

Le réalisme littéraire
du *Neveu de Rameau*

Ludvik Lunden Møystad

Masteroppgave

UiO, ILOS

2010

Préface

Pourquoi ai-je choisi *Le Neveu de Rameau* comme le sujet de ce mémoire ? Je me suis souvent posé la question. Idéologiquement, j'ai peu de choses en commun avec son auteur. Le grand projet de laïcisation dans lequel Diderot fut impliqué en tant que directeur de l'*Encyclopédie* n'est pas le mien. Mais *Le Neveu* est un texte qui doit fasciner. D'un côté, comme le remarque Roland Mortier, il est « irréductiblement original ».¹ De l'autre, il est aussi ouvert à son temps, à ses débats, à son atmosphère qu'était probablement le vrai Café de la Régence. J'ai conclu que c'est l'idée de cette combinaison, irrésistible pour tous ceux qui s'intéressent aux grands ouvrages de fiction et à l'histoire littéraire, qui a mené à ce mémoire.

Je tiens à remercier mon tuteur, Trond Kruke Salberg, pour son conseil patient.

¹ Roland Mortier, « Diderot et le problème de l'expressivité : de la pensée au dialogue heuristique », in *Le Cœur et la Raison : recueil d'études sur le dix-huitième siècle* Oxford : Voltaire Foundation / Bruxelles : Editions de l'Université de Bruxelles / Paris : Universitas, 1990, p.268.

Introduction

Le Neveu de Rameau est un texte légendaire. Un coup d'œil sur l'histoire de sa réception suffira pour comprendre pourquoi. La première version du texte à être publiée fut la traduction de Goethe : *Rameaus Neffe, ein Dialog von Diderot*. En provenance du lot de copies expédiées à Catherine II avec le reste de la bibliothèque de Diderot en 1785, le manuscrit sur lequel Goethe s'était fondé avait fait un voyage remarquable. En premier, il fut copié et sorti clandestinement de l'Ermitage. On ne sait pas comment. Il entra ensuite dans la possession d'un commandant de l'école russe des Cadets, l'Allemand Maximilian Klinger. Désargenté et désireux de revendre sa trouvaille, celui-ci passa le texte à l'éditeur Knoch de Riga, le chargeant de la tâche d'en trouver un acquéreur. De Riga l'envoya au beau-frère de Schiller, qui le présenta au poète – qui en reconnut tout de suite l'importance. Celui-ci le passa donc à son ami Goethe, et Goethe en aborda la traduction à Leipzig en 1804. La publication du texte l'année suivante fit peu de succès,² mais vue d'aujourd'hui, du moins, l'étrange première partie de l'histoire de la réception du texte allait se terminer avec éclat. En 1804, il était inconnu du public. En 1805, il était traduit par Goethe, et deux ans plus tard, en 1807, il fut l'objet d'une discussion approfondie dans la *Phénoménologie de l'esprit*.

La deuxième partie de l'aventure, pas moins remarquable que la première, commence en 1821 par une retraduction en français de la traduction de Goethe. Son origine reste inconnue. Au fil des soixante-dix ans suivants, quatre éditions, les éditions Brière, Assézat-Tourneux, Isambert et Tourneux, furent publiées en 1823, 1875, 1883 et 1884. Puis, en 1891, Georges Monval fit sa grande découverte. Dans les caisses des bouquinistes du quai Voltaire, dans une collection ayant appartenu au marquis Frédéric-Gaëtan de La Rochefoucauld-Liancourt, ce bibliothécaire et érudit tomba sur le seul manuscrit autographe connu à date. On ne sait pas comment le marquis de La Rochefoucauld-Liancourt avait trouvé le manuscrit, mais il est probable que ce fut en Allemagne, où il avait voyagé en homme politique. On suppose que le texte avait été emporté à Gotha par Frédéric-Melchior Grimm, et égaré après sa mort en 1807. Le texte ne contenait pas de différences substantielles par rapport aux

² Pour plus d'information sur cette première partie de l'histoire de la réception du texte, voir, par exemple, Pierre Pénisson, « Goethe traducteur du *Neveu de Rameau* », *Revue germanique internationale*, 12 (1999), pp. 229-239.

copies déjà connues. Mais son importance reste indiscutable. On connaissait *Le Neveu* depuis des années. Enfin, un autographe était découvert.³

Telle est l'histoire du texte sur lequel nous avons choisi de nous concentrer pour ce mémoire, d'un texte qui a toujours su garder ses secrets. Pourquoi Diderot ne l'a-t-il pas publié ? Pourquoi en parle-t-il si peu ? Quand exactement l'a-t-il rédigé ? Selon quels principes structuraux le texte est-il composé ? En quoi consiste son unité ? Ces questions, et tant d'autres, ont été discutées tout au long de l'histoire de la réception du texte, de l'introduction de Goethe en 1805 jusqu'aujourd'hui. Les interprétations sont nombreuses, et le texte, cet « organisme secret »,⁴ pour reprendre l'expression de Jean-Claude Bonnet, a été analysé à partir d'une longue série de perspectives. La nôtre, qui n'est pas nouvelle mais qui n'a peut-être pas été explorée jusqu'au fond, revient à analyser le *réalisme littéraire* du *Neveu de Rameau* en tant qu'œuvre de fiction et en tant que dialogue philosophique.

Nous allons tout de suite préciser le plan de notre analyse, mais arrêtons-nous d'abord un moment au mot « réaliste ». Car a-t-on vraiment le droit de l'utiliser à propos d'un texte rédigé dans la première moitié des années 1760⁵ ? Les manuels d'histoire littéraire semblent prescrire une réponse négative. Le mot, tel qu'on le rencontre le plus souvent en histoire littéraire, est avant tout lié à la trentaine d'années de 1850 à 1880.⁶ A croire Philippe Dufour,⁷ le mot n'apparut dans son acception esthétique qu'au début du siècle, et il ne se précisa que dans les années 1830. Il fallait même attendre la dernière moitié de la décennie suivante pour qu'il entre en usage.

Le tournant fut le déplacement de son application du drame et du roman historique à la critique d'art et à la peinture. Ce déplacement a sans doute plusieurs

³ Voir, par exemple, le commentaire de Jean Fabre dans son édition du texte, Denis Diderot, *Le Neveu de Rameau*, Genève : Librairie Droz / Lille : Librairie Giard, 1950, pp. VII-XVII.

⁴ Denis Diderot, *Le Neveu de Rameau*, éd. Jean-Claude Bonnet, Paris : GF Flammarion, 1983, p. 6.

⁵ Nous ignorons la date (ou les dates) de la rédaction du texte. L'accord s'est largement fait, cependant, sur les dates 1761-1762 comme la période la plus importante de la rédaction. Voir, par exemple, Jean Fabre, *op. cit.*, pp. VII-XXII, et Jacques Chouillet, *La formation des idées esthétiques de Diderot 1745-1763*, Paris : Librairie Armand Colin, 1973, pp. 520-524.

⁶ Nous nous référons ici à *l'Histoire de la littérature française*, dir. Daniel Couty, Paris : Larousse-Bordas/HER, 2000 (1988), p. 576.

⁷ Voir Philippe Dufour, *Le réalisme : de Balzac à Proust*, Paris : Presses Universitaires de France, 1998, p. 2.

causes, et nous ne pouvons guère les évoquer toutes. Mais afin de le comprendre, il faut tenir compte de la révolution de 1848 et du mouvement démocratique et populaire dont elle fut l'apogée. Dès ce moment, affirme Dufour, le réalisme se séparait du romantisme en politique aussi bien qu'en esthétique, en s'établissant comme « l'art de la démocratie qui se cherche, de la démocratie qu'on bâillonne. »⁸ Ceci n'est pas pour dire que cette sensibilité esthétique qu'on appelle réaliste fut le produit exclusivement d'une série d'événements politiques. Mais il est primordial de se souvenir de son attachement à un moment historique. L'intérêt se déplaça de la mythologie et de l'idéalisation de l'âge classique à la vie du peuple telle qu'elle était à l'époque, dans le cadre d'un idéalisme politique, d'un certain « esprit de quarante-huit ». *La Liberté guidant le peuple* en est l'exemple de référence.

Or, parlant du *Neveu*, nous sommes donc un siècle trop tôt pour utiliser le mot « réaliste » qu'on trouve dans les manuels d'histoire littéraire. Ce mot désigne un courant politique, artistique et littéraire indissolublement lié à un contexte historique qui n'était pas du tout celui de Diderot. Quand on compare *Le Neveu* avec les textes du courant réaliste proprement dit, les parallèles ne sont pas difficiles à trouver. La même chose vaut pour les idées esthétiques et littéraires de Diderot, et les idées esthétiques et littéraires en honneur chez les théoriciens du réalisme. Les parallèles ne sont pas difficiles à trouver, mais ils peuvent vite se montrer trompeurs. Raymond Joly voit clairement le danger :

Il est facile d'assortir des bouts de phrases et des lambeaux de pensées pris chez des auteurs d'époques différentes, mais ces rapprochements, d'ordinaire, ne veulent rien dire. A et B ont repris la même idée à cent ans de distance ; entendaient-ils la même chose ?⁹

Comme le chiffre 2 n'a pas « la même valeur dans les expressions 12 et 21, dit-il, le sens d'une option [dépend] essentiellement de la place qu'elle occupe dans un système. »¹⁰ Les mêmes mots peuvent apparaître dans des époques différentes sans du tout avoir les mêmes acceptions. Tout dépend des systèmes dont ils font partie, de leur contexte historique, philosophique et idéologique.

⁸ *Ibid.*

⁹ Raymond Joly, *Deux études sur la préhistoire du réalisme : Diderot, Rétif de la Bretonne*, Québec : Les Presses de l'université de Laval, 1969, p. 13.

¹⁰ *Ibid.*

Par conséquent, notre application au *Neveu* du mot « réalisme » demande une explication. Nous nous sommes basés sur l'idée suivante : *Le Neveu de Rameau* fait partie de la même évolution historique que le courant réaliste du dix-neuvième siècle. Les parallèles entre *Le Neveu* et la *Comédie humaine*, par exemple, peuvent en principe être fortuits, mais ils ne le sont pas forcément. *Le Neveu* est écrit par Diderot, la *Comédie* par Balzac. Diderot est mort en 1784, Balzac en 1850. Or, les deux appartiennent à une même histoire, à une même suite d'événements politiques et sociaux et à une même tradition littéraire. Sous cet éclairage, il est donc possible aussi de se poser la question du « réalisme » du *Neveu*. Le mot est né vers la fin des années 1820. Mais la chose existait en germe depuis longtemps, au plus tard depuis les années 1690.

Voilà du moins la perspective du premier chapitre, où nous proposons un résumé de ce que Georges May appelle l'« orientation du roman vers le réalisme », qui se « fit lentement et progressivement »¹¹ de la fin du dix-septième siècle jusqu'à la période réaliste proprement dite. Nous n'allons pas nous y arrêter longtemps à ce moment. Or signalons notre choix, avec May, d'appeler *réaliste* cette « progression vers la vraisemblance »¹² dont l'origine est plus ancienne que le nom qu'on donna à son apogée au dix-neuvième siècle.¹³ Dans le contexte d'une analyse de cette évolution au dix-huitième siècle, nous terminerons le chapitre par une brève discussion de ce qu'on peut appeler le réalisme littéraire de Diderot.

Nous nous tournerons dès le deuxième chapitre vers *Le Neveu*. Notre première tâche, dans le deuxième chapitre, revient à placer le texte dans le contexte du résumé que nous viendrons d'opérer, et à répondre à la question suivante : dans la mesure où l'on peut parler d'un réalisme romanesque propre au dix-huitième siècle et au Diderot, est-ce qu'on peut voir en *Le Neveu* un texte réaliste ? En précisant que cela semble possible, nous identifierons dans le texte une série de repères témoignant d'une influence réaliste. L'objectif des deux derniers chapitres sera d'interpréter ces

¹¹ Georges May, *Le dilemme du roman au XVIII^e siècle : étude sur les rapports du roman et de la critique (1715-1761)*, New Haven : Yale University Press / Paris : Presses Universitaires de France, 1963, p. 47.

¹² *Ibid.*, p. 57.

¹³ Ayant ainsi précisé notre emploi du mot, nous avons fait le choix aussi de ne plus mettre le mot entre guillemets. Constatons simplement que nous appellerons *réaliste* cette « progression vers la vraisemblance » dont parle May, et *réalisme* la somme des phénomènes littéraires relatifs à cette progression. Quand nous parlerons du courant réaliste proprement dit, c'est-à-dire celui du dix-neuvième siècle, nous le préciserons.

repères. Le réalisme du *Neveu* quelle est sa fonction ? Que nous dit-il sur la manière dont Diderot emploie la fiction littéraire et le dialogue philosophique ? Chacun des deux derniers chapitres proposera une perspective possible sur ces questions. Nous résumerons à la fin.

1 Le réalisme littéraire en France entre 1690 et 1789

Le but de ce mémoire sera d'opérer une analyse du réalisme du *Neveu de Rameau* en tant qu'œuvre de fiction et en tant que dialogue philosophique. Nous l'avons déjà expliqué. Or, la tâche de ce premier chapitre sera d'établir un point de départ pour cette analyse. Nous envisageons en premier un résumé du courant réaliste brièvement évoqué ci-dessus. Nous nous concentrerons sur la période entre 1690 et 1789. Cela sera la première section du chapitre. Nous passerons ensuite à un aperçu de la théorie de ce qu'on peut appeler le réalisme littéraire de Diderot. Cet aperçu sera la deuxième section du chapitre. Ainsi, nous serons prêts à une double mise en contexte du texte qui nous intéresse. Nous connaissons la période dans laquelle il s'inscrit et les convictions poétiques de son auteur.

a. Le réalisme littéraire du dix-huitième siècle

La première chose qu'on peut remarquer à propos du roman au dix-huitième siècle, c'est que le genre était dans sa première enfance en tant que genre *sérieux*. Cela était toujours le cas à la rédaction du *Neveu* au début de la deuxième moitié du siècle.¹⁴ Pour cette raison, il n'avait pas de tradition théorique comparable à celles des « genres sérieux » de l'âge classique, comme l'épopée, la tragédie et la comédie. Même Diderot, quoi qu'auteur de plusieurs romans devenus classiques, n'en parle que rarement dans son œuvre théorique. *L'Éloge de Richardson* et *De la poésie dramatique* sont seuls à traiter du genre.¹⁵ Or, certaines tendances générales, malgré ce manque relatif d'écrits théoriques sur le genre, permettent très clairement de parler d'un roman propre à l'époque.

Ce que nous venons d'appeler le courant réaliste de l'époque, fut l'une de ces tendances. Dans son livre sur *Le roman jusqu'à la Révolution*, Henri Coulet divise le

¹⁴ On en situe normalement la partie la plus importante dans la période 1761-1762. Voir note 3, p. 3.

¹⁵ Coulet remarque qu'il traite de certaines idées sur le roman *dans* ses romans, dont *Jacques le fataliste*, par exemple, mais que ces idées « ne peuvent pas être examinées à part, puisqu'elles font partie de l'œuvre et sont, elles aussi, du roman. » Henri Coulet, *Le roman jusqu'à la Révolution*, t. I (« Histoire du roman en France »), Paris : Librairie Armand Colin, 1967, p. 497.

siècle en trois périodes : 1690-1715, 1715-1761, 1761-1789.¹⁶ Dans la première période, caractérisée par les « recherches confuses »¹⁷ du roman, ce réalisme se manifesta selon Coulet comme une tendance à ne pas « redresser le monde réel selon un idéal moral ou à lui substituer un rêve de bonheur et de pureté. »¹⁸ Georges May est du même avis. L'*Ildegerte, reine de Norvège* d'Eustache Lenoble signale en 1693 une « nouvelle orientation vers le réalisme ».¹⁹ Mais même avant, dit-il, il y avait eu une « tendance vers le réalisme de ce qu'on pourrait [...] appeler au sens large du mot le décor ou la toile de fond ».²⁰ Le choix de Mme de Lafayette de situer ses intrigues dans la cour des Valois dans la *Princesse de Montpensier* (1662) et dans la *Princesse de Clèves* (1678) témoigne de cette nouvelle tendance. Au lieu de renvoyer le lecteur aux « époques fabuleuses de l'Antiquité des rêves ou [au] Moyen Age de l'imagination »,²¹ on tendait dès lors à « rapprocher le lieu et l'époque de l'action romanesque du lieu et de l'époque du lecteur. »²²

Cela dit, selon Coulet, les romanciers n'avaient pas encore le sentiment « qu'une limite sépare le vrai de l'imaginaire. »²³ On arrangeait librement les faits historiques, mettant volontiers « sur le même plan les souvenirs vécus et les contes rebattus, les circonstances plausibles et les invraisemblances criantes. »²⁴ On écrivait toutes sortes de romans : des romans de mœurs, des romans d'aventures, des romans comiques, des romans satiriques, des romans libertins, des romans fantastiques. Les *Mémoires de M.L.C.D.R* (1692) et les *Mémoires de M. d'Artagnan* (1700) de Courtilz de Sandras, *Les Illustres François* (1713) de Robert Chasles²⁵ et les *Mémoires et*

¹⁶ *Ibid.*, p. 288.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*, p. 302.

¹⁹ May, *op. cit.*, pp. 41-42 ; p. 47 pour la citation.

²⁰ *Ibid.*, p. 48.

²¹ *Ibid.*

²² *Ibid.*, p. 49.

