversations, mais ils ne sont dupes ni des sourires ni des applaudissements. Chamfort s'essaie au théâtre, Rivarol fait couronner à Berlin son *Discours sur l'universalité de la langue française* (1784) et traduit Dante. Mais incapables de se satisfaire de telles œuvres, voulant concilier le

sérieux du parvenu et l'élégance du mondain, ils épinglent les ridicules de leurs contemporains dans des *mots* qui se colportent et seront recueillis plus tard. Chamfort croit trouver dans la Révolution un mouvement qui donne sens à sa vie, il s'enflamme pour l'action militante, obtient un poste officiel à la Bibliothèque du roi devenue Bibliothèque nationale. Mais l'évolution politique lui fait bientôt retourner contre les jacobins les flèches rhétoriques dont il stigmatisait les désœuvrés de l'ancien régime. Poursuivi pour un franc-parler qu'il n'a jamais pu ni voulu refréner, il se suicide, ne réussit qu'à se défigurer et finit par mourir quelques mois plus tard.

Rivarol, quant à lui, n'a pas hésité. Dès le début de la Révolution, il met au service de la monarchie ses dons de pamphlétaire. Il collabore aux *Actes des apôtres*, journal conservateur auquel il donne, par exemple, cette parodie des décrets révolutionnaires : L'Assemblée nationale décrète qu'à compter du 14 juillet prochain les jours seront égaux aux nuits sur toute la surface de la terre. Absurdité selon lui de l'utopisme égalitaire. Son *Petit dictionnaire des grands hommes de la Révolution* présente une suite de portraits au vitriol. Les recueils de maximes et anecdotes de Chamfort et de Rivarol témoignent de la perte des valeurs dans une société devenue de pur spectacle. Tableau décomposé d'un ancien régime en décomposition, selon la formule de Jean-Pierre de Beaumarchais : « La littérature se fragmente en mots d'esprits, l'Histoire en historiettes, la morale en conformismes. » Celui qui a cru à la Révolution et celui qui n'y croyait pas sont tous deux fils des Lumières, mais ils en signifient une forme d'épuisement : la lucidité se fait méchanceté, la maxime s'aigrit, la discontinuité a rongé l'optimisme des Lumières, émietté le rationalisme des sommes encyclopédiques.

Cette signification de la forme fragmentaire est bien un trait d'époque. Hérault de Séchelles (1759-1794) ne connaissait aucun des handicaps qui ont marqué la biographie d'un Chamfort ou d'un Rivarol. Riche, beau et titré, il semblait comblé par la vie. Il croit à la Philosophie, il va voir Buffon, rapporte de sa visite un *Voyage à Montbard* (1785), se lance dans l'aventure révolutionnaire. Mais il tient un carnet, lucide et cynique, qui analyse les mécanismes du pouvoir social. Le moraliste se fait anthropologue de ces étranges sauvages que sont les mondains. Il réduit en règles les techniques de la prise de parole et du maniement de l'opinion. Son *Codicille politique et pratique d'un jeune habitant d'Epone* ne sera publié qu'en 1802 sous le titre de *Théorie de l'ambition*, huit ans après la mort de l'auteur sur l'échafaud. Le changement de titre souligne la propriété du terme choisi par Hérault : alors qu'une *théorie* suppose un système, un *codicille* est un ajout à un testament. L'intelligence de la maxime a quelque chose de testamentaire. De toutes les illusions



sociales ne reste finalement qu'un narcissisme intellectuel, l'affirmation du moi : « On a trouvé le *moi* de Médée sublime ; mais celui qui ne peut pas le dire dans tous les accidents de la vie, est bien peu de chose, ou plutôt n'est rien » (Chamfort). « Il ne s'agit pas d'être modeste, mais d'être le premier » (Hérault de Séchelles).

Même si l'analyse garde chez ces auteurs la généralité classique, elle est entraînée par un retour sur soi qui définit un autre genre de la discontinuité, le journal intime. A l'émergence de l'individualisme correspond en effet, à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, l'épanouissement de l'autobiographie et du journal intime. La première, sur le modèle des *Confessions* de Rousseau, restitue à l'existence une continuité, elle transforme une vie en un livre, lui assure une signification et une cohérence, en fait un destin. Le journal intime, au contraire, est condamné aux aléas du quotidien, ses perspectives de publication sont floues quand elles ne sont pas exclues. Les premières grandes entreprises diaristes datent du tournant du XVIII<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle : Joubert, Sade, Constant, Maine de Biran commencent à tenir leur journal pour échapper à l'angoisse qui les étreint. Joubert abandonne les certitudes de la Philosophie des Lumières pour un idéalisme qui lui semble rendre vaines toutes ses tentatives littéraires ; Sade est à nouveau en prison, parfois même privé de ses manuscrits ; Constant, après les espoirs de s'imposer comme un ténor du parti républicain et de trouver une sécurité affective auprès de Mme de Staël, se replie sur lui-même ; Maine de Biran, comme Joubert, est en train de s'éloigner des assurances de l'Idéologie triomphante... Autant de situations moralement et intellectuellement inconfortables, autant de doutes intérieurs, de quêtes incertaines qui font écho au formidable chamboulement de la Révolution et de l'Empire. Le journal intime naît peut-être d'un sentiment de discontinuité et d'incohérence. Alors que la maxime visait à l'universalité, le journal accepte l'insignifiance individuelle, le détail particulier, l'éphémère.

## CHAPITRE II

### Les Frères ennemis

Il n'est guère étonnant, comme l'a montré Jean Fabre, que Rousseau et Diderot, ces deux figures centrales de la pensée du XVIII<sup>e</sup> siècle, après s'être accordés un temps, se soient ensuite désavoués avec autant de force. Les oppositions théoriques vont se révéler cruciales et portent autant sur la religion que sur l'idée de progrès ou l'esthétique. Les personnages diffèrent foncièrement, tant dans leur mode de vie que dans leur conception de l'exercice intellectuel : à la réflexion conviviale et dialogique de Diderot, Rousseau oppose la solitude insulaire d'une pensée définitive. Tous deux sont romanciers, hommes de théâtre, philosophes, mais leur position par rapport à l'écriture est incomparable, parce que tous deux se confrontent à la question de l'identité et y répondent diversement : au sujet de Diderot, insaisissable, éclipsé dans des paroles plurielles, Rousseau oppose le visage déjà très moderne d'une littérature de la gravité, où l'être s'investit complètement, se heurte à ses marges et ses lieux d'ombre, se rencontre avec sa folie.

JEAN-JACQUES ROUSSEAU (1712-1778)

#### *L'origine et le politique*

Même si tous les grands sujets philosophiques de l'époque sont à un moment ou à un autre abordés par Rousseau, il n'est pas évident qu'on puisse le considérer comme un véritable philosophe. Les contradictions sont nombreuses entre des textes qui n'hésitent pas à se démentir d'une période à l'autre. Rousseau écrit souvent dans le moment et la

flamme d'une répartie polémique, ce qui peut le mener à des formules extrêmes, dans un emportement que sidère la frappe du style. L'unité existe peut-être, mais elle est à chercher du côté d'une morale du bonheur, qui a dû se plier aux contraintes de la philosophie politique pour mieux cerner les voies du salut individuel. Il est vain de toute manière de vouloir réduire les antinomies d'une œuvre dont on a pu se réclamer par la suite pour conduire des projets politiques radicalement opposés. Les paradoxes tiennent autant ici au rythme d'une élaboration théorique qui suit les lois de la raison qu'aux emballements du cœur et aux vicissitudes des relations interpersonnelles.

La philosophie politique de Rousseau forme ainsi un curieux mixte de réalisme et d'idéalisme, où alternent les envolées mythiques et les conseils pragmatiques. Il faut y distinguer deux versants, l'un qui critique l'ordre établi, jusqu'à corroder les pilotis de la monarchie, l'autre qui dresse les plans d'une société idéale. Les conflits avec Diderot et les Encyclopédistes sont en germe dès le premier *Discours*, et le moment de saisissement de Vincennes contient toute la série des paradoxes sur lesquels Rousseau va construire son œuvre et argumenter son retrait progressif du monde. « En arrivant à Vincennes, j'étais dans une agitation qui tenait du délire. Diderot l'aperçut : je lui en dis la cause, et je lui lus la *Prosopopée de Fabricius*, écrite en crayon sous un chêne. Il m'exhorta de donner l'essor à mes idées, et de concourir au prix. Je le fis et dès cet instant je fus perdu. Tout le reste de ma vie et de mes malheurs fut l'effet inévitable de cet instant d'égarement. » Les bases de ce qui deviendra une théorie du politique sont jetées, et les réfutations qui suivent le triomphe du premier *Discours* vont conduire Rousseau à dérouler toutes les conséquences de ses premières affirmations. La critique superficielle de la société contemporaine se consolide peu à peu en un véritable système, dont le pivot est le mythe de l'état de nature, notion métaphysique dans laquelle Lévi-Strauss a justement montré qu'il fallait moins y voir un stade historique que la fiction nécessaire de ce qui est à retrouver en chacun derrière les apports de la vie sociale.

Pour Rousseau, contrairement à Diderot et aux Encyclopédistes, l'homme originel ne saurait être doté d'un instinct de sociabilité, non plus que d'autre qualité que celle de l'innocence. L'état de nature ne connaît donc pas la guerre, qui est une conséquence de l'état social. Sur le passage d'un état à l'autre, Rousseau laisse subsister des ambiguïtés entre ses différents textes, alternant des explications par la contingence à des analyses plus matérialistes, liant le progrès de l'histoire aux transformations subies par le mode de production. Mais une constante s'impose, qui présente la propriété privée comme un mal en soi et l'Etat comme un instrument d'oppression des pauvres. En tentant d'élucider

ce passage de la nature à la culture, Rousseau fonde à la fois l'ethnologie et les critiques modernes de l'aliénation, mais il prend ses distances avec la conception linéaire du progrès qui était celle des Encyclopédistes.

A cette partie de l'œuvre, qui s'en prend à l'ordre politique et social existant, répond l'édification de l'Etat idéal, qui culmine avec le *Contrat social*. Contrairement à Montesquieu, qui essayait de dégager les lois régissant les faits, Rousseau pose des principes absolus dont il tire des conséquences d'une valeur universelle, écrivant davantage un traité d'éthique que de science politique. Inspirée de l'exemple d'une Genève idéalisée, l'œuvre paraît ne pouvoir s'appliquer qu'aux petits Etats, la cité rêvée étant pour Rousseau proche des cités antiques, où le peuple souverain peut s'assembler sur la place publique. Mais on doit aussi supposer que les règles dégagées valent pour les grandes nations, dont elles peuvent aider à freiner la décadence.

Le souci premier de Rousseau est d'assurer la liberté. L'impossibilité de retrouver la liberté naturelle implique d'inventer un type d'organisation sociale qui assure au citoyen une liberté nouvelle. Nouvelle séparation avec les Encyclopédistes, pour qui la liberté est la liberté d'entreprendre, et donc selon Rousseau d'exploiter le travail d'autrui. C'est pourquoi dans le *Pacte social*, contrat librement accepté, chacun doit aliéner ses droits sans réserve, au bénéfice de la volonté générale, qui a seule le droit de faire et de défaire les lois, et doit s'exprimer directement, même si l'exécutif est confié à un gouvernement révocable. Cette notion contestable de volonté générale a pu faire taxer Rousseau d'être l'ancêtre des totalitarismes, quand d'autres ont lu chez lui des affinités avec les régimes aristocratiques. En fait, ses préférences vont à un régime démocratique, qui lui apparaît le seul légitime car le peuple y exerce la souveraineté, dont aucun citoyen ou assemblée ne peut se prétendre dépositaire (ce en quoi il se distingue de Montesquieu). A la bien lire, la théorie politique de Rousseau constitue une attaque en règle contre la monarchie, supposée illégitime puisque n'appliquant pas la volonté générale. Si un défaut la guette, c'est davantage celui de l'utopie, car on voit mal comment un régime démocratique pourrait exister en dehors des petits Etats, où le peuple a éventuellement la faculté de s'assembler. Mais ce danger est tempéré par le réalisme dont fait preuve Rousseau quand on le consulte sur la Corse ou la Pologne.

Il est certain qu'à rechercher dans ces textes la rigueur d'une théorie philosophique on se heurte à des contradictions insolubles, voire des facilités. Althusser, parmi d'autres, a pu ainsi défaire l'appareil logique du *Contrat social* en mettant en évidence les manipulations conceptuelles que dissimule le leurre de la volonté générale. Mais on ne doit pas non plus oublier que cette œuvre est porteuse des idéaux démocratiques et



flamme d'une répartie polémique, ce qui peut le mener à des formules extrêmes, dans un emportement que sidère la frappe du style. L'unité existe peut-être, mais elle est à chercher du côté d'une morale du bonheur, qui a dû se plier aux contraintes de la philosophie politique pour mieux cerner les voies du salut individuel. Il est vain de toute manière de vouloir réduire les antinomies d'une œuvre dont on a pu se réclamer par la suite pour conduire des projets politiques radicalement opposés. Les paradoxes tiennent autant ici au rythme d'une élaboration théorique qui suit les lois de la raison qu'aux emballements du cœur et aux vicissitudes des relations interpersonnelles.

La philosophie politique de Rousseau forme ainsi un curieux mixte de réalisme et d'idéalisme, où alternent les envolées mythiques et les conseils pragmatiques. Il faut y distinguer deux versants, l'un qui critique l'ordre établi, jusqu'à corroder les pilotis de la monarchie, l'autre qui dresse les plans d'une société idéale. Les conflits avec Diderot et les Encyclopédistes sont en germe dès le premier *Discours*, et le moment de sa saisie de Vincennes contient toute la série des paradoxes sur lesquels Rousseau va construire son œuvre et argumenter son retrait progressif du monde. « En arrivant à Vincennes, j'étais dans une agitation qui tenait du délire. Diderot l'aperçut : je lui en dis la cause, et je lui lus la *Prosopopée de Fabricius*, écrite en crayon sous un chêne. Il m'exhorta de donner l'essor à mes idées, et de concourir au prix. Je le fis et dès cet instant je fus perdu. Tout le reste de ma vie et de mes malheurs fut l'effet inévitable de cet instant d'égarement. » Les bases de ce qui deviendra une théorie du politique sont jetées, et les réfutations qui suivent le triomphe du premier *Discours* vont conduire Rousseau à dérouler toutes les conséquences de ses premières affirmations. La critique superficielle de la société contemporaine se consolide peu à peu en un véritable système, dont le pivot est le mythe de l'état de nature, notion métaphysique dans laquelle Lévi-Strauss a justement montré qu'il fallait moins y voir un stade historique que la fiction nécessaire de ce qui est à retrouver en chacun derrière les apports de la vie sociale.

Pour Rousseau, contrairement à Diderot et aux Encyclopédistes, l'homme originel ne saurait être doté d'un instinct de sociabilité, non plus que d'autre qualité que celle de l'innocence. L'état de nature ne connaît donc pas la guerre, qui est une conséquence de l'état social. Sur le passage d'un état à l'autre, Rousseau laisse subsister des ambiguïtés entre ses différents textes, alternant des explications par la contingence à des analyses plus matérialistes, liant le progrès de l'histoire aux transformations subies par le mode de production. Mais une constante s'impose, qui présente la propriété privée comme un mal en soi et l'Etat comme un instrument d'oppression des pauvres. En tentant d'élucider

ce passage de la nature à la culture, Rousseau fonde à la fois l'ethnologie et les critiques modernes de l'aliénation, mais il prend ses distances avec la conception linéaire du progrès qui était celle des Encyclopédistes.

A cette partie de l'œuvre, qui s'en prend à l'ordre politique et social existant, répond l'édification de l'Etat idéal, qui culmine avec le *Contrat social*. Contrairement à Montesquieu, qui essayait de dégager les lois régissant les faits, Rousseau pose des principes absolus dont il tire des conséquences d'une valeur universelle, écrivant davantage un traité d'éthique que de science politique. Inspirée de l'exemple d'une Genève idéalisée, l'œuvre paraît ne pouvoir s'appliquer qu'aux petits Etats, la cité rêvée étant pour Rousseau proche des cités antiques, où le peuple souverain peut s'assembler sur la place publique. Mais on doit aussi supposer que les règles dégagées valent pour les grandes nations, dont elles peuvent aider à freiner la décadence.

Le souci premier de Rousseau est d'assurer la liberté. L'impossibilité de retrouver la liberté naturelle implique d'inventer un type d'organisation sociale qui assure au citoyen une liberté nouvelle. Nouvelle séparation avec les Encyclopédistes, pour qui la liberté est la liberté d'entreprendre, et donc selon Rousseau d'exploiter le travail d'autrui. C'est pourquoi dans le *pacte social*, contrat librement accepté, chacun doit aliéner ses droits sans réserve, au bénéfice de la volonté générale, qui a seule le droit de faire et de défaire les lois, et doit s'exprimer directement, même si l'exécutif est confié à un gouvernement révocable. Cette notion contestable de volonté générale a pu faire taxer Rousseau d'être l'ancêtre des totalitarismes, quand d'autres ont lu chez lui des affinités avec les régimes aristocratiques. En fait, ses préférences vont à un régime démocratique, qui lui apparaît le seul légitime car le peuple y exerce la souveraineté, dont aucun citoyen ou assemblée ne peut se prétendre dépositaire (ce en quoi il se distingue de Montesquieu). A la bien lire, la théorie politique de Rousseau constitue une attaque en règle contre la monarchie, supposée illégitime puisque n'appliquant pas la volonté générale. Si un défaut la guette, c'est davantage celui de l'utopie, car on voit mal comment un régime démocratique pourrait exister en dehors des petits Etats, où le peuple a éventuellement la faculté de s'assembler. Mais ce danger est tempéré par le réalisme dont fait preuve Rousseau quand on le consulte sur la Corse ou la Pologne.

Il est certain qu'à rechercher dans ces textes la rigueur d'une théorie philosophique on se heurte à des contradictions insolubles, voire des facilités. Althusser, parmi d'autres, a pu ainsi défaire l'appareil logique du *Contrat social* en mettant en évidence les manipulations conceptuelles que dissimule le leurre de la volonté générale. Mais on ne doit pas non plus oublier que cette œuvre est porteuse des idéaux démocratiques et



qu'elle a influé comme telle sur l'histoire de la pensée. Les débats autour de la portée de la théorie politique de Rousseau sont interminables si on ne lit pas ses énoncés en perspective (ils sont écrits sous une monarchie et le XVIII<sup>e</sup> siècle n'a aucune idée du totalitarisme moderne) et si on ne tient pas compte de la manière dont les grands mythes rousseauistes fonctionnent comme opérateurs du discours théorique. L'homme de la nature aussi bien que l'Etat gouverné par le Souverain doivent être considérés comme des entités fictionnelles, l'une rétrospective, l'autre prospective, permettant à la démonstration d'avancer sans heurter la censure et servant de soutien abstrait au développement des hypothèses. On peut souvent chez Rousseau, en prêtant l'oreille, saisir une parole seconde, plus cruelle et plus audacieuse pour l'idéologie et les institutions en place. Moins qu'un réel dogmatisme théorique, il y a là une forme proprement littéraire d'exposition philosophique, qui use pour convaincre du tranchant de la fable et de la force d'énonciation de la voix, au risque de se livrer à la fascination des extrêmes ou aux antithèses pétrifiées.

#### *La parole et la présence*

Cette dimension du mythe est également essentielle pour comprendre l'*Essai sur l'origine des langues*, texte qui a connu un regain de faveur ces derniers temps, et qui ne fut d'abord qu'un fragment du second *Discours*. Rousseau y revient sur les temps primitifs de l'humanité, dans des termes qui pourraient suggérer de nouvelles contradictions s'il ne fallait comprendre que l'homme originel y est cette fois décrit à un stade où il est engagé dans les premières formes de la vie sociale. En traitant de l'origine des langues, Rousseau s'inscrit dans un débat essentiel du XVIII<sup>e</sup> siècle : la position qu'il adopte le situe à mi-chemin de l'idéalisme de Maupertuis et du matérialisme des Encyclopédistes, auquel la théorie de Condillac ouvre la voie, qui origine le langage dans le besoin, hypothèse solidaire de la croyance en la nature sociale des premiers hommes. Pour Rousseau au contraire, ce sont les passions qui fondent le langage : « Ce n'est ni la faim, ni la soif, mais l'amour, la haine, la pitié, la colère qui leur ont arraché les premières voix. » Ce langage pur de l'origine, qui désigne moins là aussi un état positif du passé que ce qui est à retrouver sous les sédiments des conventions sociales, est comme le signifiant absolu de la passion. Rapprochés par elle, les hommes entrent dans une langue de figures ou de tropes, où la métaphore antécède la dénomination propre ; l'expression imagée est première et tend à combler la découverte de l'absence, le mot juste ne

vient qu'ensuite. La théorie musicale de Rousseau a partie liée avec son archéologie du langage : la musique naît de la passion comme la parole, et se fonde de la mélodie, non de l'harmonie, ainsi que le pensait Rameau.

C'est par ce qui se révèle d'une conception du signe et de l'écriture que ce texte est revenu récemment au premier plan. Derrida a entrepris de montrer dans des pages célèbres comment Rousseau se rattachait à une tradition de la métaphysique occidentale, qui confinerait l'écriture en une fonction seconde et instrumentale, et accorderait ses privilèges à la voix, index de l'être comme présence et proximité rêvée de l'identité à soi. Il est vrai qu'on trouve dans l'*Essai* les éléments d'une problématique que l'œuvre romanesque et autobiographique précisera, et qui établit la dangerosité de l'écriture et la fatalité du signe. L'écriture, qui est effort pour se réapproprier symboliquement la présence évanouie, en consacre également la dépossession, et expose la parole vive, site idéal de la présence, à la mort par le signe. Située du côté de la suppléance, elle substitue l'exactitude à l'expression et le concept à l'affect. Or la force de l'expression, celle qui permet de dire la passion, est attachée aux voyelles, à l'élément vocal et non consonantique de la langue : elle ne peut être le fait que d'un sujet présent en personne, nouée à sa parole, et s'évanouit dès qu'on s'essaie à la transcrire. « En écrivant, on est forcé de prendre tous les mots dans l'acception commune ; mais celui qui parle varie les acceptions par les tons, il les détermine comme il lui plaît ; moins gêné pour être clair, il donne plus à la force ; et il n'est pas possible qu'une langue qu'on écrit garde longtemps la vivacité de celle qui n'est que parlée. » Pour mener à bien son projet autobiographique, Rousseau sera contraint de s'en remettre au mal d'écriture, ce doublement falsifié de la présence. Si en rompant avec la *phoné*, en pactisant avec le signe comme pure conventionnalité, l'écriture devient aliénante, l'enjeu sera de préserver dans l'exercice littéraire quelque chose de la force originelle du langage, de cette puissance expressive qu'il a perdue dans la société moderne.

#### *Le roman de l'éducation*

L'œuvre pédagogique de Rousseau est dans la logique de sa réflexion sur l'origine et le langage. Les hypothèses y sont cette fois travaillées dramatiquement, portées par le fantasme d'un contrôle absolu sur la genèse et l'éducation, qui préserverait paradoxalement l'apprentissage de la liberté. Pièce maîtresse de la théorie rousseauiste, puisqu'y est envisagé diachroniquement le passage de l'état de nature à celui de

citoyen, l'*Emile* arpente à nouveau les grands motifs de l'œuvre, en les jouant sur un mode quasi romanesque qui en aiguise les contradictions. Il est nécessaire de garder là aussi à l'esprit la dimension mythique, faute de quoi le texte risquerait d'apparaître comme une succession de purs sophismes, retranchés de la réalité. « Tout est bien sortant des mains de l'Auteur des choses, tout dégénère entre les mains de l'homme » : par cette première phrase, Rousseau relie sa pédagogie à l'ensemble de sa diatribe contre la civilisation. La volonté de protéger l'enfant de l'influence néfaste de la culture mène d'une part à l'éducation négative, à la campagne, à l'abri de tout contact avec la famille, la société ou les livres, d'autre part revient à lui laisser une autonomie qui lui permettra de se former par sa propre expérience, avec la nature comme seul précepteur.

L'*Emile* est peut-être l'un des textes de Rousseau qui a le plus mal vieilli. Bon nombre des conseils pratiques feront aujourd'hui sourire, et sur la question féminine Rousseau n'est guère en avance sur son temps, qui assimile la formation de Sophie à un dressage. Mais l'œuvre est aussi d'un modernisme étonnant, et, sur plusieurs points, préfigure les théories contemporaines de l'éducation. L'enfant, tout d'abord, cesse d'être considéré comme un adulte en miniature : il possède un fonctionnement psychologique propre, qu'il est nécessaire de penser et de respecter comme tel. Sa progression psychique, ensuite, passe par un certain nombre de stades (ce en quoi Rousseau annonce à la fois Piaget et Freud), chacun d'entre eux constituant une structure avec ses lois internes. Enfin, Rousseau opère une rupture décisive avec la tradition religieuse de l'effort, en mettant au centre de la pédagogie l'attention au besoin d'activité et aux intérêts spécifiques de l'enfant.

C'est certainement sur la question psychologique que l'œuvre achoppe, mais elle est en cela révélatrice des conflits profonds de Rousseau. Cette passion pour la pédagogie, qui anime beaucoup de ses textes, ne peut s'abstraire de l'itinéraire intellectuel de Rousseau et de son rapport ambivalent à l'enfance. Autodidacte de génie, Rousseau s'est construit à la fois avec et contre les livres. Tout ce qu'il formule à partir d'une certaine époque du point de vue théorique vise à défaire en chacun le poids mortifère d'une culture qu'il est parvenu à s'approprier seul, et à poser la question qui organise toute son œuvre en profondeur, lui donnant sa qualité de souffrance et de vérité, celle des origines. S'il est pour lui, jusque dans les *Réveries*, un objet de réflexion incessant, l'enfant lui demeure aussi, par bien des aspects, terre inconnue. En lui déniait l'affectivité, Rousseau s'interdit de le comprendre en profondeur. Surtout, les progrès d'Emile ne valent qu'autant que son maître falsifie la relation intersubjective en adoptant une position de fausse neutralité,

qui n'est que l'autre visage d'un contrôle tyrannique. Mais dans cette description abstraite des développements d'une âme, Rousseau s'avance aussi loin qu'il le peut vers ce temps de l'élaboration psychique qu'est le geste autobiographique, où les questions de l'origine et de la vérité seront reprises et creusées sur le plan de l'anamnèse personnelle. C'est déjà l'Autre de l'enfance en soi, avec son épaisseur historique, qui commence à travailler l'écriture.