²³ Coulet, *loc. cit.*

²⁴ *Ibid.*

²⁵ Notons en passant que Champfleury voue les trois ou quatre premiers chapitres de son livre *Le Réalisme* à discuter Robert Chasles et son chef-d'œuvre. « A mon sens, affirme-t-il, Challes est le premier qui ait employé la Réalité absolue dans le roman : tous ses personnages sont des petits nobles ou des bourgeois du temps ; ils parlent le langage de leur époque, ils portent des noms de la fin du dix-septième siècle ; enfin, ils donnent une peinture fidèle des mœurs d'alors. On ne sait pas assez quelle difficulté l'artiste trouve à donner de l'intérêt à des scènes de la vie habituelle, et la facilité, au contraire, qui attend le romancier n'employant dans son œuvre que des

Aventures du Seigneurs Rozelli, Napolitain (1714) de l'abbé Olivier sont quatre romans de cette première période.

La deuxième période fut caractérisée par ses liens avec la bourgeoisie. On peut discuter l'importance des changements sociaux du siècle en tant que cause des changements des sensibilités esthétiques. Nous en aurons l'occasion un peu plus loin. Mais il est hors de doute que l'évolution réaliste du roman ne se laisse pas comprendre sans tenir compte de la croissance de la bourgeoisie, liée à l'essor de la production industrielle et des échanges commerciaux. On peut constater par exemple que les lecteurs bourgeois s'établirent comme une partie de plus en plus importante du lectorat. Tant ils étaient nombreux, selon Coulet, que leurs problèmes sont « devenus représentatifs des problèmes que pose en général la condition humaine ».²⁶ Pour cette raison, c'était naturel aussi que le héros noble du roman précieux, selon l'idéal aristocratique et héroïque du siècle précédent, fût remplacé par un personnage principal de naissance bourgeoise.

C'est la logique de May, qui parle d'un déplacement à la fois social et moral au niveau des personnages, dont notamment le personnage principal :

ce fut en vertu de la même réaction contre l'idéal romanesque précieux, idéal aristocratique et héroïque, que les romanciers du XVIII^e siècle s'efforcèrent systématiquement d'ouvrir leurs romans à des personnages qui en auraient été exclus par leurs prédécesseurs à cause de la médiocrité de leur naissance ou de la bassesse de leurs mœurs.²⁷

Le lectorat voulait retrouver sa propre situation dans ce qu'il lisait, et le lectorat était en changement. La liaison entre l'admission au roman de la bassesse de naissance et de la bassesse morale fut esthétique et non logique. L'essentiel était selon May la réaction littéraire contre le roman du siècle précédent, non la croissance du lectorat bourgeois. Or, quelle que soit sa nature, la liaison était réelle, et il serait difficile de parler de deux motivations, dont l'une serait purement littéraire et l'autre purement sociale, derrière les changements du genre.

La même chose vaut pour le goût renouvelé de l'illusion. D'une part, il se présentait clairement comme une réaction littéraire et théorique contre le roman du

personnages d'une autre époque, d'un autre pays. » Champfleury, *Le Réalisme*, Genève : Slatkine reprints, 1967, pp. 85-86.

²⁶ Coulet, *op. cit.*, p. 319.

²⁷ May, *op. cit.*, p. 55.

siècle classique. On cherchait à se distancier de ses éléments merveilleux trop nombreux. La sensibilité esthétique stipulait tout simplement que le roman devait s'occuper du monde réel. Le vraisemblable proposé par le roman du siècle précédent ne paraissait plus suffisamment vraisemblable. Le but maintenant était d'obtenir la connivence du lecteur en aspirant à l'illusion « parfaite ». Selon un usage en vogue tout au long de la période, les nombreux *Mémoires* notamment se présentaient comme vrais : « le manuscrit a été trouvé dans une vieille maison, ou traduit d'une langue étrangère, ou confié à l'éditeur par la famille du narrateur, etc. »²⁸ « Le romancier a mauvaise conscience au XVIII^e siècle, dit Jean Rousset, le roman prétend toujours ne pas être un roman ; il n'invente rien, il présente du réel à l'état brut. » Il s'agit d'une « exigence impérieuse »²⁹ de l'époque.

D'autre part, ce déplacement de sensibilité esthétique était influencé par la situation matérielle de la société et au premier chef par celle des bourgeois. On le voyait en les deux types de romans les plus en vogue dans ce deuxième tiers du siècle : les *Mémoires* et les romans épistolaires. Tous les deux ont remplacé le narrateur à la troisième personne par un narrateur à la première personne. Ce point commun est révélateur du sentiment de précarité prévalant dans la bourgeoisie de l'époque, avec lequel ces deux techniques de narration correspondirent parfaitement. Le narrateur à la troisième personne a ce que Rousset appelle le « point de vue panoramique du témoin omniscient. »³⁰ Il transmet au lecteur un sentiment apaisant de nécessité. Le narrateur à la première personne se place au centre des événements. Il implique une « prise immédiate sur la réalité présente, saisie à chaud ».³¹ « Auteur et personnage, dit Rousset,

vivent au jour le jour une destinée ouverte dont l'achèvement leur est inconnu ; ils connaissent leur passé, ils ignorent leur avenir ; leur présent est un vrai présent, une vie en train de se faire, une volonté ou une attente, un espoir ou une crainte tournés vers le lendemain encore informe.³²

²⁸ Coulet, *loc. cit.*

²⁹ Jean Rousset, *Forme et Signification : Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Paris : Librairie José Corti, 1970 (1962), p. 75.

³⁰ *Ibid.*, p. 71.

³¹ *Ibid.*, p. 68.

³² *Ibid.*, p. 70.

De façon générale, il s'agit d'une conséquence de la revendication d'une littérature réaliste. La narration à la première personne s'accorda mieux au rendement de ce que Coulet appelle le « point de vue individuel, la sensibilité, l'adresse, l'énergie, la chance ou la malchance d'un individu »,³³ que la narration à la troisième personne. On l'estimait pour son effet de vraisemblance. En même temps, elle s'accorda plus particulièrement au sentiment d'une époque capricieuse en plein changement, notamment pour la bourgeoisie. Le lendemain semblait « encore informe ».

Or, le réalisme n'était pas pour ainsi dire complet. « L'imitation du réel reste [...] le but de tous les romanciers »³⁴ pendant toute la période. Il fallait rendre le « monde réel sans descriptions somptueuses ni grossièreté ridicule »,³⁵ dans « ses circonstances familières ». ³⁶ Mais tout visait à faire « comprendre le caractère des personnages ». ³⁷ C'était cela l'essentiel. A l'époque baroque, le roman pouvait prendre la forme de manuels « des belles manières et des conversations mondaines ». ³⁸ Maintenant, il fut chargé de la tâche plus générale de servir comme « école de la vie ». ³⁹ Il devait illustrer une instruction morale, et c'était à l'aide des exemples des personnages qu'il le faisait. Le vraisemblable du monde extérieur n'était par conséquent que d'une importance secondaire par rapport à l'intensité des descriptions de la vie intérieure du héros. Notons à ce propos la vogue des genres fantastiques comme les féeries orientales, des allégories et des voyages imaginaires. Malgré la tendance réaliste si caractéristique pour le roman de l'époque, ces genres étaient extrêmement populaires.

De même, il y avait un certain décalage entre le style des romans et la matière souvent de nature quotidienne dont ils traitèrent. Georges May en parle dans son livre évoqué plus haut. Typique pour la période, affirme-t-il, était un type de récit où

les gestes ou les réflexions rigoureusement réalistes que font des personnages vraisemblables dans un décor reconnaissable et au nom de valeurs médiocrement à l'échelle de l'homme, nous sont décrits dans un style qui semble bien s'ingénier à ne pas être au diapason de ce qu'il décrit, à être volontairement et

³³ Coulet, *op. cit.*, p. 321.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ *Ibid.*, p. 323.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ *Ibid.*

³⁸ *Ibid.*, p. 319.

³⁹ *Ibid.*

constamment d'un octave plus ou moins élevé que les émotions ou les actions qu'il est censé exprimer.⁴⁰

Les romans de la période faisaient preuve d'un certain réalisme au niveau du décor, au niveau de la méthode narrative et au niveau des conditions sociales et à la morale des personnages.⁴¹ Mais au niveau de leur style, de leur langage, l'influence « démodée » du siècle précédent se sentait toujours – Marivaux et sa « préciosité » nouvelle sont une exception à la règle.⁴² L'*Histoire de Gil Blas de Santillane* (1715-1735) de Lesage, les *Lettres Persanes* (1721) de Montesquieu, les *Mémoires et Aventures d'un Homme de qualité qui s'est retiré du monde* (1728-1731) de Prévost, *La Vie de Marianne* (1728-1742) de Marivaux et *La Nouvelle Héloïse* (1758) de Rousseau sont tous de la période.

La troisième période, celle du *Neveu*, fut riche en variation. Elle est difficile à résumer, mais une crise s'est produite aux environs de 1760, ce qui fut décisif pour l'évolution du réalisme dont nous parlons. Désormais, dit Coulet,

l'auteur de romans écrit pour un groupe de lecteurs et refuse le jugement d'un autre groupe : le premier groupe est celui des bourgeois vertueux et sentimentaux ; le second, celui des aristocrates oisifs et libertins et de leur entourage de parasites.⁴³

Le roman était attaché à la bourgeoisie depuis le deuxième tiers du siècle. Nous l'avons déjà vu. Mais les fronts se définissaient de plus en plus nettement. Jusqu'alors on avait pu s'adresser à une bourgeoisie parvenue sans rompre avec le lectorat aristocratique dont elle s'était assimilée la culture. Or, les chemins se sont bifurqués et ce n'était plus possible d'écrire comme si le lectorat fut universel et homogène. Plus qu'avant il fallait choisir son camp, et les romanciers se sont attachés à une classe sociale, c'est-à-dire la bourgeoisie, de manière plus concrète qu'avant. Pour cette

⁴⁰ May, *op. cit.*, p. 66.

⁴¹ La distinction entre ces quatre niveaux est de May. Voir *op. cit.*, p. 55.

⁴² « Marivaux fut sans doute à l'époque le romancier le plus fréquemment accusé d'être à proprement parler inintelligible. Les termes qui reviennent le plus souvent dans les comptes rendus contemporains de la *Vie de Marianne*, par exemple, sont ceux de "babil" et de "jargon", quoique plusieurs critiques s'accordent à penser que que l'obscurité du style de Marivaux soit moins marquée dans ses deux grands romans que dans d'autres de ses écrits. » *Ibid.*, p. 63.

⁴³ Coulet, *op. cit.*, p. 419.

raison, le roman fut noué à un certain état d'esprit, à un certain goût, à une certaine sensibilité esthétique, à tout un genre de vie.

Au niveau du réalisme des romans, cela impliquait que la représentation du monde extérieur est généralement devenue plus réaliste, au sens courant du mot, que celle de la période précédente. Le caractère du héros n'était pas moins important, mais celui-ci fut dès lors situé dans une situation sociale – dans une *condition* – clairement définie et reconnue comme un facteur déterminant au niveau son destin. Quelques œuvres encore ont « un cadre exotique ou historique »,⁴⁴ mais en général l'illusion est donc devenue plus complète. L'introversion psychologique répandue depuis la deuxième décennie du siècle, fut suppléée par la perspective extravertie et sociale entraînée par les changements de situation de la plupart des lecteurs. Les *Contes moraux* (1758) de Marmontel sont déjà typiques de la tendance. Plutôt que d'être situés dans un Orient lointain et imaginaire, les événements racontés sont contemporains et se passent tous dans une société française pleinement représentée. Du côté des milieux urbains, nous rencontrons des salons aristocratiques, des cercles littéraires, des commerçants et des financiers. Du côté des milieux ruraux et villageois, nous rencontrons des paysans et toutes sortes de nobles et de bourgeois de province.⁴⁵

En même temps, l'époque vit un rapprochement du roman et du nouveau genre du drame bourgeois. Ce rapprochement était d'une importance primordiale, car le principe directeur du drame en tant que genre était de mettre en scène les conditions des hommes du siècle « telles qu'elles étaient ».⁴⁶ Un certain réalisme était imbriqué dans le genre. Or, de la part du drame, on voyait en le roman la preuve qu'une illusion parfaite était possible, qu'il serait possible d'écrire de sorte que le spectateur puisse

⁴⁴ *Ibid.*, p. 431.

⁴⁵ Voir *ibid.*, p. 433.

⁴⁶ C'est le principe directeur de Diderot, du moins, qui affirme par la bouche de Dorval dans les *Entretiens sur Le Fils naturel* (1757), que « ce ne sont plus, à proprement parler, les caractères qu'il faut mettre sur la scène, mais les conditions. » « Jusqu'à présent, continue-t-il tout de suite après, dans la comédie, le caractère a été l'objet principal, et la condition n'a été que l'accessoire ; il faut que la condition devienne aujourd'hui l'objet principal, et que le caractère ne soit que l'accessoire. » Denis Diderot, *Entretiens sur Le Fils naturel*, in *Œuvres*, t. IV (« Esthétique-Théâtre »), pp. 1176-1177. Voir aussi *Histoire de la littérature française du Moyen Âge au XVIII^e siècle*, p. 342.

oublier qu'il assistait à la représentation d'une pièce de théâtre.⁴⁷ De la part du roman, on notait le « naturel » de plus en plus réussi de la représentation sur scène de la vie moderne. Le résultat fut pour les deux un progrès du jeu de connivence évoqué ci-dessus : on ne présentait pas des fictions ; on présentait « le réel à l'état brut. » L'influence des romans d'écrivains anglais comme Richardson⁴⁸ et les deux Fielding, Sarah et Henry,⁴⁹ contribuait à la même tendance. Les traductions de ces romans, qui apparaissaient dès 1740, ont introduit en France un réalisme plus familier et parfois trivial que celui dont on était habitué.⁵⁰ *Jacques le fataliste* (1778-1780)⁵¹ et *Le Neveu de Rameau* de Diderot, et *Les Liaisons dangereuses* (1782) de Laclos datent tous de ce dernier tiers du siècle.

*

Au fil de cet aperçu du courant réaliste du dix-huitième siècle, nous avons déjà brièvement discuté ses causes. On peut diviser en deux groupes les facteurs qui l'ont déterminé : ceux qui sont plus ou moins propres à l'époque, et ceux qui appartiennent à la tradition dont il constituait la continuation. La division n'a évidemment rien d'absolu. Or elle peut être utile d'un point de vue pratique : elle rend claire la logique

⁴⁷ Encore une fois Diderot peut servir comme exemple, puisqu'il invite les auteurs dramatiques à décrire les gestes et les mouvements des personnages : « C'est la peinture des mouvements qui charme, surtout dans les romans domestiques. Voyez avec quelle complaisance l'auteur de *Paméla*, de *Grandisson* et de *Clarisse* s'y arrête ! Voyez quelle force, quel sens, et quel pathétique elle donne à son discours ! » Denis Diderot, *De la poésie dramatique*, in *Œuvres*, t. IV (« Esthétique-Théâtre »), p. 1338. Il réclame aussi le « premier poète qui nous fera pleurer avec de la prose ». Denis Diderot, *Entretiens sur Le Fils naturel*, p. 1155. Voir aussi *Histoire de la littérature française du Moyen Âge au XVIII^e siècle*, éd. Pierre Brunel et al., Paris : Bordas, 2001 (1972), p. 340.

⁴⁸ Samuel Richardson (1689-1761), auteur des romans *Pamela, or Virtue Rewarded* (1740), *Clarissa, or The History of a Young Lady* (1748) et *Sir Charles Grandisson* (1754).

⁴⁹ Sarah Fielding (1710-1768), auteur des romans *The Adventures of David Simple* (1749) et *The Governess, or The Little Female Academy* (1749). Henry Fielding (1707-1754), auteur des romans *Joseph Andrews* (1742) et *Tom Jones* (1749).

⁵⁰ Voir Coulet, *op. cit.*, pp. 428-429.

⁵¹ Le roman parut dans des copies jointes à la *Correspondance littéraire* de 1778 à 1780, mais on pense que le texte fut rédigé quelque part entre 1762 et 1780. Voir, par exemple, le commentaire de Versini : Denis Diderot, *Œuvres*, t. II (« Contes »), pp. 710-711.

historique et philosophique du courant, dont l'évolution se présente comme une hésitation entre rupture et prolongement.

Pour commencer par le premier groupe de facteurs, on peut d'abord remarquer la combinaison de facteurs sociologiques, littéraires et esthétiques. May met en garde contre une surestimation de l'importance des facteurs sociologiques dans les deux premiers tiers du siècle. D'un côté, le siècle a vu ce qu'il appelle un « encanaillement » du héros romanesque. Celui-ci n'était plus un héros vertueux au style des tragédies du dix-septième siècle. Il était un homme « en chair et en os », non un idéal moral. Il provenait souvent de conditions modestes. De l'autre côté, il y avait une acceptation croissante de la représentation des femmes dans les romans. Mais aucun des deux phénomènes ne s'explique principalement par des facteurs sociologiques. « Ces phénomènes » et « ces questions » sont des références à sa division en deux du « réalisme social » du roman au dix-huitième siècle :

il faut [...] se mettre en garde contre la tentation d'une interprétation strictement sociologique. Ces phénomènes ressortissent, en effet, moins à la sociologie littéraire qu'à la littérature sociologique. Autrement dit encore ce sont moins les conditions sociales que les conditions littéraires de l'époque qui peuvent jeter quelque lumière sur ces questions. [...] la prédominance des observations morales dans la critique favorable ou hostile précède chronologiquement la grande mode moralisatrice du siècle. L'explication sociologique échoue donc largement [...].⁵²

Certes, le lectorat bourgeois revendiquerait des « écoles de la vie ». Nous l'avons déjà dit. Mais cette revendication ne s'imposa pas vraiment qu'en les années 1760. Les préfaces où les romanciers affirment « leur attachement aux intérêts de la morale et leurs soucis de les défendre dans leurs œuvres » servirent largement à deux fins. Premièrement, elles permettent aux romanciers de répondre aux reproches moralisateurs des critiques encombrés « de préjugés divers fondés sur les œuvres de l'Antiquité et du classicisme du XVII^e siècle ».⁵³ Le roman n'avait jamais été considéré comme un genre sérieux ; il fallait le défendre. Deuxièmement, elles firent partie de « la grande mode moralisatrice du siècle », prévalant à partir de 1730 environ. « Dans l'expression “réalisme social” que nous avons fréquemment employé,

⁵² May, *op. cit.*, p. 178.

⁵³ *Ibid.*

dit May, c'est le substantif qui est à proprement parler essentiel. L'adjectif est accidentel. »⁵⁴

Or, il est clair aussi qu'il faut tenir compte des changements sociaux de l'époque. Jusqu'aux environs de 1760, le réalisme romanesque fut déterminé plus par les déplacements du goût littéraire que par la situation de la bourgeoisie. Mais sans du tout rendre compte des conditions historiques et sociologiques du goût littéraire et de la pensée esthétique de la période, il serait impossible de les comprendre. Il va de soi que l'histoire littéraire n'est pas indépendante de l'histoire. Le roman et le drame bourgeois furent indissolublement liés à la bourgeoisie, et par conséquent aux Lumières et à leur « vision du monde. » Ceux-ci, le fer de lance de l'élite économique et culturelle de la bourgeoisie, furent sans doute influents pour le roman et pour le réalisme romanesque à plusieurs égards.

Il est bien connu que le dix-huitième siècle vit un grand essor de la médecine et des sciences naturelles. En philosophie, cet essor se doubla d'une réaction contre le rationalisme qui s'imposait en France depuis la publication du *Discours de la méthode* en 1637. Idéologiquement, l'*Encyclopédie* était typique dans sa critique de la religion institutionnalisée. Mais on aurait tort de voir en cette critique une manifestation d'un rationalisme strict à l'instar d'un Voltaire. L'idée d'un combat de la « raison » contre les « préjugés » et les systèmes de la société féodale était inséparable, selon Coulet, du sentiment d'une certaine « libération de cœur ».⁵⁵ L'homme ne fut plus considéré comme un être indépendant de la nature. Les deux substances de Descartes, la *res cogitans* et la *res extensa*, ne furent plus séparées. Selon l'expression de l'époque, l'homme avait une *nature humaine* ; il avait des instincts, des sentiments, de l'imagination, desquels sa raison était inséparable.

D'un point de vue éthique, cela impliquait qu'on tendait à remplacer la perspective métaphysique sur la morale du siècle précédent, par une perspective historique, sociale et enfin « naturelle ». Selon Daniel Mornet, les idées d'un « instinct moral » et d'une espèce de « morale expérimentale », étaient répandues. La première idée, qu'Alexander Pope défend dans ses *Essais sur l'homme* en 1730, affirme qu'il appartient à la nature de l'homme d'aspirer à une vie vertueuse. L'autre regarde la morale comme ce que Mornet appelle une « expérience morale » :

⁵⁴ *Ibid.*, p. 180.

⁵⁵ Coulet, *op. cit.*, p. 421.

La morale est née, comme le reste du jeu des sensations et des impressions. L'homme vit. Il vit en société. Les tentatives d'organisation sociale lui révèlent la nécessité de règles permanentes, supérieures aux caprices des individus. L'instinct égoïstes'aperçoit qu'il a tout intérêt à respecter une partie des instincts des autres. La morale est ainsi une expérience sociale.⁵⁶

Or, commun à de très nombreux penseurs était l'idée que l'homme était contammment influencé par un « devenir historique »,⁵⁷ au lieu d'être déterminé par un ordre social inaltérable. L'expérience morale fut placée « au cœur même de l'individu et non plus au-dessus des êtres »,⁵⁸ et l'individu fut placé dans la nature et dans une société donnée. Par conséquent, la nature humaine et la société devinrent intéressantes d'un point de vue philosophique et scientifique. Il fallait les comprendre afin de comprendre le bonheur et la morale de l'homme.

Les conséquences pour la littérature ne sont pas difficiles à imaginer. Premièrement, la littérature, c'est-à-dire les romans et les drames bourgeois, se tourna elle aussi vers la société contemporaine. Nous avons déjà parlé de la « mauvaise conscience » des romanciers de l'époque et du jeu de connivence entre l'auteur et le lecteur. Les romans n'étaient pas des œuvres de fiction, ils présentaient « le réel à l'état brut ». Il est vrai qu'il s'agissait d'une vogue littéraire. On écrivait ainsi. Mais cette vogue coïncida donc avec un nouvel intérêt de la part de la philosophie et de la science pour la place de l'homme dans la nature et dans la société. Deuxièmement, les romanciers soucieux d'instruire leurs lecteurs en matière de morale devaient s'adresser non seulement à la raison de l'homme, mais aussi au reste de sa nature, à ses sentiments, à son instinct. Il s'agit de l'objectif d'« émouvoir et instruire » évoqué plus haut. Or, quoique typique de son siècle dans ses manifestations concrètes et dans son application inouïe au roman, cet objectif ne provenait pas du dix-huitième siècle. Pour cette raison, et puisqu'il était décisif au niveau du réalisme de l'époque, il mérite une brève discussion à soi.

*

Le deuxième groupe de facteurs déterminants par rapport au réalisme de l'époque, appartient à la tradition littéraire dont il constituait la continuation. Car aussi typique

⁵⁶ Daniel Mornet, *La pensée française au XVIII^e siècle*, Paris : Librairie Armand Colin, 1973, pp. 53-54.

⁵⁷ *Histoire de la littérature française du Moyen Âge au XVIII^e siècle*, p. 294.

⁵⁸ *Ibid.*

de son époque que soit ce souhait d'« émouvoir et d'instruire » éprouvé par les romanciers des deux derniers tiers du siècle, il s'agit d'une logique parfaitement classique. Depuis l'Antiquité, on avait pensé que toute « poésie »⁵⁹ devait à la fois instruire en matière de morale et plaire. Elle devait être *utile* puisqu'elle était subordonnée à la politique et donc au bien public,⁶⁰ et elle ne pouvait être utile sans être *douce*, sans plaire. Horace formule le principe dans sa *Lettre aux Pisons* :

Centuriae seniorum agitant expertia frugis,
celsi praetereunt austera poemata Ramnes.
Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci,
lectorem delectando pariterque monendo ;
hic meret aera liber Sosiis, hic et mare transit
et longum noto scriptori prorogat aevum.

[Les vieillards ne veulent pas d'un poème sans enseignement moral ; les chevaliers dédaigneux ne vont pas voir un drame trop austère ; mais il obtient tous les suffrages celui qui unit l'utile à l'agréable, et plaît et instruit en même temps ; son livre enrichit Sosie le libraire, va même au delà des mers, et donne au poète une notoriété durable.]⁶¹

Si la poésie n'est pas instructive ou *utile*, les lecteurs âgés vont perdre leur intérêt. Si d'autre part elle ne sait pas plaire, si elle n'est pas *douce*, ce sont les jeunes qui s'en détournent. L'idéal était de les combiner. Pour obtenir « tous les suffrages », pour emprunter l'expression de la traduction de François Richard, l'*utile* devait se doubler du *doux*.

Cette logique de l'*utile dulci* allait vite s'enraciner dans l'esthétique classique. Au dix-septième siècle, lors de la nouvelle croissance de l'intérêt pour les Anciens, elle fut traitée par tous les théoriciens. Dans la poésie, le *doux* fut mis en rapport avec la revendication d'harmonie sonore et versificatrice, d'une bonne maîtrise de la rime et de l'alexandrin. Ce côté de la théorie n'est pas directement pertinent par rapport à

⁵⁹ Le sens classique de ce mot, qui fut toujours courant au dix-huitième siècle, est plus proche de nos « littérature » ou « belles-lettres », que de notre « poésie » actuelle.

⁶⁰ Le Père Rapin, par exemple, en parle dans ses *Réflexions* en 1674. La poésie doit certainement plaire, dit-il, mais ce plaisir « n'est pas son principal but. Car la poésie, estant un art, doit estre utile par la qualité de sa nature, et par la subordination essentielle, que tout art doit avoir à la politique, dont la fin générale est le bien public. C'est le sentiment d'Aristote, et d'Horace son premier interprète. » René Rapin S.J., *Les Réflexions sur la Poétique de ce Temps et sur les Ouvrages des Poètes anciens et modernes*, Genève : Librairie Droz, 1970, p. 20.

⁶¹ Horace, *Œuvres complètes : satires – épîtres – art poétique*, t. II, Paris : Librairies Garnier Frères, 1950, p. 283.

notre objet d'étude. L'intéressant est qu'il fallait aussi que le théâtre et la prose, au premier rang, soient *vraisemblables*. Il est facile de perdre de vue le lien entre cette revendication et le principe de l'*utile dulci*. Mais pour comprendre l'évolution du réalisme romanesque du dix-septième et dix-huitième siècles, il paraît tout à fait décisif.

On revient à l'objectif d'émouvoir et d'instruire. Les romans devaient être vraisemblables pour être capables d'émouvoir et donc d'instruire le lecteur. Deux réserves sont nécessaires : premièrement, le vraisemblable du dix-septième siècle n'était pas celui du dix-huitième. Nous en avons déjà parlé. Selon le Père Rapin, « Le vray-semblable est tout ce qui est conforme à l'opinion publique », ⁶² et pour un public du dix-septième siècle les événements d'un mythe grec pouvaient bien paraître vraisemblables. ⁶³ Cinquante années plus tard, les sensibilités s'étaient déplacées. Il fallait que l'illusion soit de plus en plus complète, et il fallait se référer aux circonstances de vie urbaines et bourgeoises du lectorat. Deuxièmement, la théorie littéraire du siècle classique ne s'intéressa pas généralement au roman. Le genre ne fut regardé comme sérieux que vers la deuxième moitié du siècle suivant.

Mais au fond, la logique reste la même. Pour plaire au lecteur, ce qu'il fallait faire afin que l'instruction morale soit réussie, il fallait l'émouvoir. Quelque chose de frappant capable de captiver était donc indispensable, – mais il ne fallait jamais transgresser les limites du vraisemblable. L'un des grands théoriciens classiques, le Père Rapin, nous l'avons déjà cité, en parle dans ses *Réflexions* en 1674. La fable, dit-il, doit

estre merveilleuse, et elle doit estre vray-semblable. Elle devient digne d'admiration par la seconde [qualité]. Quelque merveilleuse que soit la fable, elle ne fera point d'effet, si elle n'est vray-semblable. Il est vray qu'elle frappe l'esprit, par ce qu'elle a d'extraordinaire : mais elle ne le pénètre pas, et elle n'y fait aucune expression, dès qu'elle luy paroist incroyable. ⁶⁴

⁶² René Rapin S.J., *op. cit.*, p. 39.

⁶³ « [...] le XVII^e siècle jugeait vraisemblables les horreurs de la mythologie grecque, parce que l'éducation les lui avait rendues familières. En revanche, certains désirs que la psychanalyse nous a habitués à considérer comme courants lui eussent paru révoltants et incroyables. » *Histoire de la littérature française du Moyen Âge au XVIII^e siècle*, p. 230.

⁶⁴ René Rapin S.J., *op. cit.*, p. 38.

Le merveilleux, ou l'« extraordinaire », devait « frapper l'esprit » du lecteur. Or cela ne suffisait pas. Il fallait aussi le « pénétrer », ce qui fut la fonction du vraisemblable. Le lecteur ne se serait jamais laissé « pénétrer l'esprit » si ce qu'il lit « luy paroist incroyable ». Boileau reprend la même logique :

Jamais au spectateur n'offrez rien d'incroyable :
Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable.
Une merveille absurde est pour moi sans appas :
L'esprit n'est point ému de ce qu'il ne croit pas.⁶⁵

Pour édifier il faut plaire, pour plaire il faut émouvoir, pour émouvoir il faut être vraisemblable. L'essentiel est le lien entre les sentiments et l'instruction :

En vain vous étalez une scène savante :
Vos froids raisonnements ne feront qu'attiédir
Un spectateur toujours paresseux d'applaudir,
Et qui, des vains efforts de votre rhétorique
Justement fatigué, s'endort ou vous critique.
Le secret est d'abord de plaire et de toucher :
Inventez des ressorts qui puissent m'attacher.⁶⁶

Au dix-septième siècle, l'important était l'identification avec le héros, qui luttait contre ses passions pour honorer les vertus.⁶⁷ Au dix-huitième siècle, ce combat fut attaché à une classe sociale et aux circonstances de vie du héros et du lectorat. Le centre de gravité se déplaça de la tragédie au drame et au roman, et vers la fin du siècle le vraisemblable devait comprendre non seulement la « toile de fond » de l'intrigue, mais tout niveau du texte. Or, ces différences gardées, il reste que l'idée d'« émouvoir et d'instruire », commune à tout romancier du dix-huitième siècle, avait peu changé depuis le siècle précédent. Pour édifier, il fallait « toucher » le lecteur par la ressemblance entre ce qu'il lisait et sa propre vie. Au dix-huitième siècle comme au siècle précédent, le réalisme littéraire avait une fonction édifiante.

⁶⁵ Nicolas Boileau, *Art poétique, Épîtres – Odes, Poésies diverses et Épigrammes*, Paris : GF Flammarion, 1969, p. 99.

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ Voir *ibid.*

b. Le réalisme littéraire de Diderot

Le réalisme du dix-neuvième siècle n'était pas seulement le produit de la situation sociale et politique aux environs de 1848. Il était le résultat aussi d'une évolution sociale, philosophique et surtout esthétique qui durait depuis la fin du siècle classique. Le principe de l'*utile dulci*, qui joua un rôle décisif dans cette évolution, provient même de l'Antiquité. C'est dans le contexte de cette « préhistoire du réalisme »⁶⁸ que nous proposons bientôt mettre *Le Neveu de Rameau*. Il nous reste seulement de jeter un coup d'œil sur l'interprétation diderotienne de cette « préhistoire ». Retrouve-t-on dans sa théorie littéraire les idées réalistes en honneur dans son temps ? Peut-on parler d'un « réalisme diderotien » ?

On peut sans doute répondre par l'affirmative aux deux questions. Nous n'allons pas nous étendre sur sa théorie esthétique. Sauf pour ce qu'elles nous disent sur sa théorie romanesque, nous ne nous arrêterons pas longtemps non plus à ses idées sur le drame bourgeois. Notons seulement que la tendance réaliste que nous venons d'identifier dans le roman de l'époque, semble se répéter partout. Dans sa théorie esthétique, Diderot n'apprécie pas seulement la vraisemblance des grands peintres d'histoire, comme Vernet, mais aussi la simplicité quotidienne des peintres de genre, comme Chardin et Greuze. Dans sa théorie du théâtre, il a eu l'idée d'un genre nouveau. Le *drame bourgeois*, à la différence des genres classiques, devait refléter la vie quotidienne du public.

Sa théorie du roman est élaborée dans plusieurs textes. Les plus importants sont peut-être l'*Éloge de Richardson* et, même s'il s'agit ici du conte et non du roman proprement dit, la poétique à la fin des *Deux Amis de Bourbonne*. *De la poésie dramatique* comprend aussi des passages importants. Il faut aussi mentionner *Jacques le Fataliste*, dont de larges parties sont des réflexions sur le roman. Or, dans la théorie littéraire de Diderot comme dans sa philosophie en général, les parallèles sont nombreux. Ses idées sur le théâtre font souvent la lumière sur ses idées sur le roman. Les *Entretiens sur Le Fils naturel* et le cinquième chapitre des *Bijoux indiscrets*, l'« Entretien sur les lettres », sont eux aussi intéressants.

Généralement, l'influence du réalisme de l'époque est évidente. Une longue série d'éléments en témoigne, dont notamment le lien entre le « cœur » et l'édification, que nous venons de lier au principe de l'*utile dulci*. Certains aspects de

⁶⁸ L'expression est de Raymond Joly. Voir note, p. 3.

l'interprétation diderotienne de ce principe sont relativement originaux, mais largement il semble suivre les tendances des romanciers de son époque. Il fallait « instruire et à amuser ». Pour instruire il fallait plaire, pour plaire il fallait émouvoir et pour émouvoir il fallait que le lecteur soit « trompé ». Que les romans dussent édifier, tout d'abord, est pour Diderot un principe si évident qu'il tend le plus souvent à le présupposer. Or, dans *De la poésie dramatique*, il affirme que « C'est toujours la vertu et les gens vertueux qu'il faut avoir en vue quand on écrit. »⁶⁹ Il s'adresse aux « poètes dramatiques » au premier rang, mais le principe est pour lui universel : « Ô quel bien il en reviendrait aux hommes si tous les arts d'imitation se proposaient un objet commun, et concouraient un jour avec les lois pour nous faire aimer la vertu et haïr le vice. »⁷⁰

Suivant la tendance de son époque, l'idée de cette fin édifiante de la littérature était pour Diderot aussi pertinente par rapport à sa théorie réaliste. L'illusion, ainsi que la représentation littéraire des circonstances de la vie du lecteur, étaient pour lui des conditions décisives du pouvoir édifiant d'un texte. Il fallait que le lecteur soit « touché » pour que l'instruction morale soit réussie. L'homme était à son avis muni d'une raison, mais aussi de passions, d'instincts, d'imagination. Il avait l'idée d'une nature humaine essentiellement bonne⁷¹ qu'il fallait engager et remuer pour que l'homme fût formé. En littérature, cela impliquait l'effet de reconnaissance évoquée ci-dessus. Le lien entre l'illusion, l'émotion et l'édification que nous venons d'identifier dans le réalisme romanesque du siècle, revient clairement dans la théorie de Diderot. Le rapport entre le « jeu de connivence » évoqué plus haut, et la réaction philosophique contre le rationalisme du siècle précédent, n'est jamais difficile à retrouver :

Le poète, le romancier, le comédien vont au cœur d'une manière détournée, et en frappant d'autant plus sûrement et plus fortement l'âme, qu'elle s'étend et s'offre d'elle-même au coup. Les peines sur lesquelles ils m'attendrissent sont imaginaires ; d'accord : mais ils m'attendrissent. Chaque ligne de *L'Homme de qualité retiré du monde*, du *Doyen de Killerine* et de *Cléveland* excite en moi un mouvement d'intérêt sur les malheurs de la vertu, et me coûte des larmes. Quel art serait plus funeste que celui qui me rendrait complice du vicieux ? Mais aussi

⁶⁹ Denis Diderot, *De la poésie dramatique*, in *Œuvres*, t. IV (« Esthétique-Théâtre »), p. 1281.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 1283.