### *Ethique et religion*

Texte-somme, l'*Emile* regroupe aussi, peu après *La Nouvelle Héloïse* qui en débat romanesquement, l'essentiel des éléments de morale que Rousseau s'était promis de réunir dans son projet abandonné de *Morale sensitive*. Mais toute l'œuvre théorique de Rousseau, depuis le premier *Discours* qui était officiellement un écrit de morale, est soutenue par un projet éthique. Comme les Encyclopédistes, Rousseau reprend la division héritée de Bayle entre religion et morale, afin de préserver l'autonomie de celle-ci, mais à la différence des philosophes il recherche une morale déliée des raffinements de la modernité et des intérêts de classe, qui tente de transformer les mœurs du peuple par l'éducation, la religion et la politique. Conforme à l'idéal de bonheur personnel du XVIII<sup>e</sup> siècle, cette morale ne condamne pas les passions en elles-mêmes, mais celles de la société, qui menacent d'écarter l'homme de la maîtrise de soi. La place centrale y est attribuée au sentiment intérieur, dictamen de la conscience également accordé par Dieu à tous les hommes, et qui permet des décisions concrètes indépendantes de l'opinion régnante. Cette maxime pourrait entraîner les pires excès, si la pitié ne la tempérât, en ouvrant à la souffrance de l'Autre : amour de soi et amour des autres sont ainsi inséparables, aussi bien que bonheur individuel et bonheur collectif, la société idéale conduisant à les développer ensemble.

L'importance du sentiment intérieur marque un refus des dogmes qui trouve son expression la plus achevée dans les positions religieuses de Rousseau, telles qu'elles sont développées dans la *Profession de foi du Vicaire savoyard*, texte intégré à l'*Emile* et qui va encore davantage enchaîner Rousseau au processus persécutoire. Sur ce point, la divergence avec Diderot et le parti des Encyclopédistes devient radicale. Le temps des dévotions de jeunesse est loin, mais la retraite à l'Ermitage et les nouveaux projets d'écriture lui ont permis de prendre ses distances avec Diderot et de se déprendre de son influence : d'admettre qu'il croit en Dieu et en la Providence, comme en témoigne la lettre à Voltaire de 1756. Un même mouvement le reporte vers le passé et les idéaux



de son enfance : l'effusion de la mémoire recrée une émotion religieuse et l'éloigne de l'athéisme railleur de Diderot. L'argument philosophique s'y coordonne : la religion se dote des vertus d'une Nature encore non corrompue par la civilisation, et la *Profession* va illustrer le motif apologétique de la foi au service du bon ordre de la cité. Une première partie démontre avec enthousiasme le théisme et établit les dogmes de la religion naturelle face au matérialisme athée, notamment celui d'Helvétius. Religion naturelle où la morale est au premier plan, et qui repose sur un certain nombre d'articles de foi : l'existence d'une cause première à l'origine de la matière et d'une intelligence à l'origine de l'ordre du monde, la croyance en la liberté et l'immortalité de l'âme, série d'évidences qui passent par le sentiment intérieur. La seconde partie condense les arguments que la philosophie des Lumières avait développés pendant tout le siècle contre les religions révélées, et prend les allures d'un pamphlet qui faisait la joie de Voltaire. Paradoxes et absurdités y sont passés en revue et témoignent d'une médiation humaine qui sert d'écran entre l'homme et Dieu ; même la Bible est à écarter, qui laisse une place excessive aux miracles, dont la religion naturelle ne peut admettre l'existence. « Que d'hommes entre Dieu et moi » : cette exclamation du vicaire résume l'essence de la religion rousseauiste, une relation immédiate de l'homme à Dieu, dont il n'est pas vraisemblable qu'il ait pu recourir à l'instrument infidèle d'une Eglise chargée de transmettre, donc d'interpréter et finalement d'altérer le message. L'écriture se trouve à nouveau rejetée du côté de la matière corruptible, sujette à l'erreur et au détournement de la parole, au bénéfice d'un lien direct avec Dieu. La morale prend la place d'une métaphysique inapte à la preuve et permet de trancher ce que la raison discursive ne peut dénouer.

Un tel transfuge du parti des philosophes apportait un renfort inespéré au clan religieux, que les tenants de la tradition (tel Mgr de Beaumont qui anathémisa les propositions de Rousseau) ne virent guère, insensibles à une exigence religieuse, formulée il est vrai en des termes décapants. Il s'agissait moins dans l'esprit de Rousseau de s'en prendre aux dévots et aux philosophes que de tenter une impossible réconciliation sur une ligne médiane. Cet exercice d'équilibre ne pouvait aboutir qu'à l'isoler davantage, d'autant que la *Profession de foi* ne représente qu'un aspect de sa religion, puisqu'il faut tenir compte des croyances polyphoniques des différents acteurs de *La Nouvelle Héloïse*, et surtout du chapitre « De la religion civile », contenu dans *le Contrat social*. La religion du Vicaire est celle qui est proposée à Emile, à un certain moment du développement de l'adolescent, lorsque son esprit sera capable de se concevoir lui-même. Tout autre est la religion du contrat social, assujettie à la nécessité d'assurer la stabilité de la cité, et où se révèle une intolérance

égale à celle qui est dénoncée par ailleurs, puisque la peine de mort y est envisagée pour quiconque n'adhère pas au petit nombre d'articles de foi auquel la collectivité exige que le citoyen se soumette.

### *Ethique et écriture*

Les contradictions de l'œuvre de pensée de Rousseau se retrouvent au niveau de sa doctrine esthétique, exprimée dans quelques textes, mise en acte dans d'autres. Répondant à un article de d'Alembert dans l'*Encyclopédie* sur Genève (où celui-ci déplorait l'absence d'un théâtre dans cette ville), Rousseau réaffirme la thèse du premier *Discours* et dénonce dans sa *Lettre à d'Alembert sur les spectacles* l'influence corruptrice de la perversion théâtrale, prenant avec force la défense d'Alceste, proposant aux citadins l'existence simple et conforme à la nature des Montagnons. Nouvelle ligne de clivage avec Voltaire, épris de théâtre, et le groupe des Encyclopédistes. Sur ce cas précis, les identifications avec Alceste ont pu jouer, de même que les conflits en cours avec Diderot et Grimm. Mais le texte est aussi éclairant sur le dilemme profond auquel Rousseau s'est confronté toute sa vie en matière d'esthétique, et plus particulièrement d'écriture.

Pour comprendre le rapport particulier de Rousseau à l'écriture, il faut voir qu'il s'y heurte sans répit à la question de la *vérité*, à laquelle il a voué sa vie, et qui détermine notamment ses positions en matière d'éthique ou de religion. Or, comme le démontre l'ensemble de l'œuvre, la culture est fondamentalement éloignement de la nature, et par là porteuse des injustices sociales, corruption de l'être, déport de soi : elle est d'essence hostile à l'avènement d'une parole vraie. Parmi les arts, une hiérarchie existe qui reconnaît que la poésie, la musique et la danse ne doivent rien à l'institution de la propriété ni au luxe. Si les autres arts peuvent aussi consoler, c'est de façon moins pure, parce qu'ils participent de la corruption sociale et intellectuelle qui a éloigné l'homme de la nature. Avec la littérature proprement dite, avec la chose écrite, on descend encore dans la dégradation morale et esthétique. Pèse aussi sur la valeur de l'écriture la théorie linguistique de l'*Essai* : nos langues ont perdu leur capacité d'exprimer les passions. On en vient ainsi à cette invraisemblance qu'après avoir proclamé dans la *Lettre sur la musique française* que le français était foncièrement incompatible avec la poésie, Rousseau va devenir peu à peu l'un des plus grands innovateurs en matière de prose poétique. Et cela en se forgeant un mode particulier d'éloquence, dont la qualité du timbre vient de la proximité de l'être à la voix.



Ainsi est mené le projet de rétablir la littérature du côté de la vérité, quand tout devrait l'en tenir éloignée. Tentative hasardeuse, car la rhétorique de la conviction peut aussi dissimuler les artifices ou les facilités du raisonnement. L'accusation de charlatanisme qui fut portée contre Rousseau n'est pas toujours infondée et le souci de frapper par des formules brillantes a parfois aggravé les discordances formelles repérables d'un ouvrage à l'autre. Mais ce qui se perd du côté d'une certaine rigueur théorique se gagne en sincérité. Si on ne peut résumer les caractères d'un style dont les teintes sont multiples suivant les textes, l'authenticité naît souvent de ce que Rousseau semble s'engager complètement dans chaque phrase, prenant le lecteur à témoin de la force de son témoignage. La littérature ne pouvant exercer la fonction consolatrice de la musique, elle se doit d'atteindre à un pouvoir de transformation des mœurs par l'exemple, en s'accordant à la sensibilité, en gagnant l'émotion par les accents, les rythmes et les sonorités. Chargée de contribuer au bonheur des hommes, l'écriture cesse alors d'être un jeu et relève de l'éthique : elle doit emporter l'adhésion en faisant entendre le langage disparu de la nature. Mais ce projet n'est pas sans péril : la recherche de la vérité et de la vérité du langage confronte inévitablement Rousseau à lui-même et à sa position de sujet dans le langage. En ce sens, les deux grands pans de l'œuvre proprement littéraire, *La Nouvelle Héloïse* et les textes autobiographiques, sont à lire ensemble, comme le prolongement toujours plus intense d'une interrogation sur la vérité, où l'écriture, à mesure qu'elle se personnalise et s'isole des querelles contingentes, va le mener aussi loin qu'il est possible dans l'exploration des limites de soi.

#### *Écriture et identité*

On ne tiendrait pas pour rien, ainsi, les anecdotes sur la création de *La Nouvelle Héloïse*, roman qui n'aurait pas connu son incroyable succès si Rousseau ne s'y était à ce point investi. Les identifications aux différents personnages lui permettent de se séparer d'un vécu détestable par l'édification d'une néo-réalité et de gérer dans l'écriture ses conflits internes. Ainsi l'affaire Sophie d'Houdetot illustre-t-elle l'un des problèmes les plus intéressants de la théorie littéraire, celui du rapport entre les êtres réels et les personnages de fiction. Peut-on supposer que le triangle Saint-Lambert/Sophie/Rousseau fut la trame d'origine de celui qui organise *Julie* ? La seule recherche érudite ne peut de toute manière assimiler à la fois les problèmes spécifiques de la création romanesque et la fantasmagorie d'une vie, qui l'organise

en destin : les deux triades ont surtout en commun leur source, qui réside en Rousseau, au lieu d'une incomplétude primordiale que Mme de Warens et Claude Anet sont venus un temps effacer. La complexité des identifications est encore renforcée par le genre du roman par lettres, dont on peut penser qu'il ne fut pas seulement choisi par Rousseau pour des raisons de mode. L'épistolaire permet de nuancer indéfiniment l'étude psychologique, la gamme des sentiments et de leurs variations. Il tolère aussi une complète adhésion, dans la feinte romanesque, à l'immédiat de l'affect, vécu dans le moment même de l'acte de langage qui le supporte. Le lyrisme de *La Nouvelle Héloïse*, aujourd'hui étrange pour nos codes de sensibilité, ne s'explique pas seulement par le style naissant de l'effusion, il vient aussi de la capacité qu'a Rousseau de se transporter intégralement dans les situations qu'il décrit et de s'y perdre par l'écriture. Ce sont de vraies lettres qu'il rédige sur du papier à vignettes et relit en se promenant, se les expédiant à lui-même. La vérité se laisse saisir dans l'instant fugitif de l'écriture et de la lecture, elle leur est immanente, procède de la force et de la justesse d'une voix.

Mais chacun des cinq personnages principaux est aussi doté d'une existence propre et possède une autonomie de fonctionnement et d'action conforme à ses traits psychologiques. Aussi s'éloignent-ils parfois des opinions officielles de Rousseau sur les sujets théoriques ou les reprennent-ils en les modifiant suivant les exigences de leur caractère. On a souvent dit de *La Nouvelle Héloïse* qu'elle constituait comme l'*Emile* une somme de la pensée de Rousseau : à juste titre puisqu'on y croise, souvent au long d'interminables développements, aussi bien des réflexions sur l'économie, la morale ou l'éducation des enfants que sur des sujets moins nécessaires comme le duel, le suicide et les jardins à la française. Pour chacun des domaines envisagés, on retrouve quelques idées-forces de Rousseau, mais modulées au gré des nécessités de l'intrigue et de la vraisemblance psychique : la multiplicité des regards permet souvent un évitement du dogme.