⁷¹ Voir, par exemple, *De la poésie dramatique* : « “La nature humaine est donc bonne ?” Oui, mon ami et très bonne. » *Ibid.*, p. 337.

quel art plus précieux que celui qui m'attache imperceptiblement au sort de l'homme de bien ; qui me tire de la situation tranquille et douce dont je jouis, pour me promener avec lui, m'enfoncer dans les cavernes où il se réfugie, et m'associer à toutes les traverses par lesquelles il plaît au poète d'éprouver sa constance ?⁷²

Il faut que le lecteur soit « attendri », comme si les « peines imaginaires » rapportées par le roman étaient réelles. Il faut être rendu « complice du vicieux » et « imperceptiblement attaché à l'homme de bien ». Il s'agit d'un engagement profond de la part du lecteur qui implique l'illusion. En 1748 déjà, Mirzoza formule la même idée dans *Les Bijoux indiscrets* :

Je n'entends point les règles [...], et moins encore les mots savants dans lesquels on les a conçues ; mais je sais qu'il n'y a que le vrai qui plaise et qui touche. Je sais encore que la perfection d'un spectacle consiste dans l'imitation si exacte d'une action, que le spectateur, trompé sans interruption, s'imagine assister à l'action même.⁷³

Dans une certaine mesure, cette logique était courante à l'époque. Premièrement, elle était enracinée dans une tradition datant du classicisme. Nous avons déjà discuté les poétiques du Père Rapin et de Boileau. Si les « froids raisonnements » et l'« incroyable » ont un défaut commun, c'est qu'ils ne « touchent » pas le lecteur. Deuxièmement, elle fut impliquée par la vogue littéraire revendiquant l'espèce de « jeu de connivence » dont nous avons déjà parlé. Le roman devait s'occuper du réel. Or, dans la mesure où l'on peut parler d'un réalisme romanesque propre à Diderot, malgré tout cela, c'est dans le contexte de cette même logique d'illusion et d'engagement émotionnel qu'on va le trouver. Arrêtons-nous brièvement à ses idées sur la « mise en action » de l'instruction morale d'un texte et sur la fonction du *détail* dans la fiction.

La première des deux idées semble correspondre plus ou moins directement à l'idée de Boileau des « froids raisonnements ». Pour que l'instruction morale soit efficace, elle doit être « mise en action » dans une œuvre de fiction. C'est l'idée qu'il élabore dans l'*Éloge de Richardson*, où il prise les pouvoirs édifiants des romans de celui-ci. « Tout ce que Montaigne, Charron, La Rochefoucauld et Nicole ont mis en

⁷² *Ibid.*, p. 338.

⁷³ Denis Diderot, *Les Bijoux indiscrets*, in *Œuvres*, t. II (« Contes »), p. 123.

maximes, dit-il ici, Richardson l'a mis en action. »⁷⁴ Ces « maximes », affirme-t-il, ne parviennent pas à imprimer une « image sensible » dans l'esprit du lecteur :

Une maxime est une règle abstraite et générale de conduite dont on nous laisse l'application à faire. Elle n'imprime par elle-même aucune image sensible dans notre esprit : mais celui qui agit, on le voit, on se met à sa place ou à ses côtés ; on se passionne pour ou contre lui ; on s'unit à son rôle, s'il est vertueux ; on s'en écarte avec indignation, s'il est injuste ou vicieux.⁷⁵

Cette déconsidération de Montaigne, de Charron, de La Rochefoucauld et de Nicole paraît curieuse aujourd'hui. Mais pour Diderot ces écrivains semblent représenter une manière d'écrire qui négligeait la nature humaine, une manière qui n'était pas capable de « toucher » le lecteur, de parler à ses sens, à ses émotions, à son instinct, à son imagination.

Pour Diderot, ces écrivains représentaient la négation de l'idéal qu'il voyait en Richardson. Chez Richardson, on a l'impression de « voir » les personnages (l'imagination est pour Diderot « la faculté de se rappeler des images »⁷⁶). On se met « à leur place ou à leurs côtés ». A propos du drame, Raymond Joly parle d'une « identification affective », qui doit son pouvoir de remuer au fait qu'on « s'adresse non pas à un spectateur abstrait, mais à l'homme d'une époque donnée ».⁷⁷ L'instruction réussit parce qu'elle suscite l'engagement émotionnel du lecteur. On se passionne. Voilà la fonction de l'illusion romanesque et théâtrale et par conséquent du *détail*, par le moyen duquel cette illusion se construit :

[...] ce sont toutes [les] vérités de détail qui préparent l'âme aux impressions fortes des grands événements. Lorsque votre impatience aura été suspendue par ces délais momentanés qui lui servaient de digues, avec quelle impétuosité ne se répandra-t-elle pas au moment où il plaira au poète de les rompre ! C'est alors qu'affaîssé de douleur ou transporté de joie, vous n'aurez plus la force de retenir vos larmes prêtes à couler et de vous dire à vous-même : « Mais peut-être que cela n'est pas vrai. »⁷⁸

Par suite des « vérités de détail », le lecteur reconnaît son propre quotidien dans ce qu'il lit. Selon Mirzoza, il est « trompé » jusqu'au point où il « s'imagine assister à

⁷⁴ Denis Diderot, *Éloge de Richardson*, in *Œuvres*, t. IV (« Esthétique-Théâtre »), p. 155.

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ *De la poésie dramatique*, p. 1299.

⁷⁷ Joly, *op. cit.*, p. 38.

⁷⁸ *Éloge de Richardson*, pp. 159-160.

l'action même ». Quand les « grands événements » éclatent, cela crée donc une « impression forte » dans son l'esprit.

Les détails sont autrement dit primordiaux pour que l'illusion remplisse sa fonction édifiante. C'est pour cette raison que Diderot préfère le « conteur historique » au conteur « merveilleux » et au conteur « plaisant ». Il l'explique à la fin des *Deux Amis de Bourbonne*. Le « conteur historique » ne propose ni la « nature exagérée » ni les « espaces imaginaires » de ses deux semblables. Par ses détails, par ses « petites circonstances », il « propose de vous tromper » :

il est assis au coin de votre âtre ; il a pour objet la vérité rigoureuse ; il veut être cru : il veut intéresser, toucher, entraîner, émouvoir, faire frissonner la peau et couler les larmes ; effets qu'on n'obtient point sans éloquence et sans poésie. Mais l'éloquence est une source de mensonge, et rien de plus contraire à l'illusion que la poésie ; l'une et l'autre exagèrent, surfont, amplifient, inspire la méfiance. Comment s'y prendra donc ce conteur-ci de vous tromper ? Le voici : il parsèmera son récit de petites circonstances si liées à la chose, de traits si simples, si naturels, et toutefois si difficiles à imaginer, que vous serez forcé de vous dire en vous-même : Ma foi, cela est vrai ; on n'invente pas ses choses-là. C'est ainsi qu'il sauvera l'exagération de l'éloquence et de la poésie ; que la vérité de la nature couvrira le prestige de l'art, et qu'il satisfera à deux conditions qui semblent contradictoires, d'être en même temps historien et poète, véridique et menteur.⁷⁹

D'une part, il est facile de reconnaître ici les repères de la vogue romanesque de l'époque. Diderot est classique quand il affirme qu'il faut « être merveilleux, sans cesser d'être vraisemblable ».⁸⁰ Mais quand il prescrit une illusion parfaite jusqu'au moindre détail, comme il le fait ci-dessus, il s'agit clairement du vraisemblable moins limité qu'on revendiquait au dix-huitième siècle.

D'autre part, il s'agit aussi d'une philosophie esthétique qui va plus loin. Nous le voyons clairement si nous mettant la citation ci-dessus dans le contexte des idées présentées dans l'*Éloge de Richardson*. Un « conteur » qui maîtrise à perfection l'art créer une illusion à travers les détails « liés à la chose », peut être à la fois « historien et poète » et « véridique et menteur ». Richardson est selon Diderot un tel écrivain. Ses personnages sont fictifs, mais puisqu'il est « peintre de la nature », puisqu'il saisit

⁷⁹ Denis Diderot, *Les Deux Amis de Bourbonne, Ceci n'est pas un conte, Madame de La Carlière, suivis de l'Éloge de Richardson*, Paris : Éditions Gallimard, 2002, pp. 46-47.

⁸⁰ *De la poésie dramatique*, p. 1299.

la « vérité de nature », ⁸¹ il réussit tout de même à représenter « l'espèce humaine » ⁸² telle qu'elle est. Il est « poète » et « menteur » au niveau de l'illusion de ses romans, et « historien » et « véridique » au niveau des vérités générales implicites dans les détails de sa fiction. La logique provient de la *Poétique* d'Aristote, selon laquelle la poésie traite du général et la « chronique » traite du particulier. ⁸³ Or, pour Diderot ceci implique que l'illusion « véridique » à laquelle aspire le « poète » doit être complète. Elle doit l'être, comme il le dit dans les *Deux Amis de Bourbonne*, pour « intéresser, toucher, entraîner, émouvoir, faire frissonner la peau et couler les larmes. » Ainsi les romans deviennent instructifs. Cette logique semble résumer le réalisme littéraire de Diderot, aussi bien au niveau de ses idées sur le roman qu'au niveau de ses idées sur le théâtre.

En résumant l'histoire du courant réaliste du dix-huitième siècle, nous nous sommes basés sur la division du siècle en trois parties, accomplie par Henri Coulet. Dans la période de 1690 à 1715, le goût commença à se déplacer en direction d'une plus grande vraisemblance de ce que Georges May appelle le « décor » ou la « toile de fond ». On vit un rapprochement du lieu et de l'époque de l'action romanesque au lieu et à l'époque du lecteur. Dans la deuxième période, de 1715 à 1761, la même tendance continua. Le lectorat était de plus en plus bourgeois, et la « toile de fond » des romans devait représenter ses conditions de vie. La troisième période, de 1761 à 1789, acheva cette évolution. Le roman et le drame étaient les genres de la bourgeoisie, et l'on revendiquait une illusion parfaite. Le héros n'était plus un idéal vertueux, les techniques de narration devaient correspondre au sentiment de précarité prévalant dans le lectorat, l'action romanesque devait se dérouler en France et le style familier fut accepté. Seule l'idée de la fin édifiante de la littérature était classique. Il fallait émouvoir et instruire.

⁸¹ *Ibid.*, p. 163.

⁸² *Ibid.*

⁸³ Aristote affirme que la « différence entre le chroniqueur et le poète [...] est que l'un dit ce qui a eu lieu, l'autre ce qui pourrait avoir lieu ; c'est pour cette raison que la poésie est plus philosophique et plus noble que la chronique : la poésie traite plutôt du général, la chronique du particulier. Le « général », c'est le type de chose qu'un certain type d'homme fait ou dit vraisemblablement ou nécessairement. C'est le but que poursuit la poésie, tout en attribuant des noms aux personnages. Le « particulier », c'est ce qu'a fait Alcibiade ou ce qui lui est arrivé. » *La Poétique*, ch. 9, 1451a 36-b 5.

Il n'est pas difficile de reconnaître ici le contexte de ce qu'on a appelé le réalisme littéraire de Diderot. Dès *Les Bijoux indiscrets* en 1748, il insiste sur l'importance de l'« imitation exacte » de la réalité. D'abord il s'agit du théâtre, mais il allait plus tard appliquer sa théorie aussi au roman et au conte, surtout dans l'*Éloge de Richardson* et dans *Les Deux Amis de Bourbonne*. Partout, l'illusion devait être si complète que le lecteur fût « trompé », qu'un « mouvement d'intérêt » fût excité en lui. Au premier coup d'œil, cela paraît typique de l'époque. Pour que l'illusion soit parfaite, un « réalisme du décor » ne suffisait pas. Tout devait paraître vraisemblable, la « toile de fond », l'intrigue et le langage des personnages. En même temps, Diderot semble aller plus loin que ses contemporains dans son insistance sur les sentiments, l'imagination et l'instinct qu'il fallait éveiller chez le lecteur. Or, nous sommes prêts à aborder la question posée ci-dessus : quels repères de ce courant réaliste du dix-huitième siècle peut-on trouver dans *Le Neveu de Rameau* ?

2 *Le Neveu de Rameau* et le réalisme romanesque du dix-huitième siècle

Le but de ce chapitre sera donc général. Nous venons de regarder un résumé du courant réaliste du roman et du drame du dix-huitième siècle. Nous avons parlé aussi de l'interprétation diderotienne de ce courant. Des *Bijoux indiscrets* (1748) à *Jacques le fataliste* (1778-1780), on peut suivre l'élaboration de toute une philosophie de l'illusion théâtrale et romanesque. Au sein du réalisme du dix-huitième siècle, il y a donc clairement un réalisme diderotien. Dans ce chapitre, nous essaierons simplement de placer *Le Neveu* dans le contexte de ce réalisme. En quoi consiste son influence éventuelle sur le texte ? Dans notre discussion de cette question, nous allons identifier deux groupes d'éléments : les éléments concernant le cadre du dialogue et les éléments qu'on trouve dans le dialogue lui-même. Ayant identifié ces éléments réalistes dans le chapitre actuel, nous serons prêt à traiter la question de leur fonction dans les deux chapitres qui suivent.

a. Le cadre du dialogue : narration, localisation, personnages

Le premier groupe d'éléments dans lequel le réalisme de Diderot et de son siècle est nettement visible, est celui du cadre du dialogue. Par le cadre du dialogue, nous entendons la narration dont il fait partie. Car le texte n'est pas seulement un dialogue ; il est le récit d'un dialogue, qui se déroule dans un lieu précisé entre deux interlocuteurs dont le lecteur fait la connaissance au fil de leur entretien. La pertinence de cette narration par rapport au réalisme que nous venons de définir, revient au fait qu'elle situe le dialogue dans la réalité historique. Elle précise la localisation du dialogue et elle présente une grande richesse de personnes historiques. La localisation des mouvements du narrateur est la première chose dont celui-là s'occupe. Voilà les premiers mots du texte :

Qu'il fasse beau, qu'il fasse laid, c'est mon habitude d'aller sur les cinq heures du soir me promener au Palais Royal. C'est moi qu'on voit, toujours seul, rêvant

sur le banc d'Argenson. Je m'entretiens avec moi meme de politique, d'amour, de gout ou de philosophie. J'abandonne mon esprit a tout son libertinage.⁸⁴

Le « réalisme du décor » qui s'évoluait depuis la fin du dix-septième siècle, est facile à reconnaître. Il s'agit clairement de la Paris de l'époque. Non seulement les lieux sont-ils nommés avec précision (le Palais Royal, le « banc d'Argenson »). Ils sont aussi dépeints de sorte que tout lecteur de l'époque aurait pu les imaginer : « C'est moi qu'on voit, toujours seul, rêvant sur le banc d'Argenson. »

Il est de même pour la « scène » du dialogue, le Café de la Régence.⁸⁵ On le voit à quatre reprises. La première fois est une introduction générale :

Si le tems est trop froid, ou trop pluvieux, je me refugie au caffé de la Regence ; la je m'amuse a voir jouer aux echecs. Paris est l'endroit du monde, et le caffé de la Regence est l'endroit de Paris où l'on joue le mieux a ce jeu. C'est chez Rey que font assaut Legal le profond, Philidor le subtil, le solide Mayot ; qu'on voit les coups les plus surprenants, et qu'on entend les plus mauvais propos ; car si l'on peut etre homme d'esprit et grand joueur d'echecs, comme Legal ; on peut etre aussi un grand joueur d'echecs, et un sot, comme Foubert et Mayot.⁸⁶

La deuxième fois qu'on voit café, *Lui* vient de se vanter de la force de ses poumons :

Et pour me donner une juste idée de la force de ce viscere, il se mit à tousser d'une violence à ébranler les vitres du caffé, et a suspendre l'attention des joueurs d'échecs.⁸⁷

La troisième fois est en réalité multiple. On voit le café par des brefs coups d'œil lors de la narration d'une des pantomimes de *Lui* :

⁸⁴ *Le Neveu de Rameau*, p. 3.

⁸⁵ Fabre en parle dans une note : « Installée, dès le début du siècle, place du Palais-Royal, la Régence avait pris son nom définitif, en 1718. Rey en était le propriétaire, depuis 1745. Le nom de la Régence est intimement lié à la vogue des échecs au XVIII^e siècle », *ibid.*, p. 114.

⁸⁶ *Ibid.*, pp. 3-4. Des quatre joueurs évoqués, selon Fabre, seul Legal et Philidor sont connus en tant que joueurs aujourd'hui. Nous n'avons pas trop d'information sur Legal, mais le breton, dont le plein nom fut M. de Kermuy, sire de Legal, fut connu à l'époque comme « l'oracle » des échecs. François-André Danican Philidor (1726-1795), de son côté, fut un illustre joueur et théoricien des échecs. A dix-huit ans seulement, il joua deux parties simultanément sans voir l'échiquier – des années plus tard il en jouerait trois. Il n'avait que vingt-deux ans quand son *Analyse du jeu des échecs* fut publiée à Londres. Voir la note de Fabre, *ibid.*, pp. 114-115.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 49.