Le thème pour lequel la démonstration demeure la plus ferme est celui du retour à la nature, notamment illustré par le mythe de Clarens. Rousseau poursuit ici l'œuvre commencée avec le premier *Discours*, rendant hommage à la vie rustique, à l'intention — comme le précisent les deux préfaces — des provinciaux qui vivent sur leurs terres et seraient tentés d'envier leurs homologues des villes. Contrairement à la première version de *Claire et Marcellin*, Rousseau s'adresse à ce public précis de petits nobles et de bourgeois, d'où le caractère singulièrement paternaliste de ses vues sociales. Il est difficile aujourd'hui de suivre sans ironie la description de l'univers d'autosatisfaction béate de Clarens,

et de ses leurre économiques et sociaux : économiquement non viable, Clarens ne connaît ni l'égalité naturelle des origines, ni celle du *Contrat* ; il s'agit là plutôt de la représentation fantasmatique d'un monde féodal, édifié pour dissoudre dans une transparence quasi onirique les conflits sociaux et interpersonnels.

Mais le roman ne se résout pas en un évangile doctrinal rigide, et le texte se perturbe lui-même, comme si Rousseau laissait l'écriture en dire davantage que les proclamations des personnages. Ainsi, sur le chapitre de la religion, il n'existe pas de porte-parole autorisé de l'auteur, qui semble s'être divisé entre les trois figures centrales de Julie, Saint-Preux et Wolmar, tous d'une certaine façon proche du vicaire, mais qui transforment les articles de foi en fonction de leur caractère. La morale du roman est encore plus ambiguë et contribue à distancier l'exposé des croyances religieuses. Le livre se présente comme une apologie des vertus de l'amour : or il dénonce peu à peu ce qu'il est censé établir et finit par délivrer le message opposé. Le temps et les principes moraux n'ont en rien atténué les sentiments de Julie, les préceptes ne sont d'aucune utilité pour endiguer les flots passionnels. Derrière la patine d'une éthique stoïcienne se lisent la dérision de la philosophie et l'impotence du langage de la raison à colmater les failles du désir. Le roman n'atteindrait pas à la justesse de son lyrisme si Rousseau ne s'était profondément identifié aux personnages, mais il les accompagne dans leurs potentialités et leur logique jusqu'au point où la parabole ne démontre plus rien.

#### *Roman et modernité*

*La Nouvelle Héloïse* se présente comme le roman d'un certain ordre, contrastant avec la décadence et l'immoralité urbaines. Ordre incarné par la figure patriarcale de Wolmar, symbolique d'un discours performatif qui voudrait subordonner les événements au langage et forclure la dimension du désir. Plus encore que dans une autre forme littéraire, il n'y a dans un roman par lettres que des mots, des messages, de la communication. Mais celle-ci se révèle mensongère, le lieu d'excroissance d'un langage frauduleux qui se laisse peu à peu déborder. Tous les personnages sont en effet enfermés dans les mensonges du langage, parlent de devoir ou de vertu, mais n'obéissent en dernière instance qu'à l'amour. Une première lecture du roman porterait à y admirer le courage avec lequel ils s'efforcent de dévier la passion des objets interdits vers ceux que la morale ou la religion encourage. Mais une seconde lecture, antinomique de la première, peut aussi s'imposer insensiblement,

qui détruit tout ce qui fonde un ordre dans *La Nouvelle Héloïse*, en brouillant les fausses transparences du langage. Ce qui pour nous, aujourd'hui, se dénomme *ennui* vient aussi de cette lente et exténuante profération de paroles à la recherche de leur impossible coïncidence à l'objet.

Comme l'a montré Lecercle, *La Nouvelle Héloïse* est bien un roman moderne, l'un des premiers à annoncer la conception contemporaine de l'écriture. Moderne, il l'est d'abord par l'extrême réduction de l'intrigue, qui se résume en quelques lignes et brise avec une tradition de complexités héroïques. Non seulement Rousseau part d'un schéma simple, mais il l'érode encore en supprimant des épisodes comme celui des aventures sentimentales de milord Edouard, initialement aux prises avec le personnage satanique d'une marquise italienne. Il édifie à partir de là une œuvre beaucoup plus longue que les récits de l'époque, où la construction interne est primordiale, et où l'ablation des anecdotes extérieures au bénéfice des sentiments et de leur expression introduit une dimension mélodique conforme aux théories du langage et de la musique. Il est insuffisant de situer historiquement l'œuvre par la référence à la mode des textes par correspondance ou à l'influence indéniable de *Clarisse Harlowe*. Rousseau a su inventer un genre qui fait entrer le roman de plain-pied dans l'espace de la littérature.

Ni le recours à la première personne, ni la fiction du texte trouvé ne sont originaux, mais Rousseau transfigure ces lieux communs du roman en tirant parti des relais de la focalisation, qui réfléchissent les événements dans des sensibilités différentes et ne les immobilisent pas sur une signification. Le personnage littéraire cesse d'être essentiellement défini par une somme de qualités, ou dessiné au travers de séries événementielles : il se construit dans des interlocutions provisoires et les dialectiques de la demande à l'Autre et de sa réponse, en point mobile que le texte déplace. Il y a ainsi dans *La Nouvelle Héloïse* l'amorce d'une psychologie très moderne. Il faut prendre au sérieux la phrase de Rousseau, extraite d'une lettre à Malesherbes : « Ces pages doivent rester exactement telles qu'elles sont. Si Saint-Preux veut être hérétique sur la grâce, c'est son affaire. » Les personnages conservent ainsi des zones d'ombre et restent mystérieux les uns aux autres, l'éditeur de la correspondance évitant de privilégier sa vision. Leurs contradictions viennent pour une part de ce qu'ils ne sont jamais véritablement déterminés, mais laissés à l'état de faits de discours. Ils ont pour nous cette fausseté d'être rayés de nos modes et de nos usages, et cette proximité d'être profondément *localisés* dans le langage. Celui-ci est le lieu d'une fausse profondeur et d'une vaine transparence : chacun des



personnages paraît ambigu parce que son lieu d'unité lui est étranger, le croisement de toutes les diagonales qui le traversent. Le questionnement autobiographique est déjà là en place.

### *Tout dire*

Il n'est guère plus facile chez Rousseau que chez un autre auteur de cerner avec précision les limites de l'exercice autobiographique. Un découpage traditionnel range sous ce chapitre les trois derniers grands textes, à savoir les *Confessions*, *Rousseau juge de Jean-Jacques* et les *Rêveries du promeneur solitaire*. Mais c'est d'abord admettre que les deux derniers relèvent de ce genre hypothétique, ce qui est rien moins qu'évident. C'est oublier aussi qu'on rencontre chez Rousseau non seulement des textes étroitement imbriqués à des expériences personnelles (comme *La Nouvelle Héloïse*), mais aussi des œuvres mitoyennes entre épistolaire et autobiographie (les quatre *Lettres à M. de Malesherbes*), d'autres où se mêlent souvenirs personnels et théorisation (comme *l'Emile*), sans compter l'importante correspondance, qui participe naturellement du récit de soi. Et il arrive inversement que des pages dites « autobiographiques » s'ouvrent à des réflexions théoriques. Plutôt que de textes autobiographiques proprement dits, c'est davantage une problématique de l'autobiographie qu'il conviendrait d'évoquer chez Rousseau (tant c'est de lui qu'il parle du début à la fin de son œuvre), qui traverse l'ensemble des écrits et se fixe de manière privilégiée sur plusieurs textes.

L'événement décisif qui détermine Rousseau à écrire est sans doute la condamnation de *l'Emile* en 1762. Ainsi se consomme une double rupture, avec les philosophes matérialistes et avec l'Eglise, scissions que Rousseau accueille peut-être avec complaisance, mais qui vont précipiter l'odyssée psychique persécutoire, qui culminera dans le voyage en Angleterre de 1766. La solitude, choisie après le second *Discours*, lui est maintenant officiellement imposée et se concrétise dans le choix de retraites successives. A l'exception de compositions musicales ou d'ouvrages de botanique, tout ce qu'il écrira désormais répondra au souci de se justifier. La réplique, en 1763, à la condamnation du *Contrat social* par l'archevêque de Paris, Christophe de Beaumont, comme les *Lettres de la Montagne* destinées aux pasteurs de Genève constituent déjà des documents autobiographiques, l'apologie personnelle s'y mêlant à la défense théorique. Un dernier événement, la publication du *Sentiment des Citoyens* par Voltaire, libelle accusant Rousseau de l'abandon de ses enfants, le décide à consacrer à sa justification non plus un pamphlet de circonstances, mais une œuvre qui exposera sa vie et ses idées.

→ *Se justifier*. Le constant effort de Rousseau autobiographe sera d'opposer le véritable Jean-Jacques à l'image fallacieuse que se fait de lui le public, trompé par ses ennemis. Aussi convient-il de ne pas donner une importance excessive à la dimension de la confession et de l'aveu, en dépit du titre du premier livre. Si les scènes les plus mémorables et les plus commentées (au premier rang par Lejeune) procèdent effectivement de ce registre, on ne peut véritablement comparer les *Confessions* de Rousseau à celles de saint Augustin, et Starobinski a bien marqué les différences. Malgré les premières pages qui définissent l'attitude générale d'un monologue devant Dieu, c'est davantage de la tradition des moralistes français que se rapproche Rousseau. Convoqué dans le Préambule, Dieu s'absente ensuite presque complètement, pour laisser Rousseau face à son véritable destinataire, le lecteur, avec lequel il engage un dialogue qui semble d'abord n'être que rhétorique, mais devient vite un nœud crucial du geste autobiographique. Le dévoilement de l'existence jusque dans ses zones les moins propices au récit sert le dessein de la justification qui fournit aux textes autobiographiques à la fois leur thématique, leurs séries structurelles et leurs limites.

La défense repose sur plusieurs fondements. Le premier est la revendication d'une absolue spécificité, liée au paradoxe que cette particularité intégrale, suivie dans toutes ses ramifications, devrait avoir fonction enseignante et morale (le projet de *La Morale sensitive*, inachevé, se transportant pour une part dans l'œuvre autobiographique). Etre d'exception, Rousseau a connu un destin d'exception, hétérogène aux modèles de l'existence commune. C'est dans l'explication détaillée des comportements et de leurs raisons que doit se révéler la ligne constante d'une vie et d'une nature. Et celle-ci, deuxième point d'importance, est en conformité avec ce que les écrits théoriques découvrent de l'origine, et ce que promeut l'éthique rousseauiste. La bonté de Rousseau vient de sa fidélité à la nature authentique de l'homme ; et pour les souvenirs qui le défavorisent, il différencie ses conduites et son cœur, l'aveu ayant de toute façon valeur d'acquiescement.

Les formes successives des grands textes autobiographiques ne relèvent pas d'une contingence d'écriture, mais d'une nécessité interne au mouvement de la justification, qui se heurte à ses propres limites. Si l'on y intègre les quatre *Lettres à M. de Malesherbes*, on voit assez bien se tracer un cheminement formel qui illustre et balise les difficultés inhérentes à ce projet fou de *tout dire*. Il faut à cette expression du plus intime la butée et le réceptacle d'un confident favorablement investi, peut-être à résonances paternelles. Malesherbes peut occuper cette place un temps, qui s'inscrit dans la lignée des grands protecteurs, que l'on retrouve aussi bien dans l'autobiographie que dans la correspondance.

Il s'y prolonge dans les premiers livres des *Confessions*, sous la forme de l'image d'un lecteur impersonnel, qui vient scander chaque étape de l'aveu ou de la méditation, permettant au sujet de se saisir lui-même, par le biais d'une adresse à l'Autre. Mais dès ce texte (et sans que la rupture entre les deux séries de six livres soit nécessairement déterminante), cette figure du lecteur se charge d'ambivalence, dans le même temps où la simple narration est renforcée de documents et de lettres. La fracture éclate peu à peu et ne se réduit pas aux avancées du délire ; elle vient de l'impossible même de la tentative : pour dire le singulier absolu, quel Autre imaginer qui ne soit pas soi-même, puisque toute différence porte la menace de l'incompréhension ? D'où ce projet d'occuper toutes les places, celle du lecteur-juge, celle de l'avocat et celle de l'inculpé, qui donne lieu à cette invraisemblable mise en scène des *Dialogues*, si bien analysée par Foucault. Tenir ensemble tous les pôles de la communication littéraire (locuteur, allocutaire, référent), pour que rien ne s'échappe de la langue, qui risque d'entailler le spécifique. Projet insensé dont l'échec conduit Rousseau, comme il le raconte dans *Histoire du précédent écrit*, à déposer lui-même le texte des *Dialogues* sur l'autel de Notre-Dame, puis à tenter d'incarner, par toutes les voies possibles, cette figure du lecteur. Ce même texte contient le projet qui donnera lieu aux *Rêveries*, de ne plus écrire pour personne que pour soi : une ultime forme d'écriture est ainsi introduite, proche de la méditation ou du journal intime, où le moi ne s'offre plus à l'Autre dans le sens d'une découverte ou d'une révélation, mais tente de se porter au plus juste vers lui-même, sans références à l'altérité. La justification n'est plus portée au premier plan, elle est devenue la substance même d'un texte qui se prouve dans sa véracité par la solitude de son énonciation.

#### Mémoire et vérité

Ce désir de justification conduit Rousseau à une exploration du passé et des limites du moi, qui en fait notre contemporain, sinon le devancier des psychologies des profondeurs. La volonté de *tout dire* était certainement utopique dans le cadre formel d'un découpage diachronique. Les *Confessions* ne pèchent guère par le mensonge ou l'erreur factuelle, mais plutôt par ce qui s'en révèle de l'impossibilité de couler les complexités événementielles dans le moule d'une narration sans qu'elle s'en trouve romanesquement obliquée. La seule division en livres introduit dans le passé de l'auteur des étapes logiques et des carrefours de sens. De plus, il y a inégalité du contenu de chaque livre par rapport

au nombre d'années concernées, avec un privilège pour les périodes de la vie vagabonde et de l'Ermitage. C'est cependant à un niveau plus profond que la tentative de restauration objective du passé échoue. Rousseau précise que c'est au lecteur d'assembler les éléments épars pour constituer de lui un portrait dynamique et en devenir. Mais toute présentation des faits est déjà une combinaison et une déformation. Reconstruire sa vie, c'est nécessairement l'interpréter, lui imprimer une direction et une nécessité : question de l'*après-coup* qui organise les événements selon les préférences intérieures du moment d'écriture.

Comme le montre Starobinski, c'est peut-être à un autre type de vérité que parvient Rousseau, par-delà les aménagements que la discursivité autobiographique ou la mauvaise conscience font subir à la trame des faits. Non pas la vérité figée, en attente du passé, mais celle immédiate d'une certaine *position dans l'écriture*. Le problème est de trouver un langage assez souple et multiple pour rendre toute la diversité du détail, des petites perceptions, de la texture vitale, en se dégageant des contraintes du *tout-dire* et de l'asphyxie des déterminations du passé. Le lieu du salut est trouvé dans l'acte même d'écrire, garanti par la note juste du sentiment intérieur : au lieu de se percevoir comme rivé aux lois de son histoire, Rousseau s'en libère en adhérant à l'émotion actuelle et en laissant revenir en lui le passé. La vérité de l'autobiographie se trouvera authentifiée par cet abandon à la mémoire et à son inscription dans la parole, en fidélité aux prérogatives expressives assignées à la langue de l'origine. La ressemblance n'opère pas par une coïncidence des images, mais dans la présence du moi à l'intérieur de son dire. Ce rapport au langage est déjà essentiel dans les *Confessions*, il le deviendra plus encore avec les *Rêveries* (les *Dialogues* ayant un statut à part) où la forme s'organise pour donner cours à une parole libre, la plus déliée possible des attaches de l'Autre. A ce point, la sincérité n'implique plus une réflexion sur soi-même dans la distance nécessaire au jugement : la coïncidence de la parole et de l'être s'accomplit dans l'élan même de l'affirmation du moi. On comprend que Derrida ait pu faire de Rousseau une figure majeure du logocentrisme. Le rêve d'une pure présence à soi occupe l'œuvre et s'immortalise dans la scène de l'île Saint-Pierre : expérience d'un temps sans durée, d'un mouvement sans intervalle ni différence, d'une conscience ponctuelle réduite au battement de l'être dans le silence.

Blanchot a souligné dans des pages magnifiques cette modernité de l'écriture de Rousseau, et il est juste de dire avec lui qu'il est un des premiers à *écrire avec ennui*, à écrire contre l'écriture, qui lui est inévitable et intolérable à la fois. Dans les errements de l'exatitute et de son impossibilité, Rousseau découvre ce caractère déterminant de



l'esthétique de ne pas reposer sur la ressemblance, mais d'imposer la vérité de ses déformations, et de conférer la présence par le pouvoir de l'absence créatrice : cela au prix fort d'une césure dans les liens sociaux qui menacent de faire entrave à la parole solitaire. La singularité dépossède des contreforts de la communication, elle aliène encore davantage l'auteur à l'acte d'écrire et aux rigueurs d'un engagement personnel dans la langue.

### *L'écriture, la folie*

Si Rousseau explore un espace qui est celui de ce que nous dénommons aujourd'hui l'écriture, il s'y avance avec une résolution qui nous touche d'autant plus qu'il s'y confronte à la folie. Peu d'auteurs ont donné lieu à autant d'analyses, Todorov a pu s'en plaindre, depuis un siècle. Et à peu près tous les diagnostics possibles y sont passés, pour tenter de mettre un nom sur ce qui, de son œuvre, se signale comme déraison. Des écrivains du XVIII<sup>e</sup> siècle, Rousseau est avec Sade celui qui déchaîne le plus les interprétations : non qu'il soit le seul créateur dont les œuvres harmonisent ou structurent les conflits intimes, mais comme s'il *appelait* magnétiquement au commentaire en ce champ. Il est vrai, et la comparaison avec Diderot est enseignante, qu'on avait rarement eu le sentiment jusqu'alors que la littérature pouvait être à ce point une affaire *sérieuse*, où étaient en jeu la vie et la mort du sujet. Là où Diderot joue avec les lettres, essayant toutes les positions d'écriture, les feignant toutes pour s'en absenter aussi vite, s'émerveillant des chances de la parole, Rousseau grave et s'inscrit dans la décision définitive d'une présence mortelle. Diderot aime la littérature mais n'y croit pas, Rousseau y croit et la déteste, comme ce supplément désastreux qu'il voudrait abolir : on est déjà avec lui dans la réflexion sur la mort de la littérature.

Si l'on prend le problème de la singularité psychique par l'axe biographique, les balises sont si bien disposées que le travail devient facile et suspect. Une mère qui meurt dès après la naissance, un père qui s'évanouit dans la nature, une éducation par les femmes, autant d'éléments structurants qui ne demandent qu'à fournir la clé d'une histoire que Rousseau nous dévoile lui-même dans *Les Confessions* sur le modèle éminemment analytique d'une succession de scènes, dont la superposition donne la lisibilité fantasmatique. Le masochisme physique et moral, la position féminine, la relation d'étayage aux figures maternelles, les mécanismes projectifs envers les hommes, tout s'organise — si on le souhaite — avec une telle netteté que la biographie y prend

l'allure d'un destin analytique. Mais il y a peut-être un piège derrière ce miroir tendu à notre modernité du décryptage, celui de dégager la parfaite logique d'une fatalité littéraire, où chaque étape viendrait en réponse aux moments de l'évolution psychique. Dans sa belle étude psychobiographique, Pierre-Paul Clément montre bien comment, dès lors qu'on dispose d'une grille de lecture adéquate et qu'on la manie avec finesse, les événements se rangent poliment dans les rubriques d'une destinée. La nomination de la structure ne révèle pas une essence, elle permet, comme la caractérologie l'a fait en d'autres temps, de se mettre d'accord sur un système de lisibilité et de groupement des constantes, à partir de quoi ce qui, dans la littérature, est la différence extrême demeure entièrement à penser.

Il est vain de tenter d'établir une ligne de partage hypothétique entre des persécutions « réelles » et des délires interprétatifs. Le sentiment de persécution n'est pas contestable et se trouve lié, au moins à un niveau très simple, au message corrosif que Rousseau délivrait dans le domaine de la pensée politique et religieuse. Tout indique aussi que ses anciens amis philosophes, Voltaire et Diderot au premier chef, ne lui firent aucun cadeau. Mais il est imaginaire de penser qu'une frontière existe entre les agressions de la réalité et les désastres intérieurs, par laquelle il deviendrait possible de rendre leur dû à la folie et à la littérature. La pure description structurelle risque d'achopper sur le même obstacle que la psychobiographie, celui de confondre les ordres de causalités et de perdre de vue ce qui se joue à proprement parler dans l'écriture rousseauiste : une interrogation radicale sur le sujet et la vérité, d'abord posée sur la scène politique et sociale, puis portée, par la médiation romanesque, sur celle des origines privées, et ce jusqu'à la folie. Un siècle avant Mallarmé, deux siècles avant Bataille ou Blanchot, c'est avec Rousseau que la littérature devient une entreprise grave, et dangereuse pour l'être.

### DIDEROT (1713-1784)

Au sein des Lumières, la position de Diderot est à la fois centrale et marginale. Centrale, dans la mesure où Diderot est, plus que tout autre, représentatif des valeurs et des idéaux des Lumières. Marginale, dans la mesure où il en circonscrit les limites, en fait éclater les contradictions et définit, par là même, un autre espace de pensée. Son œuvre est à la fois exemplaire et singulière. C'est ce paradoxe qui en fait tout l'intérêt, mais, en même temps, toute la difficulté.

## Monsieur le philosophe

De Diderot, ses contemporains, ses amis comme ses adversaires, ont essentiellement retenu l'image du directeur de l'*Encyclopédie* et de l'athée militant : image réductrice qui n'en répond pas moins à une certaine réalité. Diderot a été et s'est voulu un « Philosophe », au sens où l'entend le XVIII<sup>e</sup> siècle. Un « Philosophe », c'est-à-dire, comme l'écrit Dumarsais dans l'*Encyclopédie*, « un honnête homme qui agit en tout par raison » ; c'est-à-dire encore un citoyen respectueux des lois de la Cité ; c'est-à-dire enfin un défenseur des droits de l'Humanité contre le despotisme et le fanatisme. Diderot n'a jamais renié cet idéal, auquel il s'est efforcé de se conformer. Il a assigné à son activité de philosophe et d'écrivain les mêmes fins que ses contemporains : dénoncer les préjugés, dévoiler les secrets du savoir et du pouvoir, démystifier les idoles, pour instaurer la justice et la concorde parmi les hommes. Dans un texte non daté, il écrit ainsi : « Qu'est-ce qu'un philosophe, sinon un homme qui s'occupe à démasquer des erreurs, décrire des vices et démontrer des vertus. Mais si le monde est abandonné à la force, à l'ignorance, au fanatisme, aux passions, à quoi sert le philosophe ? A rien. »

Sa démarche sera donc d'abord celle d'un militant, au service des idéaux des Lumières : il faut dénoncer, éclairer, convaincre, convertir. Comme tant d'autres, Diderot voudra que la philosophie soit « populaire ». D'où le recours à une écriture qui, renonçant à toute technicité, s'adresse au sens commun et au bon sens de chacun. D'où cette indistinction entre « littérature » et « philosophie », qui, depuis Kant, nous est devenue étrangère. Diderot est surtout conscient que les conditions de la pratique philosophique ont changé. Le combat entre les Lumières et les forces qui leur sont hostiles n'est pas une affaire d'individus mais de groupes. Les démarches individuelles s'inscrivent nécessairement dans un mouvement d'ensemble : il n'y a pas de militant sans parti. Dès lors, l'essentiel, pour chacun, est d'assurer le triomphe des valeurs et des idéaux communs. La philosophie n'est pas l'exercice solitaire de la raison, mais une entreprise collective, dont l'*Encyclopédie* reste le symbole. En acceptant d'en assurer la direction, Diderot reconnaît implicitement qu'une certaine façon de philosopher est dépassée. La philosophie est désormais une pratique collective.

C'est ce qu'illustre la collaboration de Diderot aux grandes entreprises du siècle : l'*Encyclopédie*, mais aussi l'*Histoire des deux Indes* de l'abbé Raynal, dont il assure la rédaction avec d'autres collaborateurs moins connus, comme Deleyre et Pechméja (voir p. 113). Il révisé, par ailleurs, un certain nombre de textes, écrits par d'autres que lui : le *Cours de chimie* de Rouelle, des *Leçons de clavecin* du musicien Bemetzrieder,

le *Dialogue sur le commerce des blés* de l'abbé Galiani, le *Système de la nature* du baron d'Holbach.

Inversement, il n'hésite pas à plagier et à adapter. Fr. Venturi a montré ainsi que l'*Addition aux Pensées philosophiques* suit de très près un manuscrit clandestin anonyme. J. Proust, de son côté, a établi tout ce que les articles d'histoire de la philosophie, dans l'*Encyclopédie*, doivent à Brucker. Ce qui parle, c'est toujours une voix collective, celle du parti philosophique.

La philosophie universitaire, qui se mettra en place à la fin du siècle, censurera ces différentes pratiques, qui n'ont de sens que dans le cadre d'une philosophie militante. Mais, chez Diderot, elles signifient davantage, comme le montre la rigueur avec laquelle il les a mises en œuvre. Elles sont autant d'indices d'une démarche singulière, qui, sans rompre avec les Lumières, en propose une interprétation originale. Pour Diderot, il existe, en effet, une logique profonde des Lumières qui conduit au matérialisme. Loin d'être, comme le dira par exemple Cassirer, une résurgence aberrante de la métaphysique dogmatique, il constitue l'achèvement nécessaire des Lumières. Et Diderot pourra montrer, dans les dernières pages de la *Réfutation d'Hemsterhuis*, que tous les « philosophes » ont trahi leur idéal, par fidélité à des préjugés idéalistes. C'est Buffon qui « pose tous les principes des matérialistes » et qui ailleurs « avance des propositions tout à fait contraires ». C'est Voltaire « qui dit avec Locke que la matière peut penser, avec Toland que le monde est éternel, avec Tindal que la liberté est une chimère, et qui admet un Dieu vengeur et rémunérateur ». Comme le dira Dom Deschamps, les Lumières n'ont été, pour eux, que des demi-Lumières. De là, les contradictions et les repentirs d'une démarche nécessairement dépourvue de rigueur. Cette rigueur ne saurait se trouver que dans le matérialisme.