Tous les pousse-bois avoient quitté leurs échiquiers et s'étoient rassemblés autour de lui. Les fenêtres du café étoient occupées, en dehors, par les passants qui s'étoient arrêtés au bruit. On faisoit des éclats de rire à entrouvrir le plafond.⁸⁸

Puis, on voit les voisins à deux reprises : « La, dit le narrateur, il enflait sa voix ; il soutenoit ses sons ; les voisins se mettoient aux fenêtres ; nous mettions nos doigts dans nos oreilles ». ⁸⁹ Et un peu plus tard :

Tandis qu'il parloit ainsi, la foule qui nous environnoit, ou n'entendant rien ou prenant peu d'intérêt à ce qu'il disoit, parce qu'en général l'enfant comme l'homme, et l'homme comme l'enfant aime mieux s'amuser que s'instruire, et s'étoit retirée ; chacun étoit à son jeu ; et nous étions restés seuls dans notre coin.⁹⁰

La pantomime se termine par un passage implicite des serviteurs :

On nous sert de la bière, de la limonade. Il en remplit un grand verre qu'il vuide deux ou trois fois de suite. Puis comme un homme ranimé, il tousse fortement, il se démène, il reprend : [...] ⁹¹

La quatrième fois qu'on voit le café, à la fin du dialogue, *Lui* échange quelques mots avec encore un voisin :

Puis, buvant un coup qui restoit au fond de la bouteille et s'adressant à son voisin : Monsieur, par charité, une petite prise. Vous avez la une belle boîte ? Vous n'êtes pas musicien ?... Non... Tant mieux pour vous ; car ce sont de pauvres bougres bien à plaindre.⁹²

Le café est nommé et dépeint. Il est la « scène » du dialogue, mais il est plus qu'une coulisse : inséparable du dialogue en tant que cadre physique et historique de ses événements, il fait partie de sa respiration, de sa vie même. Tout au long du texte, l'auteur nous rappelle les « pousse-bois » qui y jouent, les passants dans la rue, les serviteurs qui y circulent et l'atmosphère peuplée et bruyante qui y règne.

Nous ne sommes ni dans les « époques fabuleuses » d'une « Antiquité des rêves », ni dans un « Moyen Âge de l'imagination ». Le « réalisme du décor » est

⁸⁸ *Ibid.*, p. 83.

⁸⁹ *Ibid.*, pp. 85-86.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 87.

⁹¹ *Ibid.*, p. 88.

⁹² *Ibid.*, p. 103.

facile à retrouver. Nous l'avons déjà dit. Or, les quelques données évoquées ci-dessus nous permettent d'aller un peu plus loin. Car le jardin public et le café ne sont pas n'importe quels lieux. Selon Stéphane Pujol, la promenade et le café sont des lieux « privilégiés du commerce des hommes, de la conversation à bâtons rompus ». ⁹³ Ils sont des lieux de loisir, et le « loisir favorise la dispersion des intérêts, [...] le jeu, le bavardage. » ⁹⁴ Les deux coexistaient. On se promenait dans les jardins publics, dont les promenades étaient bordées par les cafés.

Le choix de situer le dialogue au Café de la Régence, proche du Palais Royal, est donc intéressant pour deux raisons. Car il ne s'agit pas seulement de deux lieux réels. Ces lieux ne situent pas seulement le dialogue dans « ce monde où nous vivons ». ⁹⁵ Ils le situent aussi dans un milieu d'actualité lors de la rédaction du texte au début des années 1760. Le lecteur est renvoyé à un présent non seulement urbain et bourgeois dans un sens général. Il est aussi renvoyé à un contexte d'une certaine importance d'un point de vue philosophique. Les cafés, fort en vogue dans une époque où l'on estimait la conversation, étaient beaucoup fréquentés par les Philosophes. Les cafés, dit Antoine Adam, « étaient de plus en plus nombreux, et l'on en comptait trois cent quatre-vingt en 1723. Cinquante ans plus tard, leur nombre atteignait le chiffre de dix-huit cents. » ⁹⁶ Au Club de l'Entresol, au Procope, au café de la veuve Laurent, au café Gradot et au Café de la Régence, pour ne citer qu'une poignée d'exemples, on se rassemblait après les séances des cercles de pensée. Ici, on continuait plus librement l'échange des idées. ⁹⁷

Il faut donc remarquer la *précision* historique, géographique et sociologique de la « toile de fond » du dialogue. Nous sommes renvoyés de manière explicite à un Paris bourgeois où la vogue des cafés s'est fixée. Le « réalisme du décor » est plus particulièrement bourgeois que ce qui était le cas au début du siècle. Diderot ne se contente clairement pas de signaler la véracité de son récit. Ni le Palais Royal ni le Café de la Régence ne sont des lieux réels quelconques. Pujol le remarque dans son commentaire sur l'introduction du texte :

⁹³ Stéphane Pujol, « L'Espace public du *Neveu de Rameau* », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 5 (septembre-octobre 1993), p. 674.

⁹⁴ *Ibid.*

⁹⁵ *Éloge de Richardson*, p. 156.

⁹⁶ Antoine Adam, *Le mouvement philosophique dans la première moitié du XVIII^e siècle*, Paris : Société d'édition d'enseignement supérieur, 1967, p. 16.

⁹⁷ Voir, par exemple, le chapitre d'Adam sur les cafés, *op. cit.*, pp. 16-18, ou *Histoire de la littérature française*, p. 297.

Si l'on ne peut pas encore parler de réalisme à ce stade du texte, il faut admettre que pour la première fois dans un dialogue philosophique, la dimension sociale ou sociologique est prise en compte de manière significative. Le pittoresque, ici, n'élude pas le travail de la réflexion, mais il l'enracine fortement dans la réalité sociale.⁹⁸

Il s'agit d'une différence distincte pas rapport au dialogue classique, qui tendait selon Pujol à « s'échapper du monde » :

Qu'il soit ouvert ou fermé, champêtre ou urbain, l'espace du dialogue classique tend à s'échapper du monde. Il devient hâvre et refuge, étendue close où la réflexion se déploie à son aise, loin des activités bruyantes du quotidien qui sont désordre pour l'esprit.⁹⁹

Le dialogue du *Neveu*, en revanche, se situe au plein milieu du présent contemporain auquel il se réfère. Les « activités bruyantes du quotidien » dont il traite ne sont pas regardées comme du « désordre pour l'esprit ». Le dialogue est inséparable de ses alentours, de son contexte, de son présent. Le lecteur est invité à « se mêler à la conversation ».¹⁰⁰ La citation est tirée de l'*Éloge de Richardson*, mais elle s'accorde bien au *Neveu*. Le lecteur se sent au fait des événements. Les nouvelles idées se discutent, les cafés se multiplient. La bière et la limonade qui sont mises sur la table des interlocuteurs attachent leur discussion à un « maintenant » historique.¹⁰¹

*

Les personnages témoignent du même réalisme. Divisons-les en deux groupes : les deux interlocuteurs et toutes les personnes auxquelles ceux-ci se réfèrent au fil du dialogue. *Moi* et *Lui* sont seuls à être « physiquement » présents sur la scène du dialogue. Ils sont évidemment les seuls véritables personnages. Or, les personnes

⁹⁸ Pujol, *loc. cit.*

⁹⁹ *Ibid.*, p. 675.

¹⁰⁰ *Ibid.*

¹⁰¹ Voir citations pp. 2 et 3.

Notons aussi le commentaire de Champfleury, qui évoque la manière dont la « Réalité » du café apparaît à maintes reprises d'un bout à l'autre du dialogue : « Qu'on approuve ou qu'on nie les mérites du beau livre de *Jacques le Fataliste*, le démon de la Réalité, qui tenait l'auteur du *Neveu de Rameau*, s'y montre en maints endroits du récit, et le trouble suivant les allures capricieuses d'une conversation d'auberge. » Champfleury, *op. cit.*, p. 90.

auxquelles ils font référence « enracent » eux aussi le dialogue dans la « réalité sociale », dans un contexte français contemporain, dans le réel. Ils le font chacun de ses propres manières, mais les deux groupes de personnages répondent donc aux mêmes revendications réalistes que la localisation dont nous venons de parler. Les interlocuteurs le font par leur vraisemblance en tant que personnages littéraires et dans une certaine mesure par leur historicité. Les personnes auxquelles ils se réfèrent le font par leur historicité. Regardons les deux groupes à tour de rôle.

Moi, d'abord, est le premier personnage auquel le lecteur est introduit. Il n'est jamais nommé, et il ne représente pas une personne historique de manière aussi directe que son interlocuteur. Mais nous comprenons vite qu'il s'agit du double de Diderot. Ainsi, par son histoire personnelle qui est celle de Diderot elle-même, il remplit la fonction réaliste évoquée ci-dessus : il rattache le dialogue à la « réalité sociale ». Premièrement, il a un passé d'enseignant des mathématiques au Jardin de Luxembourg. C'est l'ancien quartier de Diderot, qui avait lui aussi enseigné les mathématiques dans sa jeunesse. On le voit en passant, tel qu'il était peut-être dans les années difficiles autour de 1740 :

LUI. – Mais vous n'iriez plus au Luxembourg, en été, vous vous en souvenez...

MOI. – Laissons cela ; oui, je m'en souviens.

LUI. – En redingote de pluche grise.

MOI. – Oui, oui.

LUI. – Erintée par un des cotés ; avec la manchette déchirée, et les bas de laine, noirs et recousus par derrière avec du fil blanc.¹⁰²

Deuxièmement, il a une fille qu'on peut « supposer huit ans ».¹⁰³ On est donc renvoyé au moment le plus important de la rédaction du *Neveu*. Marie-Angélique Diderot, née le deux septembre 1753, avait huit ans en 1761. Troisièmement, il est du parti des Philosophes. *Lui* le laisse entendre en parlant des soirées chez Bertin :

On n'entend que les noms de Buffon, de Duclos, de Montesquieu, de Rousseau, de Voltaire, de d'Alembert, de Diderot [...] Nul n'aura de l'esprit, s'il n'est aussi sot que nous. C'est la que le plan des *Philosophes* a été conçu [...] Vous n'etes pas epargné la plus qu'un autre.¹⁰⁴

¹⁰² *Le Neveu de Rameau*, pp. 28-29.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 30. Voir aussi la note de Fabre, p. 163.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 57. Nous soulignons.

Lui, de son côté, est fondé sur une personne historique. Né à Dijon en 1716, Jean-François Rameau fut le fils de l'organiste Claude-François et, d'où le titre du texte, le neveu du compositeur Jean-Philippe (1683-1764). En 1736, il se mit à voyager de ville en ville, gagnant sa vie comme professeur de musique. Il se fit des amis dans les villes les plus importantes, et sous la protection de Bertin il publia ses *Pièces de clavecin* en 1757. L'année suivant il épousa Ursule-Nicole-Félix Fruchet. Nous ignorons la date et le lieu de sa mort.¹⁰⁵ Hormis ces quelques données, nous n'avons pas trop d'information sur sa vie. La question de la véracité de *Lui* est donc difficile à déterminer.¹⁰⁶ Certains traits de son personnage sont véridiques, d'autres sont plus ou moins clairement fictifs.

Du côté de ce qui est vrai, nous pouvons noter que le personnage est neveu du grand compositeur, qu'il est lui-même musicien sans génie, qu'il enseigne la musique, qu'il est père d'un garçon,¹⁰⁷ qu'il a eu une femme¹⁰⁸ et qu'il jouit de la protection de « quelques maisons honnêtes ».¹⁰⁹ Ses circonstances de vie, du moins jusqu'à sa rencontre avec *Moi*, sont celles d'une espèce de demi-monde parisien. Habitant son « petit grenier, » il peut attendre le jour « dans une taverne du faubourg » ou au « cocher d'un grand seigneur ».¹¹⁰ En même temps, nous avons vu qu'il s'était introduit à « quelques maisons honnêtes, où il avait son couvert ». Il est difficile à savoir si les détails sont vrais ou fictifs, mais ils sont tous concevables. La même chose vaut pour les connaissances et les protecteurs dont Diderot l'a muni. Son talent spectaculaire pour la pantomime, par contre, est probablement fictif. Aucune source n'en parle. On ne sait pas non plus pourquoi *Lui* se présente à deux reprises comme le fils d'un « apoticaire de Dijon ».¹¹¹ Claude-François Rameau, nous l'avons déjà vu, fut organiste.

¹⁰⁵ Nous nous appuyons ici sur la brève biographie d'Henri Coulet. Denis Diderot, *Œuvres complètes*, t. XII, éd. H. Dieckmann – J. Varloot, Paris : HERMANN Éditeurs des sciences et des arts, 1989, pp. 54-56.

¹⁰⁶ Pour plus d'information sur les sources écrites sur la vie de Jean-François Rameau, voir, par exemple, le commentaire de Jean-Claude Bonnet dans son édition du *Neveu* : *Le Neveu de Rameau*, Paris : GF Flammarion, 1983, pp. 205-214.

¹⁰⁷ Voir *ibid.*, p. 90.

¹⁰⁸ Voir *ibid.*, p. 29.

¹⁰⁹ « Il s'étoit introduit, je ne scais comment, dans quelques maisons honnêtes, ou il avoit son couvert, mais a la condition qu'il ne parleroit pas, sans en avoir obtenu la permission. » *Ibid.*, p. 6.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 5.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 21.

Or, malgré le fait que *Lui* soit fondé sur une personne réelle, il ne faut pas oublier qu'il s'agit d'un personnage fictif. Pour Daniel Mornet ce point est important :

Tout le récit de Diderot est dominé par le neveu non pas tel qu'il fut, mais tel qu'il l'a conçu. Et c'est par son caractère même, par les brusques sauts et volte-faces qu'il est naturel que le désordre se justifie. Si nous changeons brutalement de sujet, nous ne changeons pas d'orateur, et c'est bien toujours le même personnage qui nous conduit ou qui nous égare. Nous sommes donc amenés à étudier le caractère du neveu, qui est évidemment l'intérêt dominant du récit de Diderot.¹¹²

Cette observation est intéressante d'un point de vue réaliste, car elle attache une grande importance au personnage même de *Lui*, à son caractère, qui est « l'intérêt dominant du récit ».

Nous avons déjà remarqué le « réalisme moral » dont parle Georges May, qui caractérisait de plus en plus les personnages romanesques au courant du dix-huitième siècle. La remarque de Mornet nous indique clairement que *Lui* appartient à cette tendance. Son tempérament, son caractère, ses attitudes et sa mimique, affirme-t-il, sont ceux d'un personnage d'exception. Ceci est plus typique de ce qu'il appelle le « réalisme caricatural du XVII^e siècle » que du « réalisme vériste des environs de 1850-1860 ». Mais en lisant, dit-il,

il est impossible de dire que cela n'est pas vrai, comme nous sommes obligés de le dire du personnage de Ragotin, des aventures chez les brigands de Gil Blas et de toutes sortes de détails invraisemblables, volontairement forcés, qui se trouvent dans le *Tristram Shandy* de Sterne.¹¹³

Fabre propose « la confusion probable entre Rameau et Piron, autre gloire dijonnaise, dont le père et le frère tenaient, en effet, boutique d'apothicaire. » *Ibid.*, p. 157.

¹¹² Daniel Mornet, *Le Neveu de Rameau*, Paris : Éditions Montchrestien, 1964, p. 149.

¹¹³ *Ibid.*, pp. 157-158.

Dans la seule remarque sur le *Neveu* dans son *Mimésis*, Erich Auerbach fait une observation semblable. Les portraits peints au fil du texte, et non seulement celui de *Lui*, ne sont pas directement annonciateurs du réalisme du dix-neuvième, mais ils témoignent d'un déplacement dans la sensibilité esthétique : « On sait que la règle stylistique en honneur dans l'art classique, règle qui excluait tout réalisme matériel des œuvres tragiques et sérieuses, s'était déjà assouplie dans le cours du XVIII^e siècle ; nous en avons traité dans les deux chapitres précédents. Même en France on constate un tel assouplissement dès la première moitié du XVIII^e siècle ; dans la seconde ce fut surtout Diderot qui se fit le défenseur, aussi bien en théorie qu'en pratique, d'un niveau stylistique intermédiaire, sans dépasser toutefois les limites du pathétique bourgeois. Dans les romans de Diderot, notamment dans *Le Neveu de Rameau*, des personnages de la vie de tous les jours et de rang moyen, sinon inférieur, sont représentés avec un certain sérieux ; ce sérieux, néanmoins, rappelle davantage

Il ne s'agit pas encore du réalisme d'un Flaubert, mais quelque chose s'était clairement changé depuis la fin du dix-septième siècle. Au début du dix-huitième siècle, selon Henri Coulet, on n'avait pas encore le sentiment « qu'une limite sépare le vrai de l'imaginaire. » C'est cela qui est différent chez *Lui*. Il oscille entre le vraisemblable et le fantastique, mais il ne paraît jamais incroyable. Le vraisemblable classique a clairement cédé la place au nouveau goût d'illusion romanesque que nous avons lié aux deux derniers tiers du siècle. *Lui* n'est pas inconcevable dans le contexte parisien et bourgeois réel.

*

Le deuxième groupe de personnages, c'est-à-dire les personnes historiques auxquelles on se réfère au fil du dialogue, n'a rien à faire avec ce « réalisme moral » dont nous venons de parler. Il ne s'agit pas de *personnages* proprement dits : la plupart d'entre eux ne sont évoqués qu'une ou deux fois en passant. Mais ils remplissent tous la fonction que nous avons discuté à propos de la localisation : ils situent le dialogue dans un contexte français contemporain. Cela vaut en principe pour toutes les personnes évoquées, des « pousses-bois » du début du texte aux amis et protecteurs de *Lui*. Ce sont ces derniers pourtant qui sont les plus importants, car ils jouent un rôle dans le récit de l'expulsion de *Lui* de la maison de Mlle Hus. Puisque ce récit occasionne en grande partie les discussions du dialogue, on peut donc dire avec Pujol qu'ils « enracinent le texte dans la réalité sociale ». Nous ne pouvons pas les évoquer tous, mais il s'agit largement des adversaires de Diderot de la période d'environ 1758 à 1762.¹¹⁴ Voici un aperçu des représentants les plus importants :

– Charles Palissot de Montenoi (1730-1814) était protégé des Stainville à partir de 1750 et fut élu à l'Académie de Nancy en 1753. Il est l'auteur de deux comédies, *Le Cercle ou les Originaux* (1755) et *Les Philosophes* (1760). Dans ces deux pièces, il s'attaque à Diderot. Il soutint les *Cacouacs* de l'avocat Moreau par ses

l'attitude morale et satirique des Lumières que le réalisme du XIX^e siècle. » Erich Auerbach, *Mimésis : La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris : Éditions Gallimard, 1968 (1946), pp. 462-463.

¹¹⁴ Nous reprenons les dates de Laurent Versini. Voir Denis Diderot, *Œuvres*, t. II (« Contes »), p. 606.

Petites lettres sur les grands philosophes (1757). Il se moque ici du *Fils Naturel*, qui venait d'être mise en scène.¹¹⁵

– Louis-Auguste Bertin de Blagny, élu à l'Académie des Inscriptions, porta le titre de trésorier des fonds particuliers du roi de 1742 jusqu'à la suppression de la caisse en 1788. Diderot le soupçonnait d'être le financier d'une pièce de marionnettes, *Les Philosophes de Bois*, conçue dans son entourage.¹¹⁶ On ignore les dates de sa naissance et de sa mort.

– Joseph Delaporte (1718-1779) fut directeur de l'*Observateur littéraire* de 1758 à 1761. Il « prétendait tenir la balance égale entre les deux partis et fut vilipendé par les deux. »¹¹⁷

– Élie-Catherine Fréron (1719-1776). Directeur de l'*Année littéraire*, il était « acharné contre Diderot dès les débuts de l'*Encyclopédie* ». ¹¹⁸

– Antoine-Henri Poincette (1734-1769) fit jouer la farce *Le Petit Philosophe* en 1760. On se moque ici de Diderot. Il parodia aussi la première comédie de Palissot dans son contre-façon *Le Cercle* en 1764.¹¹⁹

– Étienne-François de Choiseul (1719-1785). Protégé par Mme de Pompadour, il était en charge des Affaires étrangères à partir de 1758, Premier ministre et surintendant général des Postes à partir de 1759, et ministre de la Guerre et de la Marine à partir de 1761. Il était hostile aux philosophes à partir de la guerre de Sept Ans (1756-1763). Il leur reprocha leur admiration pour Frédéric II.¹²⁰ On suppose que c'est lui qui se cache derrière l'anecdote de *Lui* sur son dîner chez « un ministre de France ». ¹²¹

– Adelaïde-Louise-Pauline Hus (1734-1805) fut comédienne à la Comédie Française de 1753 à 1780. Elle était la maîtresse de Bertin et endossa un rôle dans *Les Philosophes* en 1760.¹²²

¹¹⁵ Voir *Le Neveu de Rameau*, pp. 145-153.

¹¹⁶ *Ibid.*, pp. 168-170.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 153.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 151.

¹¹⁹ *Ibid.*, pp. 150-151.

¹²⁰ *Ibid.*, pp. 127-129.

¹²¹ *Ibid.*, p. 9.

Pour plus d'information sur Choiseul, voir l'index de Versini dans Denis Diderot, *Œuvres*, t. II (« Contes »), pp. 958-959.

¹²² *Ibid.*, pp. 155-156.

– Étienne-Michel Bouret (1710-1777) fut trésorier général de la maison du roi, administrateur général des Postes et directeur personnel des Fermes. Il était associé à Choiseul et mécène des adversaires des philosophes.¹²³

Du niveau le plus élevé du pouvoir politique (Choiseul, Bertin, Bouret) à la « clique des feuillistes »¹²⁴ (Delaporte, Fréron), des « actrices sifflées »¹²⁵ (la « petite Hus »¹²⁶) aux « poètes qui tombent » (« Palissot après sa *Zara* »¹²⁷), il s'agit d'un milieu plus ou moins uni. Palissot fut le protégé des Stainville. Un tel et la plupart des personnes évoquées ci-dessus firent selon Diderot partie de la « menagerie de Bertin ». Bouret fut associé à Choiseul, Hus fut la maîtresse de Bertin, et ainsi de suite. *Lui* raconte une abondance d'anecdotes et d'« historiettes » dont certaines sont difficiles ou impossibles à vérifier. La même chose vaut pour le rapport familial entre ce milieu et *Lui*, ou Jean-François Rameau.¹²⁸ Mais le principe se répète : il se peut bien qu'il s'agisse d'éléments fictifs, mais rien, même pas la connaissance entre ce dernier et le duc de Choiseul, ne paraît inconcevable. Daniel Mornet remarque à ce propos que Diderot,

plus qu'aucun des romanciers ses contemporains, lie un rapport étroit entre ses personnages fictifs et la réalité historique de son époque et de son milieu, comme le feront un Balzac, un Stendhal ou un Zola.¹²⁹

Les différences entre Diderot et Zola, par exemple, sont sans doute plus nombreuses et plus évidentes que les similitudes. Mais il y a une manière commune de se servir des personnages pour lier le texte avec « la réalité historique de son époque et de son milieu. » En se servant de Jean-François Rameau comme modèle de *Lui*, Diderot arrive d'encore une manière à « enraciner » son dialogue dans la réalité historique de son époque.

¹²³ *Ibid.*, pp. 194-195.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 62.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 57.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 21.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 57.

¹²⁸ Notons l'emploi de *Lui* du pronom « nous », qui apparaît toujours sans explication, comme s'il n'y en aurait besoin. Nous en avons déjà vu en exemple à propos de la soirée chez Bertin où l'on concevait « le plan des *Philosophes* » : « Nul n'aura de l'esprit, s'il n'est aussi sot que nous, etc. » Nous en trouvons encore un lorsqu'il est question de Choiseul : « il nous démontra comme un et un font deux, que rien n'étoit plus utile aux peuples que le mensonge, etc. » *Ibid.*, p. 9.

¹²⁹ Daniel Mornet, *loc. cit.*

La fonction de ce réalisme sera discutée dans les deux chapitres suivants. Nous nous n’y arrêterons donc pas longtemps ici. Mais notons la dimension sociale et politique que toutes ces personnes attachent au texte. Elles sont toujours là, soit directement, quand elles sont évoquées en relation avec ce qui est discuté, soit indirectement, puisqu’on les associe à *Lui*. *Le Neveu* n’est pas un pamphlet. Il est un dialogue philosophique aussi bien qu’un énoncé polémique. Or, il reste inséparable du monde réel. Quelque sujet qu’on discute, *Moi* et *Lui* représentent chacun son camp. *Moi* représente les Philosophes, les cibles du *Cercle ou les Originaux* et des *Philosophes*. Le double de Diderot, il est en quelque sorte le porte-parole du front intellectuel de la bourgeoisie, contrarié, le plus souvent, par les tenants de l’ordre politique. *Lui* représente ces tenants et leurs associés, des plus puissants (Choiseul) aux plus périphériques (Mlle Hus). Par suite des personnages et de la localisation du dialogue, le texte se situe au plein milieu des « activités bruyantes du quotidien ». Ces deux éléments, la localisation du dialogue et les personnages, constituent ainsi un cadre qui est peut-être plus qu’un cadre. Ils sont la présence dans le dialogue des circonstances historiques, sociologiques, politiques dont il dépend. Ils témoignent d’une « orientation réaliste »¹³⁰ assez avancée.

b. Le dialogue : vocabulaire, idiome, structure

Le deuxième groupe d’éléments concerne le dialogue lui-même, c’est-à-dire ses qualités linguistiques et structurales. Par les qualités linguistiques, nous allons entendre le vocabulaire et l’idiome des interlocuteurs. Par les qualités structurales, nous entendons tout ce qui est relatif à sa composition du dialogue. Commençons par en bref regard sur les qualités linguistiques. L’idiome et le vocabulaire sont plus ou moins propres au français courant – et non littéraire – de l’époque. Quoiqu’ils le fassent de manière moins précise que la localisation et les personnages, ils renvoient au réel et à l’époque où le texte fut écrit. De façon générale, ils témoignent du goût de l’« illusion parfaite » caractérisant le roman dès le deuxième tiers du siècle. Fictif, le dialogue est forcément idéalisé. Mais par le langage des interlocuteurs, il se *présente* comme s’il ne l’était pas, comme s’il s’agissait de la transcription d’une vraie conversation entre deux hommes dans un café à Paris en 1760.

¹³⁰ Nous reprenons l’expression de Georges May. Voir ci-dessus, p. 4.

Le langage du dialogue propose une imitation *stylistique* du réel, comprenant volontiers des éléments de style familial et populaire. A croire Georges May, cela est typique pour le dernier tiers du siècle. Nous l'avons déjà vu : selon May, il y a jusqu'aux environs de 1761 un décalage entre l'élévation classique du style des romans et la matière contemporaine dont ils traitent. Dans *Le Neveu*, ce décalage n'existe plus. Dans le vocabulaire de *Lui* notamment, les éléments de style familiers sinon vulgaire font règle. Ils définissent son langage.¹³¹ Dans l'extrait suivant, nous le rencontrons en train d'imaginer la vie qu'il mènerait si tout d'un coup il serait riche :

Je ferois comme tous les gueux revetus ; je serois le plus insolent maroufle qu'on eut encore vu [...] J'aurais a mes gages, toute la troupe vilmorienne, et je leur dirai, comme on me l'a dit, Allons, faquins, qu'on m'amuse et l'on m'amusera [...].¹³²

Les mots « maroufle » et « faquins » sont typiques. De style familial, on ne les aurait jamais vus dans un traité scientifique ni dans une tragédie classique. Ils s'accordent parfaitement pourtant à la sensibilité esthétique réaliste du dernier tiers du dix-huitième siècle. « Vaurien »,¹³³ « fainéant », « guenon »,¹³⁴ « coquins »,¹³⁵ « pousse-bois »,¹³⁶ « croupe »¹³⁷ et « cul »¹³⁸ sont du même style.

Les mots « débiter », « souffler », « impayable », « inspiré » sont du même style, mais ils le sont par la manière dont ils sont employés. « Débiter », par exemple, n'a rien de familial en soi. Le verbe désigne la déclamation. Or, *Lui* l'emploie

¹³¹ Marc Buffat remarque que le langage de *Lui* est plein de syllogismes : « Celui qui seroit sage n'auroit point de fou. Celui donc qui a un fou n'est pas sage : s'il n'est pas sage il est fou », *Le Neveu de Rameau*, p. 61. Ce genre d'argument appartient évidemment au style académique. Etant donné le burlesque de son contexte, cependant, il paraît plus comique que « philosophique ». Voir Marc Buffat, « La loi de l'appétit », in *Autour du Neveu de Rameau de Diderot*, Genève : Editions Slatkine, 1991, p. 54.

¹³² *Le Neveu de Rameau*, p. 38.

¹³³ *Ibid.*, p. 90.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 21.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 24.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 83.

Fabre note à propos de ce mot qu'il s'agit d'un néologisme emprunté au jargon des cafés de l'époque. Le narrateur en fait le commentaire lui-même, p. 7 : « Est-ce que vous perdez aussi votre temps a pousser le bois ? C'est ainsi qu'on apelle par mepris jouer aux echecs ou aux dames. » Voir lexique, *ibid.*, pp. 278-279.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 108.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 21.

typiquement dans un sens figuré : « Je n'entends pas grand chose de ce que vous me débitez là. »¹³⁹ *Moi* ne fait que parler normalement. Mais en utilisant le verbe « débiter », à connotations solennelles et peut-être un peu pompeuses, *Lui* souligne qu'il tient pour ridicule l'idéalisme de son interlocuteur. « Souffler » est aussi employé dans un sens figuré, mais cette fois-ci le mot change entièrement de sens : « son ami Palissot lui a soufflé sa maitresse ».¹⁴⁰

Le glissement de sens de l'adjectif « impayable » est du même genre. Le sens primitif, aujourd'hui vieilli, est « ce pour quoi il serait impossible de trop payer ». Dans *Le Neveu*, il désigne le comique d'un passage du *Mercurie galland* : « l'endroit de l'enigme est impayable. »¹⁴¹ Aujourd'hui, ce sens figuré et complètement différent est devenu courant. Au dix-huitième siècle, il fut récent.¹⁴² Si l'emploi du mot n'est pas argotique, il est au moins familier. Les exemples du même genre sont nombreux. Ou bien les mots sont familiers en eux (« pousse-bois »), ou bien ils le deviennent par la manière dont ils sont utilisés (« impayable »). Il est clair en somme que le vocabulaire éloigne le texte aussi bien du français « poétique » de la littérature classique, que du style soutenu du langage académique.

La même chose vaut pour les nombreux dictons et locutions. Certains, comme « Ce n'est pas la mer à boire »,¹⁴³ « laisser murir la poire avant que de secouer la branche »¹⁴⁴ et « être comme d'un clou à soufflet »,¹⁴⁵ sont plutôt neutre de style. Ils n'ont rien de particulièrement familier ou populaire. D'autres sont différents. La locution « jeter un enfant au Cagniard » utilisée par *Lui* au début du dialogue,¹⁴⁶ par exemple, comprend une référence populaire aux espaces sous les ponts de Paris où se rassemblèrent les gueux. Des « cadavres de nouveaux-nés, dit Fabre, devaient être assez souvent retirés du Cagniard. »¹⁴⁷ Cette référence était déjà vieillie au dix-huitième siècle, mais elle est donc fort distinctement parisienne. Le dicton « tous les

¹³⁹ *Ibid.*, p. 15.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 68.

¹⁴¹ *Le Neveu de Rameau*, p. 33.

¹⁴² Voir le commentaire de Fabre, *ibid.*, p. 272.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 28.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 73.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 8.

¹⁴⁶ « [...] si un enfant apportoit en naissant, sur son front, la caractéristique de ce dangereux present de la nature [le génie], il faudroit ou ou l'etouffer, ou le jeter au Cagniard. » *Ibid.*, p. 9.

¹⁴⁷ *Ibid.*, pp. 259-260.

gueux se reconcilient a la gamelle »¹⁴⁸ renvoie au même univers urbain. Le mot « gamelle », dérivé de l'italien, « camella », « coupe d'osier », était d'abord un terme de marine désignant la vase dans laquelle on gardait le potage de l'équipage. Au dix-huitième siècle, l'emploi du mot s'est pourtant élargi, et le mot fut familiarisé. Il pouvait désigner ou bien les coupes de chaque matelot d'un vaisseau, ou bien le bol commun des distributions de soupe où l'on donna à manger aux gueux.¹⁴⁹

D'autres expressions, comme « a propos de bottes »,¹⁵⁰ « comme un coq en pate »¹⁵¹ ou « s'ennuyer comme un chien »¹⁵² n'ont pas besoin d'explications. Elles sont de style populaire et n'auraient jamais paru ni dans une tragédie classique. En même temps, la question de style peut souvent être plus complexe. La locution « avoir du foin dans ses bottes », par exemple, n'appartient pas au haut style classique, mais en soi elle n'est pas de style aussi populaire, non plus, qu'elle puisse paraître chez *Lui*. La raison est sans doute qu'il change la locution : « Aujourd'hui que vous [...] avez du foin dans vos bottes [...], dit-il à son interlocuteur, vous donnez des maitres a votre fille. »¹⁵³ Selon Fabre, la locution ne se dit « que de ceux qui sont venus de bas lieux et qui ont fait de grandes fortunes. »¹⁵⁴ Chez *Lui*, elle ne semble parler que de la fortune. Il s'agit de la même espèce de traitement ludique et familier de la langue que nous venons de voir en parlant du vocabulaire. Le dicton « être franc comme l'osier » en est encore un exemple. Normalement, elle se dit de quelqu'un qui est pliant ou accommodant, et sincère.¹⁵⁵ Quand *Lui* affirme qu'il a le « caractère franc comme l'osier »,¹⁵⁶ il joue sur cette double acception. Il ne dit pas qu'il est pliant et donc accommodant, mais qu'il est pliant et donc sans conséquence.

Les interjections et les épithètes familiers si fréquents chez *Lui*, notamment, contribuent au même réalisme stylistique. Les interjections semblent comprendre toutes les variations : « ah »,¹⁵⁷ « ho »,¹⁵⁸ « he »,¹⁵⁹ « eh »,¹⁶⁰ « oh »,¹⁶¹ « fi »,¹⁶²

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 62.

¹⁴⁹ *Ibid.*, pp. 270-271.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 21.

¹⁵¹ *Ibid.*, pp. 18, 102.

¹⁵² *Ibid.*, p. 20, 65.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 29.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 259.

¹⁵⁵ Voir note de Fabre, *ibid.*, p. 270.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 56.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 7.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 20.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 27.

« foin », ¹⁶³ « oui da ». ¹⁶⁴ Nous ne les avons pas comptées, mais elles abondent. Le langage de *Moi* est plus tempéré et plus élevé de style que celui de *Lui*, mais elles sont représentées chez lui aussi. On en trouve surtout « he » ¹⁶⁵ ou « hé », ¹⁶⁶ mais aussi « O ». ¹⁶⁷ Ce dernier est sans doute plus « poétique » que le « oh » de son interlocuteur, mais suite au contexte il paraît plus humoristique que vraiment emphatique. Toutes ces interjections reviennent sans doute chez un Molière sinon un Racine. Mais dans le contexte du *Neveu* dans son ensemble, leur appartenance au goût renouvelé de l'illusion romanesque dont nous avons déjà parlé, se voit clairement. Elles munissent le dialogue d'un caractère distinctement oral et donc vraisemblable. Les épithètes du type « pauvre hère », ¹⁶⁸ « pauvres bougres » ¹⁶⁹ et « petit sauvage » ¹⁷⁰ accentuent le même effet.