## L'option matérialiste

Pour Diderot, trois thèses fondamentales, énoncées dans l'article « Naturalistes » de l'*Encyclopédie*, le définissent ou, du moins, en délimitent l'espace théorique. Les matérialistes « n'admettent point de Dieu, mais croient qu'il n'y a qu'une substance matérielle, revêtue de diverses qualités qui lui sont aussi essentielles que la longueur, la largeur, la profondeur, et en conséquence desquelles tout s'exécute nécessairement dans la nature comme nous le voyons ». Le matérialisme est athée, moniste et déterministe.

Ce qui implique l'existence d'une continuité entre les êtres, au sein de la nature. L'Être n'est plus partagé, comme dans l'idéalisme, en



régions ontologiques distinctes et hiérarchisées. Dieu, s'il existe — et Diderot s'arrête, un instant, sur cette hypothèse dans *Le Rêve de d'Alembert* —, ne fait qu'un avec le monde, comme Spinoza l'avait déjà montré. L'âme n'est pas une substance immatérielle, distincte du corps, mais un organe ou, mieux, l'organisation elle-même. L'homme n'est pas un être différent des autres vivants. S'il se distingue d'eux, c'est seulement par le degré de complexité de son organisation. L'Être est essentiellement un : « Il n'y a plus qu'une substance dans l'univers, dans l'homme, dans l'animal. »

Ce qui ne signifie pas, pour autant, que toute différence entre les êtres soit effacée. L'être humain n'est pas, comme Diderot le rappellera à Helvétius, n'importe quel animal. Il y a, dans la nature, des êtres vivants et sensibles et des êtres inertes et insensibles. Certains corps sont en mouvement et d'autres en repos. Mais ces différences ne sont pas le signe d'une diversité substantielle, comme dans l'idéalisme. Ce sont autant d'attributs ou d'accidents de la matière, qui reçoit ainsi un certain nombre de propriétés dont le mécanisme cartésien et post-cartésien l'avait dépossédée. Diderot, se fondant à la fois sur la dynamique de Leibniz, sur la mécanique newtonienne et sur la chimie contemporaine, lui attribue une énergie motrice, qui existe tantôt sous forme d'une force vive (en acte), tantôt sous forme d'une force morte (virtuelle). Après Maupertuis, il lui accorde encore, non sans réserve, une sensibilité, susceptible de se présenter, comme l'énergie, sous deux états différents.

Le concept de matière se trouve ainsi enrichi. La matière n'est pas seulement une substance étendue et impénétrable, comme dans le mécanisme. Elle est encore douée de mouvement et de vie. Corrélativement, le concept de nature change de sens. Il désigne moins un système de lois, un ordre qu'une force créatrice, dont la chimie donne, sur une petite échelle, une image fidèle : « ... je vois tout en action et en réaction ; tout se détruisant sous une forme ; tout se recomposant sous une autre ; ... » La nature est vie et mouvement, échange et relation, changement et métamorphose. A l'univers-machine de la science classique, ordonné et immuable, se substitue une force qui crée et détruit selon des lois rigoureuses mais hors de notre portée. Au sein de ce chaos, des régions d'ordre apparaissent çà et là, par le simple jeu des combinaisons et sans qu'aucune providence en garantisse la permanence. Dans la nature, l'ordre ou, du moins, ce que nous appelons ainsi, c'est-à-dire tout ce qui obéit à une loi de symétrie et de régularité, reste une exception : « Qu'est-ce que ce monde... ? Un composé sujet à des révolutions, qui toutes indiquent une tendance continuelle à la destruction ; une succession rapide d'êtres qui s'entre-suivent, se poussent et disparaissent : une symétrie passagère ; un ordre momentané. »

Pour décrire ce chaos et l'émergence, en lui, d'un ordre momentané, Diderot retrouve la métaphore héraclitéenne du jeu cosmique, dont aucun joueur n'assume la responsabilité : le monde n'est qu'un « vaste tripot », où des « molécules pipées » produisent inlassablement de nouvelles formes éphémères. Au sein de ce jeu, l'homme n'a pas de place définie. Entre la nature et lui, il n'y a pas d'harmonie préétablie. S'il est vrai que l'homme vit dans un monde ordonné, cet ordre est provisoire et révocable. Et l'être humain lui-même est destiné à disparaître. La méditation philosophique naît précisément, chez Diderot, de la prise de conscience du caractère révocable de l'ordre existant. Ce qui suppose que soient écartés les discours théologiques sur la Providence divine. Ce qui suppose aussi que soit déjoué le « sophisme de l'éphémère », qui donne à tout homme l'illusion de « l'immutabilité des choses ».

Paradoxalement, le matérialisme, tout en inscrivant l'homme dans l'ordre de la nature, le rend étranger à celui-ci. L'humanité, désormais privée des privilèges métaphysiques que lui accordait l'idéalisme, est prise dans un devenir dont elle est un moment inessentiel. D'où une première question, d'ordre épistémologique, posée par Diderot : dans un univers en mouvement, une science de la nature est-elle possible ? Mais ce problème, formulé rigoureusement dans *L'Interprétation de la Nature*, renvoie à la question plus générale du statut de l'homme dans la nature : quelle est sa place dans un univers sans ordre ni dessein ? Quelle stratégie doit-il mettre en œuvre face au devenir ? Deux figures exemplaires, celle du comédien et celle du génie, nous semblent orienter ici la réflexion de Diderot, et ce à différents niveaux.

### *L'impossible autobiographie*

La question du devenir prend d'abord la forme d'une expérience intime : celle des métamorphoses infinies qui affectent le moi. Pour le philosophe, le premier objet de réflexion, c'est lui-même. Avant de s'interroger sur le monde, il lui faut s'interroger sur sa propre identité : que suis-je, moi qui ne suis jamais le même ? Ici comme ailleurs, Diderot récuse les illusions de l'homme du commun, tout comme les constructions arbitraires de l'idéalisme. La métaphysique idéaliste postule, en effet, l'existence d'un moi essentiel, soustrait au devenir. L'homme du commun, s'aliénant dans l'image de lui-même qu'autrui lui renvoie, se donne une identité d'emprunt. Dans un cas comme dans l'autre, la réalité du devenir se trouve occultée. L'individu n'est pas une essence, mais le résultat aléatoire d'une combinaison d'éléments, destinés à former d'autres êtres. Chaque forme s'inscrit ainsi dans une série de métamor-

phoses, qui font passer les éléments d'une combinaison à une autre : « Vous avez été un atome de ce grand tout ; le temps vous réduira à un atome de ce grand tout. Chemin faisant, vous aurez passé, par une multitude de métamorphoses ; ... »

Chaque forme ne possède elle-même qu'une identité relative : si le rapport entre les éléments subsiste, ceux-ci ne cessent de se renouveler : « A travers toutes les vicissitudes que je subis dans le cours de ma durée, n'ayant peut-être pas à présent une des molécules que j'apportai en naissant, comment suis-je resté moi pour les autres et pour moi ? » L'identité se défait ainsi en un mouvement incessant de métamorphoses inaperçues. A chaque instant, le même devient autre. Mais Diderot, loin de vouloir se soustraire à ce mouvement, s'y soumet. Il accepte d'être cette métamorphose ininterrompue qui est la vérité de chacun. Ce qui suppose que l'homme s'arrache à l'illusion et aux prestiges de l'identité pour se faire mouvement et devenir.

Le projet autobiographique des *Lettres à Sophie Volland* répond à ce dessein. Il ne s'agit pas, pour Diderot, de dévoiler une essence intime, mais, au contraire, d'enregistrer les métamorphoses infinitésimales de la vie quotidienne. Il s'agit moins d'une autobiographie, où toute une vie s'ordonne dans un récit rétrospectif, que d'un journal, où une identité s'émiette et se disperse. Dans la lettre du 2 septembre 1762, Diderot écrit ainsi à Sophie : « Avant que de reprendre mon journal, je voudrais bien vous rendre compte d'une conversation... » Et, encore, le 14 juillet 1762 : « Mes lettres sont une histoire assez fidèle de la vie. J'exécute sans m'en apercevoir ce que j'ai désiré cent fois. Comment ai-je dit, un astronome passe trente ans de sa vie... pour déterminer le mouvement d'un astre, et personne ne s'étudiera soi-même, n'aura le courage de nous tenir un registre exact de toutes les pensées de son esprit, de tous les mouvements de son cœur, de toutes ses peines, de tous ses plaisirs ; ... »

Diderot définit ainsi de façon précise sa démarche et ce qui l'oppose à celle de Rousseau. Ecrire un journal, c'est refuser les prestiges de l'autobiographie, telle que les *Confessions* l'inaugurent. Par son caractère rétrospectif, l'autobiographie vise à unifier et à ordonner. Elle confère un sens à la succession chaotique du passé, d'où émerge progressivement l'essence intime de l'individu. La vie devient histoire. Mais cette histoire possède une fin : le récit se termine, au moment où le sujet, parti de ses lointaines origines, se rejoint lui-même, dans le présent et dans son essence achevée. Toute l'autobiographie tient précisément dans ce mouvement de reconnaissance et de coïncidence avec soi-même. Dans le journal, au contraire, aucun regard rétrospectif (ni même prospectif) ne vient organiser les événements en une suite cohérente et organisée. De

leur succession, aucune essence ne se dégage. Bien au contraire, l'identité du moi se dissout dans la multitude des événements se succédant sans raison.

Attentif à l'essentiel, le récit autobiographique ne retient que les événements significatifs, qui dévoilent ou annoncent un caractère et une personnalité. Le journal procède de manière exactement inverse. Ce qu'il sélectionne, c'est l'éphémère, l'accidentel, l'insignifiant, c'est-à-dire tout ce qui échappe aux lois de la répétition. Ce qu'il enregistre, ce sont les écarts infinitésimaux du quotidien. Conscient de la loi du genre, Diderot se plaint à Sophie de perdre son temps à raconter des anecdotes sans intérêt, pour lui comme pour elle. S'il en parle, pourtant, c'est qu'elles possèdent un certain pouvoir de rupture. L'événement, aussi infime et insignifiant soit-il, est porteur de nouveauté. Inattendu et imprévisible, par définition, il suscite des réactions et des sentiments imprévisibles. Ce sont précisément ces mouvements psychologiques infimes, déjouant toute attente, que Diderot veut enregistrer.

L'élément du journal, ce sera le bizarre, l'aberrant, mais aussi le « vil » et le « bas » : tout ce qui surprend et indigne, tout ce qui, en nous, nous paraît étranger. Si le journal favorise, en ce sens, la confession, ce n'est pas pour dévoiler un secret intime et essentiel, soigneusement enfoui sous des apparences trompeuses. C'est, au contraire, pour exhiber des pouvoirs de métamorphose et d'écart, insoupçonnés jusque-là. Diderot s'oppose ainsi à tous ceux qui, de Benjamin Constant à Amiel, feront du journal l'instrument d'une reconquête quotidienne du moi sur le temps. Pour lui, il constitue davantage l'instrument d'un dépaysement, d'une dépossession, limitée mais réelle, de soi-même. L'écrire, c'est s'arracher à une identité factice et s'ouvrir au divers et au devenir.

Dans ce mouvement de métamorphose, la fidélité à Sophie, sans cesse réitérée, représente le seul élément de stabilité. Pourtant, l'amour et la fidélité ne définissent pas une essence intime. Ils constituent davantage les marques distinctives d'un rôle. En écrivant son journal sous forme de lettres, Diderot rompt, en effet, avec une loi du genre. Son journal n'est pas un écrit intime, où le moi reste face à lui-même. Dans les *Lettres à Sophie Volland*, le destinataire, et même les destinataires, si l'on tient compte de Mme Le Gendre, jouent un rôle essentiel. C'est lui qui, par sa présence muette et son regard absent, oriente l'écriture. Ecrivant pour autrui, Diderot se fige dans une posture, celle de l'amant fidèle. Il joue un rôle. S'arracher à une identité factice, ce n'est pas, pour Diderot, accéder à une identité plus profonde. C'est adopter un masque. L'acteur fait ici sa première apparition. L'autobiographie, au sens large, est une mise en scène.

Cette mise en scène apparaît sans équivoque dans l'autre texte



autobiographique de Diderot, l'*Essai sur les règnes de Claude et de Néron*. Là encore, la démarche adoptée diffère profondément de celle de Rousseau, constamment à l'arrière-plan de l'ouvrage. Là où Rousseau joue le jeu d'une impossible sincérité et d'une impossible transparence du discours, Diderot joue, au contraire, celui de la duplicité et de la mise en scène. Il multiplie les masques et les faux-semblants. Plus qu'une autobiographie, l'*Essai* est un autoportrait. Mais cet autoportrait prend la forme paradoxale d'un ouvrage d'érudition et de critique littéraire. Diderot ne peut parler de lui-même qu'en empruntant le masque de Sénèque : « ... on ne tardera pas à s'apercevoir que c'est autant mon âme que je peins que celle des différents personnages qui s'offrent à mon récit. »

Mais ce détour ne reconduit pas, pour autant, à une identité, comme le montre la construction même du texte, où citations et commentaire, récit et réflexions se confondent savamment. Nulle part, la voix de Diderot n'est clairement identifiable et le partage entre les différents éléments du texte est plus apparent que réel. Les citations de Sénèque sont traduites par Diderot, qui n'hésite pas à interpréter et à corriger. Inversement, les commentaires sont souvent une simple paraphrase de Sénèque. Derrière Sénèque, on retrouve Diderot, et, derrière Diderot, Sénèque. Ce qui subsiste dans ce jeu de transformations incessantes, c'est un pouvoir de métamorphoses, qui ne s'identifie à aucune des figures convoquées. Le moi se résout en une suite de masques et de postures qu'anime un mouvement infini.