Au niveau du vocabulaire et de l'idiome, le langage des interlocuteurs contribue à créer une imitation crédible des entretiens tels qu'ils étaient, on s'imagine, au Café de la Régence. Même stylistiquement le dialogue est donc imprégné de son contexte historique. La revendication d'un Père Rapin d'un langage « naturel » est typiquement classique. Il fallait éviter les « phrases trop étudiées, un style trop fleury, les manières trop compassées, les beaux mots [et] les termes trop recherchés ». ¹⁷¹ La poésie devait éviter l'« affectation ». Cette logique est la même dans *Le Neveu*, mais le « naturel » de son langage est différent. Selon l'idéal classique, il fallait éviter ce qui est « commun et ordinaire dans les termes », tout ce qui est « bas et vulgaire ». ¹⁷² Dans *Le Neveu*, le réel paraît imité coûte que coûte. Il s'agit clairement d'une nouvelle sensibilité esthétique. « C'est au cri animal, dit *Lui*, en reprenant l'idée de Diderot,

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 81.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 55.

¹⁶² *Ibid.*, p. 87.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 14.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 8.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 51.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 43.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 32.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 17.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 103.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 90.

¹⁷¹ René Rapin S.J., *op. cit.*, p. 47.

¹⁷² *Ibid.*, pp. 47-48.

a nous dicter la ligne qui nous convient. Il faut que [les] expressions soient pressées les unes sur les autres ; il faut que la phrase soit courte ; que le sens en soit coupé, suspendu ; que le musicien puisse [...] omettre un mot, ou le répéter ; y en ajouter un qui lui manque [...] Il nous faut des exclamations, des interjections, des suspensions, des interruptions, des affirmations, des négations ; nous appelons, nous invoquons, nous crions, nous gémissons, nous pleurons, nous rions franchement. Point d'esprit, point d'épigrammes ; point de ces jolies pensées. Cela est trop loin de la simple nature.¹⁷³

Il parle de la poésie musicale, mais il aurait pu parler de son propre langage, de l'idéal réaliste du dernier tiers du siècle. Le « naturel » du dialogue n'est plus limité. Quand le langage du milieu dont le texte traite est familier et populaire, le texte le rend sans retouches. L'illusion est étendue jusqu'au point de comprendre les « interjections », les « suspensions » et les « interruptions », et l'aspect argotique du langage permet de situer le dialogue dans un contexte historique d'une manière.

*

Quant aux éléments structuraux, nous pouvons remarquer la structure des phrases. La syntaxe n'est jamais fautive, mais elle imite clairement celle des phrases « naturelles » de la conversation. Les phrases paraissent improvisées, orales. Chez *Lui* notamment, elles sont souvent découpées par des pauses. Dans le passage suivant, par exemple, un terme savant lui échappe :

LUI. – [...] Mais, monsieur le philosophe, il y a une conscience générale, comme il y a une grammaire générale, et puis des exceptions dans chaque langue que vous appelez, je crois, vous autres savants, des... aidez moi donc... des...
MOI. – Idiotismes.
LUI. – Tout juste. He bien, chaque état a ses exceptions à la conscience générale auxquelles je donnerais volontiers le nom d'idiotismes de métier.¹⁷⁴

Au lieu d'être référée par le narrateur, l'hésitation du personnage se montre directement au lecteur par des pauses dans son discours. Il s'agit clairement d'une imitation de l'air improvisé de la vraie conversation.

Remarquons aussi les nombreuses interruptions. Elles contribuent elles aussi à la « structure orale » des phrases, mais elles méritent une discussion à eux. Dans un premier type d'interruption, l'un des interlocuteurs interrompt l'autre :

¹⁷³ *Le Neveu de Rameau*, pp. 86-87.

¹⁷⁴ *Ibid.*, pp. 35-36.

LUI. – Cela se peut, mais il n'en est pas de la musique comme de l'algebre ou de la geometrie. Aujourd'hui que vous etes un gros monsieurs...
MOI. – Pas si gros.
LUI. – Que vous avez du foin dans vos bottes...
MOI. – Tres peu.¹⁷⁵

Ce n'est pas que de telles interruptions, ni ce genre de syntaxe elliptique (« Pas si gros », « Tres peu »), n'existent pas, par exemple, chez un Racine. Mais vus dans le contexte de l'ensemble des éléments indiqués ci-dessus, ils paraissent clairement appartenir à une esthétique différente de celle du siècle précédent. Malgré la revendication d'un certain vraisemblable, l'idéal classique était la beauté équilibrée de l'alexandrin. Dans le passage citée ci-dessus, Diderot paraît de tout point vouloir couvrir « le prestige de l'art » par la « vérité de la nature ». On songe à la poétique des *Deux Amis de Bourbonne*. Son idéal n'est pas un vraisemblable stylisé ou beau, il est une imitation parfaite de la conversation naturelle.

Dans un deuxième type d'interruption, *Lui* s'interrompt lui-même. Cinq fois¹⁷⁶ il s'arrête en pleine phrase ou en pleine tirade pour commenter le silence ou les réactions de son interlocuteur. Une fois, il se rend compte du fait que celui-ci paraît amusé. Il s'arrête pour en faire la remarque :

LUI. – [...] Je veux bien etre abject, mais je veux que ce soit sans contrainte. Je veux bien descendre de ma dignité... Vous riez ?
MOI. – Oui, votre dignité me fait rire.¹⁷⁷

Une autre fois, il s'aperçoit du « conflit »¹⁷⁸ de son interlocuteur. Encore une autre, celui-ci devient « sombre ».¹⁷⁹ Chaque fois les mêmes questions sont répétées : « Qu'avez vous ? », « A quoi revez vous ? ».¹⁸⁰ On laisse entendre que quelque chose que le lecteur ne voit pas, se passe alors que les interlocuteurs parlent :

LUI. – [...] Mais vous ne m'ecoutez pas. A quoi revez-vous ?
MOI. – Je reve a l'inegalité de votre ton ; tantot haut, tantot bas.
LUI. – Est ce que le ton de l'homme vicieux peut etre un ? – Il arrive un soir chez son bon ami, etc.¹⁸¹

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 29.

¹⁷⁶ *Ibid.*, pp. 24, 32, 46, 74, 76.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 46.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 24.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 76.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 32.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 74.

La cohérence thématique du dialogue n'est jamais brisée, mais son écoulement se présente comme irrégulier et imprévisible, et donc vraisemblable. Il a l'air morcelé, effrangé et vif de la vraie conversation.

Le troisième groupe d'éléments, les pantomimes de *Lui*, remplit une fonction semblable. D'un côté, elles ne constituent guère un élément naturel ou vraisemblable du tout. Souvent spectaculaires, elles ne sont aucunement une contribution normale à un entretien. De l'autre côté, elles munissent le dialogue de pauses, de silences. Pierre Hartmann, qui parle de toute une « esthétique du décousu », évoque les « soupirs »,¹⁸² les « baisses de tension »¹⁸³ qui renforcent « l'authenticité du dialogue ».¹⁸⁴ Dix fois elles le découpent.¹⁸⁵ Quelquefois elles sont suivies d'un changement de propos, quelquefois elles ne le sont pas. Quelques-unes sont longues, d'autres sont courtes. La septième pantomime s'étend sur six pages. La dernière est de cinq lignes. Elles sont nombreuses et variées, mais elles permettent toutes au dialogue de reprendre haleine. Elles le remplissent de silences plus ou moins longs, lui donnant ainsi un air naturel et vif.

Les deux derniers groupes d'éléments à noter, les digressions et les « historiettes »¹⁸⁶ de *Lui*, produisent un effet semblable. Les digressions sont une autre cause de l'aspect irrégulier et imprévisible du dialogue, dont nous avons déjà parlé. C'est à cause d'eux qu'il paraît se dérouler devant les yeux du lecteur, sans autre principe structural que les idées subites des interlocuteurs.¹⁸⁷ Notons la manière, par exemple, dont on aborde la question de la finalité morale de la littérature :

¹⁸² Pierre Hartmann, « Remarques sur les procédés et la fonction du dialogue dans *Le Neveu de Rameau* », *L'Information littéraire*, 2 (mars-avril 1992), p. 30.

¹⁸³ *Ibid.*

¹⁸⁴ *Ibid.*

¹⁸⁵ Voir pp. 16-17, 20-21, 24-25, 26-27, 27-28, 76, 82-87, 96-99, 104-106, 108. Nous suivons ici le compte de Chouillet, voir *op. cit.*, pp. 542-543. Les pantomimes sont souvent mêlées des répliques, et l'on peut les compter dans des manières différentes. Ce n'est pas évident, par exemple, que les cinquième et sixième pantomimes doivent être séparées.

¹⁸⁶ Le mot et de *Moi* : « Après cette historiette, mon homme se mit à marcher la tête baissée, etc. » *Le Neveu de Rameau*, p. 97.

¹⁸⁷ Ce qui n'est évidemment pas le cas. Pour avoir une idée de la complexité de la composition du texte, voir, par exemple, les aperçus schématisés de sa structure chez Jacques Chouillet, *op. cit.*, pp. 542-543 ; et Sylviane Albertan-Coppola, « “Rira bien qui rira le dernier” », in *Autour du Neveu de Rameau de Diderot*, p. 18.

On est dédommagé par la perte de son innocence, par celle de ses préjugés. Dans la société des méchants, où le vice se montre à masque levé, on apprend à les connaître. Et puis j'ai un peu lu.

MOI. – Qu'avez-vous lu ?

LUI. – J'ai lu et je lis et relis sans cesse Theophraste, La Bruyère et Molière.

MOI. – Ce sont d'excellents livres.

LUI. – Ils sont bien meilleurs qu'on ne pense ; mais qui est ce qui sait les lire ?

MOI. – Tout le monde, selon la mesure de son esprit.

LUI. – Presque personne. Pourriez-vous me dire ce qu'on y cherche ?

MOI. – L'amusement et l'instruction.

LUI. – Mais quelle instruction ; car c'est là le point ?

MOI. – La connaissance de ses devoirs ; l'amour de la vertu ; la haine du vice.

LUI. – Moi, j'y recueille tout ce qu'il faut faire, et tout ce qu'il ne faut pas dire [...] Quand je lis le *Tartuffe*, je me dis : Sois hypocrite, si tu veux ; mais ne parle pas comme l'hypocrite. Garde des vices qui te sont utiles ; mais n'en aie ni le ton ni les apparences qui te rendroient ridicule.¹⁸⁸

Le déraillement n'est jamais complet. Le thème reste l'immoralisme de la société, mais d'emblée, la discussion n'avait rien à voir avec la littérature. La phrase : « Et puis j'ai un peu lu », semble apparaître de rien. Une telle digression serait mal à propos dans un exposé scientifique, mais elle s'intègre naturellement dans une conversation de café. *Moi* va même plus loin encore : « Depuis que nous causons, dit-il simplement, j'ai une question sur la levres [*sic*] ». ¹⁸⁹

Les « historiettes » de *Lui* semblent avoir une fonction différente. Alors que les digressions sont des déviations des thèmes principaux des différentes discussions, les « historiettes » semblent le plus souvent servir comme des exemples par lesquels *Lui* fortifie ses arguments. Il évoque son dîner chez un « ministre du roi de France », par exemple, pour présenter une idée :

il [le ministre : Choiseul] nous démontra comme un et un font deux, que rien n'étoit plus utile aux peuples que le mensonge ; rien de plus nuisible que la vérité. Je ne me rappelle pas bien ses preuves ; mais il s'ensuivoit évidemment que les gens de génie sont détestables, et que si un enfant apportoit en naissant, sur son front, la caractéristique de ce dangereux présent de la nature, il faudroit ou l'étouffer, ou le jeter au Cagniard.¹⁹⁰

L'idée, le danger de la vérité et donc de l'homme de génie, aurait très bien pu être présentée sans mentionner Choiseul. Quand Diderot laisse tout de même son person-

¹⁸⁸ *Le Neveu de Rameau*, pp. 59-60.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 71.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 9.

nage le mentionner, celui-ci parvient à augmenter le poids de son argument face à *Moi*, et Diderot parvient à lier le dialogue à un contexte politique. Quand *Lui* raconte l'anecdote de la proxénète pour souligner l'importance de s'enrichir, pour citer encore un exemple, la même chose se produit : il exemplifie son argument, et le lecteur est renvoyé au contexte historique de l'époque. On entend parler d'une « robe à la polonaise »,¹⁹¹ des « chevaux gris pommelés », des « grands laquais », de l'« Opéra », de la « Comédie »,¹⁹² etc. Le dialogue garde toujours sa dimension « philosophique », théorique, idéologique. Mais par suite des anecdotes de *Lui*, il reste en même temps situé, enraciné dans son lieu et dans son temps.

Mettant *Le Neveu* en contexte avec le réalisme littéraire de Diderot et de son siècle, nous avons identifié deux groupes d'éléments. D'une part, il y a les éléments constituant le cadre du dialogue : sa localisation et ses personnages. La localisation correspond au « réalisme du décor » dont on voyait la tendance depuis la fin du dix-septième siècle. Le dialogue se situe à la Paris de l'époque, au Palais Royal et au Café de la Régence. La « scène » est urbaine, bourgeoise et actuelle, ce qui renvoie à ce qui était typique lors de la rédaction du texte autour de 1760. La même chose vaut pour les personnages. *Moi* est le double de Diderot et représente les encyclopédistes. *Lui*, Jean-François Rameau, est affilié aux anti-philosophes les plus importants. Ils attachent le texte au contexte politique et social actuel, et témoignent eux aussi d'un dix-huitième siècle bien avancé.

D'autre part, nous avons parlé des éléments concernant le dialogue lui-même : le vocabulaire et l'idiome des interlocuteurs, et la structure du texte. En général, tous ces éléments témoignent du même goût d'illusion que ceux du premier groupe. Tous fortifient le vraisemblable du dialogue. Or, ils impliquent une imitation *stylistique* du réel, un phénomène qui appartient au dernier tiers du siècle. Le vocabulaire comprend pas mal de mots de style familier ou vulgaire. L'idiome, surtout celui de *Lui*, se caractérise par ses expressions de style populaire. Le langage n'est pas idéalisé selon la préférence du siècle classique. Il représente le langage des cafés de l'époque. La structure du dialogue suit la même logique. Apparemment fortuite, elle imite l'air décousu de la conversation naturelle. Elle comprend ses interruptions, ses digressions, ses « historiettes ». En somme, le courant réaliste du dix-huitième siècle est

¹⁹¹ *Ibid.*

¹⁹² *Ibid.*, p. 23.

clairement présent dans le texte. La question est de savoir comment cette présence doit être interprétée. Dans la mesure où l'on peut parler d'un réalisme dans *Le Neveu*, quelle est sa *fonction* ?

3 *Le Neveu* comme « acte polémique » : le réalisme en tant que moyen de persuasion

Ayant constaté une influence réaliste contemporaine dans le texte, nous proposons maintenant interpréter cette influence. Quelle est la fonction de ce réalisme qu'on vient d'identifier ? La question semble d'abord soulever un problème de genre : le réalisme romanesque de l'époque visait toujours « à émouvoir et à instruire ». Nous l'avons vu dans le premier chapitre. L'illusion « touchait » le lecteur, de sorte qu'il soit susceptible de l'instruction morale que le roman ou le drame devaient donner. C'est la logique aussi de Diderot – qu'on pense à « l'identification affective » dont parle Joly. Or, cette illusion édifiante, si l'on peut dire ainsi, n'implique-t-elle pas une intrigue et des véritables personnages ? Le roman réaliste de l'époque pouvait servir comme une « école de la vie » à force des *exemples* qu'il présentait : on apprenait à connaître la morale des personnages par le moyen de l'intrigue. On se sent « complice du vicieux » et attaché « au sort de l'homme de bien ».

Il faut donc se poser la question : cette logique est-elle pertinente par rapport au *Neveu* ? Certes, le dialogue est narré et constitue ainsi une espèce d'intrigue. Les deux interlocuteurs méritent aussi dans une certaine mesure le nom de *personnages*. Selon Stéphane Pujol, la tension dramatique du texte

tient davantage au récit de l'histoire personnelle du Neveu qu'au seul choc des idées entre des interlocuteurs uniquement occupés à tisser la toile serrée de leur argumentation et de leurs raisonnements.¹⁹³

Mais quoi qu'il en soit des traits romanesques du texte, il est après tout un dialogue, où la structure fondamentale d'une intrigue et d'une série de personnages est remplacée par celle d'un entretien et de deux interlocuteurs.¹⁹⁴ Aucune intrigue ne

¹⁹³ Stéphane Pujol, *op. cit.* p. 669.

¹⁹⁴ Sauf pour cette remarque, nous laissons de côté la question du genre du texte, qui n'est pas directement pertinente par rapport à notre discussion. Constatons seulement que le point de vue la plus répandue semble être qu'il s'agit de ce que Roland Mortier appelle une « œuvre irréductiblement originale » : « Il serait vain de vouloir l'inscrire dans les schémas littéraires traditionnels : *Le Neveu de Rameau* n'est ni un conte philosophique, ni une palinodie antidéterministe, ni un tableau de mœurs, ni la synthèse d'une situation prérévolutionnaire, ni une vengeance personnelle : il est, par excellence, une œuvre d'expérimentation et de liberté créatrice, une œuvre irréductiblement originale. » Roland Mortier, « Diderot et le problème de

présente ni *Moi* ni *Lui* comme des exemples ni à suivre ni à dénoncer. Tout ce qu'ils font, sauf pour les pantomimes de *Lui*, est de parler. Ils ne représentent aucune leçon morale. Tous les repères du « réalisme » romanesque de l'époque semblent donc être là, mais la fonction de ce « réalisme » ne semble pas être la même dans *Le Neveu* et dans les romans d'aventures et les romans épistolaires auxquels nous venons de le comparer. En quête de cette fonction, nous pouvons donc préciser davantage notre point de départ : Diderot qu'obtient-il en appliquant au *dialogue* le réalisme *romanesque* de son époque ?