Ce mouvement de transformation est aussi mouvement de libération et de maîtrise. Réactivant certains thèmes stoïciens, Diderot fait de l'acteur l'une des figures de la sagesse. L'acteur maîtrise le devenir, parce qu'il est mouvement et devenir. Au lieu de se réfugier dans une identité factice, progressivement défaite, il s'ouvre à l'altérité et devient autre : il joue un rôle et passe d'un personnage à l'autre. Ce passage incessant mime le devenir, dont il reproduit la loi même de métamorphose. Au jeu cosmique, l'homme oppose ainsi un autre jeu. De simple pièce d'un jeu dont il ne maîtrise pas les règles, il se fait joueur et acteur. Le sage est pantomime et pantophile.

#### *La pantomime de la sagesse*

De cette sagesse, Lui, dans *Le Neveu de Rameau*, est la figure exemplaire et ambiguë, où raison et déraison se mêlent et se renversent l'une dans l'autre. Par lui-même, le neveu n'est rien, sinon une suite de masques se succédant sans interruption : « Rien ne dissemble plus

de lui que lui-même. Quelquefois, il est maigre et hâve... Le mois suivant, il est gras et replet... Aujourd'hui, en linge sale, en culotte déchirée, couvert de lambeaux, presque sans souliers, il va la tête basse... Demain, chaussé, frisé, bien vêtu, il marche la tête haute... » Il ne possède pas même de véritable nom, dans le texte de Diderot. Il est simplement Lui, c'est-à-dire un lieu anonyme et vide où se reflète le monde ; c'est-à-dire encore celui qui ne peut pas dire « je ».

Véritable Protée, Lui passe d'une identité d'emprunt à un autre. Et, à chaque instant, il est l'imitation d'un autre. Sa puissance mimétique est sans limites. Il imite tout : les différents états de la société, un orchestre, les bruits de la nature, le silence et jusqu'à son interlocuteur lui-même. Il n'est jamais lui-même, mais toujours un autre, avant d'être un autre que cet autre. Pantomime et pantophile, il est tout et rien. Nullité qui est aussi bien le signe de la sagesse que celui de la folie. Ses pouvoirs de métamorphose lui permettent, en effet, d'échapper aux illusions dont vit la société : chacun y joue un rôle, tout en croyant être lui-même : chacun, sur la « roue de fortune », occupe différentes positions mais oublie son passé. Le neveu ne prétend au contraire à aucune identité, à aucune stabilité. Il est devenir et mouvement, reflet et succession de reflets.

Figure d'une certaine forme de liberté, Lui est aussi la figure d'une complète aliénation. Socialement d'abord. Parasite du monde corrompu des financiers et des puissants, il est réduit en servitude, jusqu'à être privé du droit élémentaire à la parole. Métaphysiquement, ensuite. Privé d'identité propre, Lui ne s'identifie pas moins, à chaque instant, à ce qu'il imite. Il est l'autre, immédiatement et sans distance. Il ne joue pas le rôle de la jeune fille et du proxénète, du violoniste et des différents musiciens d'un orchestre. Il est la jeune fille et le proxénète, le violoniste et l'orchestre. Il se confond avec son personnage. En ce sens, il ne joue plus : « Sa tête était tout à fait perdue. Épuisé de fatigue, tel qu'un homme qui sort d'un profond sommeil ou d'une profonde distraction, il resta immobile, stupide, étonné. » S'il échappe au cercle de l'identité, c'est pour tomber dans celui de l'aliénation.

Pantomime, Lui n'est pas un véritable acteur et sa gesticulation délirante n'est qu'une caricature du jeu dramatique, dont *Le Paradoxe sur le comédien* révèle les secrets. De ce point de vue, *Le Neveu de Rameau* et *Le Paradoxe* doivent être lus comme les deux parties d'un diptyque. Lui répond en partie aux exigences imposées pour faire un comédien : dépourvu de toute identité propre, il est susceptible d'assumer n'importe quel rôle. Son âme, comme celle du grand comédien, « a été formée de l'élément subtil dont notre philosophe / Epicure / remplissait l'espace... qui n'affecte aucune forme déterminée, et qui, également sus-

ceptible de toutes, n'en conserve aucune ». Mais, chez le vrai comédien et chez le neveu, ce pouvoir plastique prend des formes différentes. Le neveu s'identifie sans distance à ses multiples rôles, alors que l'acteur ne s'identifie à aucun d'entre eux.

Ce qui est, chez l'un, relation immédiate à l'autre, devient, chez l'autre, relation médiante. Le comédien ne s'identifie pas à ce qu'il imite, parce qu'entre son personnage et lui il interpose toute l'épaisseur des signes qu'il produit. Il ne *devient* pas un autre : il se contente de le *représenter* par des gestes et des paroles. C'est seulement pour autrui, c'est-à-dire pour les spectateurs, qu'il devient un autre. Mais lui-même se tient en retrait, dans ce lieu anonyme et vide, d'où sont émis les signes dramatiques. C'est ce retrait qui donne à l'acteur tout son pouvoir sur la salle : par son jeu dramatique calculé, il suscite à son gré des réactions émotives dont il est lui-même exempt. Le Neveu est, au contraire, de façon caractéristique, acteur et spectateur. Il est le premier affecté par son propre jeu. Par là même, s'abolit toute distance entre le signe et ce qu'il représente ; spectateur fasciné de lui-même, Rameau *devient* ce qu'il *représente* et s'identifie à son rôle. Il perd dès lors tout pouvoir sur les autres : ce n'est plus lui qui agit sur eux, par calcul ; ce sont eux qui le contemplent avec distance et ironie : « Tous les pousse-bois... s'étaient rassemblés autour de lui... On faisait des éclats de rire à entrouvrir le plafond. Lui n'apercevait rien... »

Ce renversement montre tout ce qui oppose, malgré leur apparente proximité, le Neveu et l'acteur du *Paradoxe*. Leur différence tient tout entière dans leur rapport aux signes, que l'un maîtrise, tandis que l'autre se laisse dominer par eux. Les métamorphoses de l'acteur, contrairement à celles du Neveu, se situent sur un plan strictement symbolique, où le signe reste distinct de ce qu'il représente. C'est cette distance qui donne au comédien maîtrise et pouvoir. L'abolir, c'est tomber dans la folie et l'aliénation. En ce sens, *Le Paradoxe* est plus qu'un texte d'esthétique théâtrale ; c'est un traité de sagesse. Il montre qu'il n'y a pas de maîtrise du devenir sans les signes, en particulier ceux du langage. Au jeu du monde, il convient d'opposer, non la pantomime effrénée du Neveu, mais le jeu des signes.

#### *La maîtrise des signes*

Les signes ne se prêtent pas d'eux-mêmes à tel jeu. Leur finalité est essentiellement pratique. Si l'homme crée des signes, ce n'est pas pour mimer le devenir, mais pour instaurer, au sein de la nature et de l'histoire, un ordre où le bonheur soit enfin possible. Le langage, en

particulier, est l'instrument nécessaire de cette utopie, dont l'humanité poursuit inlassablement et vainement le rêve.

Pour Diderot, en effet, l'histoire de l'homme est celle d'une appropriation progressive de la nature. L'homme transforme le monde selon ses besoins et ses désirs et, dans le même temps, se transforme lui-même. Le besoin constitue, comme l'avait déjà montré Condillac, le moteur essentiel de l'Histoire, qui n'obéit à aucun dessein préétabli. Elle se développe à partir de l'écart existant entre les besoins et les ressources. Pour Diderot, la nature est un milieu hostile, où règne la rareté : « La nature l'assaille par les besoins qu'elle lui a donnés et par les dangers auxquels elle l'a exposé : il a à combattre l'inclémence des saisons, les disettes, les maladies et les animaux. » De là, la nécessité pour l'homme de pallier à ce déséquilibre initial en se donnant des instruments de domination.

L'appropriation de la nature est d'abord d'ordre technique et scientifique. Après Bacon, Diderot rappelle l'importance de la technique dans l'analyse anthropologique. L'homme ne se contente pas de contempler la nature ; il entretient aussi avec elle un rapport pratique. Mais la technique suppose la compréhension des lois de la nature. L'homme ne peut agir sur elle, s'il ne s'en fait pas d'abord l'interprète, selon l'expression de Bacon. Interpréter la nature, ce n'est pas lui attribuer un sens ou une fin ; c'est énoncer des lois, classer des phénomènes, exhiber des pouvoirs secrets. Ainsi réduite à un système de lois, auquel le symbolisme mathématique donne toute la rigueur souhaitable, la nature devient prévisible. Elle s'ouvre ainsi à la raison et à l'action de l'homme.

Mais l'appropriation de la nature est également symbolique. Par l'art, l'homme se rend maître des êtres et des choses. Non pas en agissant sur la nature, mais en lui substituant une réalité conventionnelle dont il est l'auteur. L'art, en imitant la nature, la corrige et lui impose un ordre qui répond aux désirs de l'homme. L'artiste introduit une symétrie et une harmonie étrangères à la nature, mais qui satisfait la sensibilité humaine. Par l'art, l'homme crée l'image d'un monde en harmonie avec ses facultés et ses désirs, où il se contemple comme dans un miroir. Le plaisir esthétique naît précisément de cette apparence d'harmonie : « Niez-vous qu'on n'embellisse la nature ? N'avez-vous jamais loué une femme en disant qu'elle était belle comme une *Vierge* de Raphaël ? » (sur les *Salons*, voir p. 221).

Interprète et imitateur de la nature, l'homme s'en rend progressivement le maître. Mais une telle entreprise suppose qu'il apprenne à se maîtriser et à se discipliner lui-même. La domination des forces naturelles exige la mise en commun des aptitudes et la création des sociétés. Les



hommes « ont senti qu'ils luttèrent plus avantageusement avec des forces réunies qu'avec des forces séparées ». Mais si la vie sociale est facteur de progrès, elle est aussi génératrice de passions et de désordre. Même si l'homme est naturellement sociable — comme l'affirme Diderot après les théoriciens du droit naturel —, il ne peut vivre en paix avec ses semblables sans lois et sans magistrats pour en garantir le respect. Il lui faut apprendre à dominer ses passions.

L'homme crée ainsi progressivement le milieu où il vit et où il se développe. Au sein de la nature, il définit l'ordre nécessaire à son bonheur. Il ne vit pas dans le monde, mais dans le monde qu'il a créé et où il se reconnaît. A la nature, il a substitué une réalité conventionnelle, qui l'imité : la « belle nature » du peintre imite la nature ; la science reflète les lois de la nature ; les lois positives imitent les lois éternelles du code de la nature. Mais, en se réfléchissant, la nature perd de son étrangeté. Elle s'ouvre à l'homme.

Cette image créée par l'homme est, en partie, un rêve. Née de ses besoins, elle exprime moins la réalité que les exigences de la nature humaine. L'homme y projette son rêve d'éternité, sa volonté, née de son histoire, d'un monde enfin soustrait au désordre et au devenir. Mais la réalité se charge, à chaque instant, de dissiper ce rêve. La science prétend énoncer les lois d'un ordre immuable. C'est oublier le caractère transitoire des phénomènes naturels, comme le rappelle Diderot dans *L'Interprétation de la nature* : « Mais si l'état des êtres est dans une vicissitude perpétuelle ; si la nature est encore à l'ouvrage... il n'y a point de philosophie. Toute notre science naturelle devient aussi transitoire que les mots. » De même, la morale, en substituant la justice et la loi à la violence et aux abus, voudrait fixer les sociétés dans un état d'équilibre. Mais l'histoire vient toujours rompre, d'une façon ou d'une autre, cet équilibre : l'arrivée des Européens mettra fin à l'utopie tahitienne dans le *Supplément au voyage de Bougainville*.

A l'origine des illusions de l'homme, il y a la puissance des signes, progressivement substitués à la réalité. Le monde humain est essentiellement un tissu de signes : aux phénomènes, la science substitue les symboles mathématiques ; aux êtres et aux choses, l'art substitue leur représentation ; au jeu silencieux des passions et du ressentiment, la morale substitue le langage impérieux de la loi. Mais les signes sont des créations humaines, nées du besoin. Comme tels, ils expriment moins la réalité même que l'homme. Et s'ils lui assurent une indéniable maîtrise sur la nature, c'est pour l'enfermer dans une relation spéculaire avec lui-même. L'homme multiplie autour de lui les reflets qui lui renvoient son image.

### Le pouvoir des mots

De tous les systèmes de signes, le langage reste, pour Diderot, le plus essentiel, le modèle et l'origine des autres. C'est par lui que commence l'appropriation de la nature. C'est en lui également qu'il faut chercher l'origine première des illusions de l'homme. Pour Diderot, comme pour Condillac, l'invention du langage constitue une étape décisive dans l'histoire, hypothétique ou réelle, de la raison. Avec le langage, l'homme accède à l'humanité. Il acquiert le pouvoir de nommer, de définir, de classer, bref d'organiser la nature selon ses besoins. Instrument d'analyse, il est instrument de domination et de mise en ordre.

Mais nommer, c'est aussi fixer une réalité essentiellement mouvante, qui ne cesse de déborder le cadre étroit des mots. En ce sens, le langage trahit la réalité, même s'il en donne une interprétation conforme aux exigences pratiques de la nature humaine. L'article « Encyclopédie » fera l'analyse de ce divorce entre les mots et les choses. Pour l'homme, le langage n'en reste pas moins l'instrument nécessaire de sa domination et la condition de son accès à sa propre humanité. Diderot ne s'en tient pas à un nominalisme stérile. Il cherche davantage à définir d'autres stratégies possibles vis-à-vis du langage.

Les mots ne sont pas seulement, comme le prétendent les théoriciens de la grammaire générale, un instrument d'analyse. Ils possèdent aussi une valeur expressive, une énergie qui leur sont propres : le langage est d'abord une force. Mais, au cours de l'Histoire, cette énergie s'est étiolée, s'est figée, comme le montre la *Lettre sur les sourds-muets*. Et Diderot peut opposer la vigueur des langues anciennes ou du langage originel à la clarté analytique des langues modernes. Un retour aux origines, réelles ou mythiques, s'impose donc. Ce ressourcement s'opère, pour Diderot, dans quelques discours privilégiés, celui du génie mais aussi celui du tribun révolutionnaire. L'un et l'autre mobilisent les pouvoirs oubliés du langage. Par là même, ils font communiquer les mots avec les forces créatrices de la nature : ce qui traverse alors les signes, c'est l'énergie même du monde. Le génie et le tribun s'approprient moins les êtres et les choses qu'ils ne captent la puissance créatrice de la nature.

Le langage mime la nature dans son processus créateur même. Les signes, arrachés à leur inertie, sont mis en mouvement, comme le montrent les effets qu'ils induisent : par son discours, le génie fait éclater les normes esthétiques et morales de son temps, tandis que le tribun appelle à la destruction de l'ordre établi. Ce mouvement trouve cependant rapidement ses limites. L'énergie créatrice se fige dans une forme où elle s'aliène ; l'œuvre du génie tombe au rang de modèle

académique, tandis que le discours révolutionnaire annonce la fondation d'un nouvel ordre politique et moral. Cette retombée est moins le signe d'une limite qu'un appel à la dépasser. Il s'agit non de renoncer à l'effort créateur du génie, mais de le prolonger, en inventant de nouvelles formes d'écriture qui conservent au langage son énergie initiale. Il s'agit de rompre cette dialectique de la force et de la forme où s'enferme le discours ; le langage doit conserver indéfiniment son mouvement, lui-même reflet du mouvement infini du monde. C'est cette écriture en mouvement que Diderot tentera d'inventer et de mettre en pratique, en particulier dans ses textes romanesques.

La rencontre avec l'œuvre de Richardson a été, sur ce point, décisive, comme l'atteste le ton enthousiaste de l'*Eloge de Richardson*. Pour Diderot, le romancier anglais a réinventé ou plutôt inventé le roman : « Par roman, on a entendu jusqu'à ce jour un tissu d'événements chimériques et frivoles, dont la lecture était dangereuse pour le goût et les mœurs. Je voudrais bien qu'on trouvât un autre nom pour les ouvrages de Richardson... » Le nouveau roman s'oppose à l'ancien tant par son souci de vraisemblance et de réalisme que par sa finalité morale. Avec Richardson, le genre romanesque accède à la maturité et au sérieux. Il devient par là même susceptible d'un usage philosophique.

Mais dans l'*Eloge*, Diderot fait surtout part de son expérience de lecteur. Avec Richardson, un nouveau rapport s'instaure entre le texte et son lecteur. Lire ses romans, c'est faire l'expérience d'une aliénation radicale, où le lecteur, renonçant à sa propre identité, s'identifie totalement au personnage : « O Richardson ! on prend, malgré qu'on en ait, un rôle dans tes ouvrages... Mon âme était tenue dans une agitation perpétuelle. » Chez Richardson, l'illusion romanesque est totale et invincible, alors que les invraisemblances des anciens romans permettaient au lecteur de garder une certaine réserve.

Ce pouvoir d'illusion, inconnu jusque-là, n'a pas pour seule fonction de couper court à toute intervention critique. Il permet surtout d'arracher le lecteur à lui-même et de l'entraîner dans un cycle indéfini de métamorphoses, dont le roman fixe la succession : « J'avais parcouru dans l'intervalle de quelques heures un grand nombre de situations, que la vie la plus longue offre à peine dans toute sa durée. » Et pour décrire cette expérience, Diderot recourt tout naturellement au langage du théâtre : la lecture est une représentation et le lecteur le spectateur fasciné et impuissant d'une dramaturgie intime dont le romancier est le metteur en scène tout-puissant. Situation dont *Le Neveu de Rameau* et *Le Paradoxe sur le comédien* développeront toutes les implications.

Mais une telle expérience suppose une certaine forme d'écriture, un certain usage des signes, dont Richardson est l'initiateur. Dans ses

romans, le langage accède à une liberté qu'il ne possédait pas jusque-là. Le choix de cette forme singulière qu'est le roman épistolaire est significatif. Dans le roman par lettres, en effet, aucun narrateur ne prend en charge le récit, constitué par le seul échange épistolaire entre les personnages. Quant à l'auteur, il disparaît comme tel et se confine dans le rôle marginal de l'éditeur de la correspondance. C'est dire que la structure du roman épistolaire de Richardson est polyphonique et dialogique. Polyphonique, dans la mesure où il n'existe pas de point de vue privilégié, mais une pluralité de points de vue, assumés par des voix différentes : « ... ce qui confond d'étonnement, c'est que chacun a ses idées, ses expressions, son ton ; ... » Dialogique, dans la mesure où, dans l'échange épistolaire, chaque discours est nécessairement orienté vers le discours d'autrui.

Libéré de la tutelle de l'auteur et du narrateur, le récit naît de la confrontation et de l'entrecroisement des voix et des points de vue. Cette émancipation du récit est la condition d'une lecture conçue comme un jeu de métamorphoses. Le lecteur ne peut entrer dans le cycle des métamorphoses, si l'auteur et le narrateur ne sont pas effacés au préalable, pour laisser librement jouer le langage. Dans les romans de Richardson, cette liberté est restreinte à la fois par le souci de vraisemblance et par le dessein moral de l'auteur. Polyphonisme et dialogisme servent à créer l'illusion de la vérité et à montrer la nécessité du bien. Il appartiendra à Diderot de les ouvrir à d'autres fonctions.

Diderot, à bien des égards, trahit son modèle. Il n'écrit pas de roman épistolaire, sinon *La Religieuse*, où les règles du genre sont subtilement transgressées (il n'y a pas d'échange épistolaire). L'auteur, démiurge caché ou absent des romans de Richardson, fera sa réapparition dans *Jacques le Fataliste*. Diderot conserve pourtant l'essentiel de son modèle : le polyphonisme et le dialogisme. Simplement, il s'émancipe de la forme contraignante du roman épistolaire.

### Une esthétique du mélange

La fiction d'un échange de correspondances n'est pas nécessaire pour qu'il y ait polyphonie. La diversité des voix ne suppose pas nécessairement l'effacement du narrateur. La narration peut se faire elle-même polyphonie, dès lors qu'elle met en œuvre différents codes narratifs, qui coexistent et se contestent au sein du même espace. En ce sens, l'esthétique du roman est d'abord une esthétique du mélange. Mais ce serait vrai d'autres textes de Diderot — dialogues philosophiques, salons, éloges — qui obéissent au même principe.



Cette esthétique du mélange se réalise électivement dans *Jacques le Fataliste*, que l'« auteur », dans le récit lui-même, définit comme une rhapsodie. Rhapsodie de récits, qui s'entrecroisent, mais plus encore de codes narratifs. Le roman de Diderot met à nu, en les juxtaposant, les différents discours qui coexistent dans l'unité fictive de la langue littéraire ou de la langue de tous les jours. D'où la fréquence, dans *Jacques*, des récits doubles, qui sont comme deux versions, fortement contrastées, de la même histoire : au récit des amours de Jacques répond et s'oppose celui des amours du maître ; à l'histoire mélodramatique de la vengeance de Mme de La Pommeraye répond le fabliau de la gaine et du coutelet.

Diderot renouvelle et approfondit, dans le même sens, le dialogisme, sans s'astreindre à la fiction de l'échange épistolaire. Là encore, il s'agit d'un trait fondamental de l'écriture et de la pensée de Diderot, au-delà de toute distinction de genres. Mais, par sa liberté même, le roman permet de donner à l'écriture dialogique toute l'extension possible. Les récits de Diderot se présentent, en effet, le plus souvent comme des dialogues (entre Jacques et son maître ; entre le narrateur et un interlocuteur anonyme dans *Ceci n'est pas un conte* ; entre Suzanne et le marquis de Croismare dans *La Religieuse*). Mais l'échange entre les personnages n'est qu'un élément, parmi d'autres, d'une structure dialogique complexe, jouant à différents niveaux. Ainsi, dans *Jacques le Fataliste*, construit selon un principe d'emboîtement. Le dialogue entre Jacques et son maître s'insère dans le cadre d'une discussion entre l'auteur et le lecteur du récit. Mais il sert, à son tour, de cadre à d'autres dialogues (entre le médecin et les paysans qui ont recueilli Jacques, entre l'hôte et l'hôtesse...).

D'autre part, le texte lui-même entretient un rapport dialogique avec d'autres textes qu'il plagie, parodie ou pastiche. Dans *Jacques le Fataliste*, Diderot multiplie les formes d'intertextualité, qui ne sont jamais qu'un autre aspect du principe dialogique. Il se réfère tantôt à des textes précis (*Tristram Shandy* de Sterne, *L'Avare* et *Les Fourberies de Scapin* de Molière, *Le Bourru bienfaisant* de Goldoni, *Don Quichotte*), tantôt à des genres (le roman, le conte, le fabliau). En fait, *Jacques le Fataliste* se veut la reprise critique de toute la littérature passée et présente.

Ces différentes techniques, empruntées à Richardson, visent moins à créer l'illusion romanesque qu'à ouvrir un espace de jeu. Polyphonique et dialogique, le récit romanesque est un entrecroisement de discours et d'interprétations qui coexistent et se contestent en se répondant. Cette coexistence exclut que le texte puisse se clore sur lui-même, en s'épuisant dans une signification univoque. Il autorise toutes les interprétations, même les plus opposées, sans en cautionner aucune : le

lecteur est indéfiniment renvoyé de l'une à l'autre, sans jamais pouvoir s'arrêter. Ainsi, dans *Jacques le Fataliste* : c'est un roman *et* ce n'est pas un roman ; Jacques est cocu *et* mari heureux ; l'homme est *et* n'est pas libre : le maître de Jacques est plus que son valet *et* moins que lui.

A ce jeu indéfini de renvois, il n'y a rien à gagner, sinon le plaisir même de jouer. Gratuit comme tout véritable jeu, le récit ne donne accès à aucun secret, à aucun pouvoir. De ce point de vue, *Jacques le Fataliste* marque une certaine évolution par rapport aux textes antérieurs, où le thème du secret tenait une place importante. Le récit prenait alors la forme d'une quête. Dans *Les Bijoux indiscrets*, le secret à dévoiler est double : le prince Mangogul veut connaître la vie privée et les pensées intimes des femmes de sa cour ; il désire surtout s'assurer de la fidélité de Mirzoza, sa favorite. Dans *La Religieuse*, Suzanne est informée du secret de sa naissance illégitime, avant d'être initiée aux mystères de la chair. Le roman assume ainsi l'une des fonctions essentielles du discours des Lumières : il dévoile l'intimité des cœurs et des corps ; il expose sur la place publique les secrets de la vie privée.

Dans *Jacques*, il n'y a plus rien à trouver ni à chercher. Il n'y a plus de secrets à surprendre. D'où un changement d'espace : au monde clos des *Bijoux* et de *La Religieuse*, où se déchaînent les passions intimes, s'oppose l'espace ouvert du roman picaresque. Jacques et son maître ne sont pas enfermés dans des lieux soustraits au regard des autres ; ils sont sur les routes ou dans ces lieux de passage que sont les auberges. Il n'y a plus d'intimité à défendre contre les oreilles et les regards indiscrets ; il y a seulement la promiscuité et le hasard des rencontres.

La quête du secret devient une errance sans fin, métaphore transparente d'un jeu interminable, lui-même reflet du jeu du monde. Au jeu cosmique, répond et s'oppose le jeu des signes. A la puissance créatrice de la nature et de la Vie, répond et s'oppose le travail sur les signes, créés par l'homme et instrument de son salut, dans la joie et la jubilation.