Au moins deux réponses différentes semblent possibles. Discutons la première dans le chapitre actuel et la deuxième dans le chapitre prochain. La première réponse revient à regarder le texte comme ce que Carol Sherman appelle un « acte polémique ».¹⁹⁵ Sherman n'utilise pas cette expression en parlant du *Neveu* ; elle parle des dialogues de Platon. Ces dialogues, dit-elle, ne sont ni des représentations des vraies conversations de Socrate, ni des enquêtes philosophiques de la part de Platon. Ils ne visent qu'à persuader le lecteur du bien-fondé du point de vue de l'auteur. Selon cette perspective, l'air naturel et vraisemblable des dialogues ne sont pas un effet du rendement des dialogues socratiques tels qu'ils étaient vraiment. Il est un moyen de persuasion. Il donne au lecteur le sentiment de témoigner une recherche de la vérité se déroulant devant ses yeux. Ainsi, la conclusion paraît ouverte jusqu'à la fin du dialogue. L'excitation du lecteur est donc maintenue d'un bout à l'autre du dialogue. Il est ouvert à la conclusion quand elle vient.

L'expression est utilisée à propos des dialogues de Platon, mais la logique esquissée ci-dessus revient dans *Le Neveu*. A l'instar de Platon, Diderot se sert selon Sherman de son dialogue pour persuader le lecteur du bien-fondé d'un point de vue. La différence la plus importante est que le « point de vue » de l'auteur au cas du *Neveu* n'est pas une conception philosophique, comme chez Platon. Il est une évaluation morale de *Lui* et du milieu qu'il représente. La lecture de Sherman est donc idéologique et polémique aussi bien que philosophique. Elle implique une prise de position de la part de Diderot : à travers une interrogation de *Lui* menée par *Moi*, la

l'expressivité : de la pensée au dialogue heuristique », in *Le Cœur et la Raison*, p. 268.

¹⁹⁵ « Polemical act ». Carol Sherman, *Diderot and the Art of Dialogue*, Genève : Librairie Droz, 1976, p. 16.

morale et les talents artistiques de celui-là sont systématiquement mis en question, et jugés insuffisants à la fin du dialogue.

Or, cette interrogation, dit Sherman, munit le dialogue d'une sorte de structure judiciaire, qui remplace la structure heuristique des dialogues de Platon. Dans ceux-ci, on s'approche de la mise au point d'une vertu ou d'un concept philosophique. En interrogeant ses interlocuteurs, Socrate dévoile leur vraie ignorance ou leur vraie connaissance. Ménon se croit savant, mais il ne sait pas. L'esclave de Ménon, qu'on croit ignorant, sait. Dans *Le Neveu*, on s'approche du jugement rendu par *Moi* à la fin du dialogue. Dès la rencontre des deux interlocuteurs, le lecteur est invité à prendre part à l'interrogation de *Lui*. *Moi* remplit la fonction de juge. Quand il saisit la parole, c'est pour présenter ses observations, pour référer ses propres réactions. Ainsi, il ne cesse d'influencer le jugement du lecteur. *Lui*, qui remplit la fonction de prévenu, porte la parole pendant quatre-vingts pour cent du temps.¹⁹⁶ Il gesticule et s'explique, mais n'arrive jamais à convaincre ni *Moi* ni le lecteur.

Le sujet de l'interrogation reste le même pendant tout le dialogue : le génie, ou plutôt le manque de tel, de *Lui*. Selon *Moi*, tout homme intelligent doit laisser derrière lui une œuvre d'une certaine importance, soit dans le domaine de la morale soit dans le domaine de l'esthétique. Pour ce qui concerne son interlocuteur, il affirme vite qu'il n'aime pas les gens de son type : « Je n'estime pas ces originaux là ».¹⁹⁷ En même temps, il est curieux et il ne sait pas où le placer : a-t-il des « talents » en morale ? Est-il après tout doué de talents musicaux ? Sur quels principes moraux est-ce qu'il fonde ses actions, et comment comprendre sa grande « sensibilité pour les beautés de l'art musical »¹⁹⁸ ?

Ainsi, le dialogue se divise en deux parties. Dans la première partie, *Moi* s'adresse à *Lui* pour comprendre sa morale. Au début, il se laisse bouleverser par ses pouvoirs d'observation. Dans l'extrait suivant, par exemple, il vient de contempler la « scène du proxenète » :

je ne scavois si je m'abandonnerois a l'envie de rire, ou au transport de l'indignation. Je souffrois. Vingt fois un éclat de rire empecha ma colere d'eclater ; vingt fois la colere qui s'elevoit au fond de mon cœur se termina par un eclat de rire. J'etois confondu par tant de sagacité, et de tant de bassesse ;

¹⁹⁶ Voir *ibid.*, pp. 107-108.

¹⁹⁷ *Le Neveu de Rameau*, p. 5.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 89.

d'idées si justes et alternativement si fausses ; d'une perversité si générale de sentiments, d'une turpitude si complète, et d'une franchise si peu commune.¹⁹⁹

Son indécision est palpable. Comment se fait-il que « tant de sagacité » peut être unie à « tant de bassesse » ? D'une part, l'original qu'est *Lui* fait preuve d'un regard tranchant sur la société. *Moi* semble tout de suite répondre à la « vérité » de sa pantomime. D'autre part, les conclusions qu'il paraît tirer de ses observations témoignent selon *Moi* d'une « turpitude complète » au niveau de sa morale.

Sa logique paraît banale au premier coup d'œil : « On crache sur un petit filou, mais on ne peut refuser une sorte de considération à un grand criminel ». ²⁰⁰ Or, il faut savoir qu'il s'agit ici d'une partie de la philosophie de Diderot dont il paraît lui-même voir les conséquences redoutables. Quand *Lui* affirme plus loin qu'il veut être « sublime en mal », on songe plus précisément à la philosophie de l'*enthousiasme* que Diderot a élaborée entre 1757 et 1765, dans la période séparant les deux séries de volumes de l'*Encyclopédie*.²⁰¹ Nous y reviendrons dans le chapitre suivant pour une discussion plus exhaustive. Mais l'essentiel semble être l'idée d'un état d'âme qui peut être une « source de grandeur » en esthétique, comme le dit Roland Mortier, mais qui « peut s'exercer dans le mal comme dans le bien ». ²⁰²

Ce sont ces idées qui paraissent en quelque sorte s'achever dans les livres de la fin des années 1760, dans *Le Rêve de d'Alembert* et notamment dans le *Paradoxe sur le comédien*. « C'est au sang-froid, affirme le Deuxième dans le *Paradoxe*, à tempérer le délire de l'enthousiasme ». ²⁰³ Le Premier y consent, mais il va même plus loin : « La sensibilité n'est guère la qualité d'un grand génie [...] Ce n'est pas son cœur, c'est sa tête qui fait tout. » ²⁰⁴ C'est bien jusqu'à un certain point de s'enivrer, de se laisser emporter par son art ou par sa recherche scientifique. Le « délire de l'enthousiasme » est nécessaire. Mais tout « grand génie » sait « tempérer » ce délire par son « sang-froid ».

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 25.

²⁰⁰ *Ibid.*

²⁰¹ Les deux écrits théoriques de Diderot sur le théâtre, *Entretiens sur le Fils naturel* et *De la poésie dramatique*, datent tous les deux de cette même période. Voir Roland Mortier, « Diderot entre les “têtes froides” et les “enthousiastes” », in *Le Cœur et la Raison*, p. 200.

²⁰² *Ibid.*, p. 202.

²⁰³ Voir *ibid.*, p. 203.

²⁰⁴ Voir *ibid.*, p. 204.

Or, dans *Le Neveu*, ces idées semblent pour ainsi dire hanter dans les coulisses non seulement à propos de *Lui*, mais aussi à propos du milieu de parasites et de protecteurs auquel Diderot l'associe. A propos de *Lui*, nous avons déjà vu son souhait d'être « sublime en mal ». Le même enthousiasme qui crée les grands artistes peut « s'exercer en mal comme en bien ». Quand *Lui* applique au champ de la morale la catégorie esthétique qu'est le « sublime », c'est donc dans le contexte de cette théorie qu'il faut l'interpréter. La même chose vaut pour le fait que *Lui* n'arrive jamais à convaincre *Moi* qu'il a en fait atteint à son but. A la fin de la première partie du dialogue, il doit admettre sa défaite : « J'ai voulu que vous connussiez jusqu'ou j'excellois dans mon art ; vous arracher l'aveu que j'étois au moins original dans mon avilissement ». ²⁰⁵ D'après la théorie que nous venons de discuter, nous pourrions dire peut-être que c'est le « sang-froid » qui lui manque. Il veut être un « grand criminel », mais il n'y arrive jamais.

A propos du milieu de parasites et de protecteurs auquel Diderot l'associe, il est intéressant à noter aussi que ce milieu semble fondé sur une version négative de cette même théorie :

Nous devorons comme des loups, lors que la terre a été longtemps couverte de neige ; nous déchirons comme des tigres tout ce qui réussit. Quelquefois, les cohues Bertin, Monsauge et Vilmorien se réunissent ; c'est alors qu'il se fait un bruit dans la menagerie. Jamais on ne vit ensemble tant de betes tristes, acariates, malfaisantes et couroucées. On n'entend que les noms de Buffon, de Duclos, etc. Nul n'aura de l'esprit, s'il n'est aussi sot que nous. ²⁰⁶

Puisqu'ils s'ennuient, les protecteurs rassemblent autour d'eux une foule d'artistes qui ont besoin de leur protection. Il s'agit de « poètes qui tombent », de « musiciens décriés », d'« actrices sifflées » et d'« acteurs hués ». ²⁰⁷ Puisque personne n'a du talent, la seule voie qui leur reste est de briller en médisance et en friponnerie. En plus, ils supportent « plus aisément leur médiocrité » ²⁰⁸ en médisant et entendant médire ceux qui sont plus doués. Il s'agit selon *Lui* d'un « pacte tacite » qu'il faut simplement accepter :

²⁰⁵ *Le Neveu de Rameau*, p. 76.

²⁰⁶ *Ibid*, p. 57.

²⁰⁷ *Ibid*.

²⁰⁸ C'est ce que dit *Lui* à propos des hommes de génies au début du dialogue : « Lorsque j'apprends de leur vie privée quelque trait qui les dégrade, je l'écoute avec plaisir. [...] J'en supporte plus aisément ma médiocrité. » *Ibid.*, p. 15.

Si l'on mène un jeune provincial à la ménagerie de Versailles, et qu'il s'avise par sottise, de passer la main à travers des barreaux de la loge du tigre ou du panthère ; si le jeune homme laisse son bras dans la gueule de l'animal féroce ; qui est ce qui a tort ?²⁰⁹

La morale classique de *Moi* est sans rapport avec la société « telle qu'elle est ». Il ne lui pose pas de problème, semble-t-il, d'avouer qu'il danse la « vile pantomime » en obéissant aux demandes de ses protecteurs. À son avis, tout le monde la danse. Il importe seulement de savoir la danser.

La deuxième partie du dialogue commence quand *Moi* devient « sombre ». Tout d'un coup, il éprouve un fort besoin de changer de propos :

Je ne savais, moi, si je devois rester ou fuir, rire ou m'indigner. Je restai, dans le dessein de tourner le [*sic*] conversation sur quelque autre sujet qui chassât de mon âme l'horreur dont elle étoit remplie. Je commençois à supporter avec peine la présence d'un homme qui discutoit une action horrible, un execrable forfait, comme un connoisseur en peinture ou en poésie, examine les beautés d'un ouvrage de gout ; ou comme un moraliste ou un historien relève et fait éclater les circonstances d'une action héroïque. Je devins sombre, malgré moi.²¹⁰

Son interlocuteur n'a pas réussi à le convaincre de son éthique, et l'intérêt qu'on ait vu au début du dialogue est devenu « horreur ». Or, sans s'être renseigné sur ses talents musicaux, *Moi* n'est pas encore prêt à rendre son jugement. Il s'adonne donc de nouveau à son interrogation, mais en se concentrant maintenant sur le talent artistique plutôt que sur la morale :

Après un moment de silence de sa part et de la mienne pendant lequel il se promenoit en sifflant et en chantant ; pour le ramener à son talent, je lui dis : Que faites vous à présent ?²¹¹

Son insistance est remarquable : « Laissons mes talents, dit-il une vingtaine de pages plus loin, et revenons aux vôtres ». ²¹² *Lui* lui répond évasivement, mais il persiste à insister : « Mais entre tant de ressources, pourquoi n'avoir pas tenté celle d'un bel

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 69.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 76.

²¹¹ *Ibid.*, p. 77.

²¹² *Ibid.*, p. 94

ouvrage ? »²¹³ Enfin, *Lui* doit avouer son manque de « génie », en esthétique comme en morale :

mon homme se mit a marcher la tete baissée, l'air pensif et abattu ; il soupiroit, pleuroit, se desoloit, levoit les mains et les yeux, se frappoit la tete du poing, a se briser le front ou les doigts, et il ajoutoit : Il me semble qu'il y a pourtant la quelquechose ; mais j'ai beau frapper, secouer, il ne sort rien. [...] seul, je prends la plume ; je veux ecrire. [...] je m'etois persuadé que j'avois du genie ; au bout de ma ligne, je lis que je suis un sot, un sot, un sot.²¹⁴

Il n'a ni le « sang-froid » ni la « tête » nécessaires pour s'élever au-dessus du rang des « pantomimes ». *Moi* peut donc admirer son don de mime, mais pas sans remarquer une « teinte de ridicule » :

Il insistoit sur les endroits ou le musicien s'etoit particulierement montré comme un grand maitre ; s'il quittoit la partie du chant, c'etoit pour prendre celle des instruments qu'il laissoit subitement, pour revenir a celle de la voix ; entrelassant l'une a l'autre, de maniere a conserver les liaisons, et l'unité de tout ; s'emparant de nos ames, et les tenant suspendues dans la situation la plus singuliere que j'aie jamais eprouvée... Admirois je ? Oui, j'admirois ! etois je touché de pitié ? j'etois touché de pitié ; mais une teinte de ridicule etoit fondue dans ces sentiments, et les denaturoit.²¹⁵

Ayant interrogé son interlocuteur sur les sujets et de morale et de l'esthétique, *Moi* peut enfin rendre son jugement, qui ne pourrait être plus clair : « Vous dansez, vous avez dansé et vous continuerez de danser la vile pantomime. »²¹⁶

A la fin du dialogue, *Lui* insiste sur le fait qu'il n'a pas changé : « N'est il pas vrai que je suis toujours le meme ? »²¹⁷ Cette fin a été l'objet de nombreuses discussions, et nous allons voir qu'elle se laisse interpréter de plusieurs manières différentes. Mais selon cette lecture que nous venons d'opérer, elle semble cimenter l'aspect suspect qu'ont aux yeux du lecteur sa « vision du monde » et son ancien milieu de protecteurs et de parasites. Elle souligne ce qui se présente clairement comme la fin polémique du texte : la dénonciation de Palissot et de ses amis. Tout au long du dialogue, *Lui* raconte ses anecdotes et exécute ses pantomimes. Dans la pantomime où

²¹³ *Ibid.*, p. 97.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 98.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 84.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 107.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 108.

il mime tout un orchestre,²¹⁸ il semble incarner la société dans son ensemble. Il est évident que ce « procès » contre *Lui* qu'est *Le Neveu* selon Sherman, n'est pas seulement un procès contre *Lui*. Il est aussi un procès contre son ancien milieu et toute une société où l'on dépend des grands pour survivre. Le dialogue, quoique traitant aussi des *causes* de l'échec de *Lui*, n'appartient ni à l'enquête ni à la recherche. Il ressemble plus à un argument, à une assertion, à une sentence.

*

Selon cette interprétation du texte, son réalisme se présente comme un moyen de persuasion. Sherman n'utilise pas le mot « réalisme ». Sa perspective n'est pas celle de la tendance réaliste du roman de l'époque dont nous venons de parler dans les deux chapitres précédents. Mais ce qu'elle dit concerne tout de même notre analyse ; car l'aspect vivant qu'on trouve dans les dialogues de Diderot caractérisait depuis l'Antiquité un certain genre de dialogue. Il s'agissait d'une manière d'écrire visant à persuader le lecteur du bien-fondé des « réflexions de l'auteur ». Selon Sherman, on le voit clairement chez Platon :

The oral quality of the dialogue's fiction increases its persuasive power, for its ideas can appear to be the object of successive discoveries and unveilings ; and, in exposing the maneuvers of the contest between truth and error, it imitates the duration of consciousness. That is, it communicates the author's reflexions on truth by the path of what seems to be a living search.²¹⁹

Le lecteur, qui a l'impression de suivre en direct une recherche de quelque vérité, est captivé par ce qu'il lit. Il ne suit pas seulement les questions et les réponses qui mènent à la conclusion. Il suit aussi le *drame* du dialogue. Ce sont deux personnalités qui s'affrontent. Ainsi, l'intérêt du dialogue est aussi émotionnel que conceptuel. Il est donc plus engageant que le traité univoque :

It [the dialogue] is not only an excellent instrument for presenting the ideas that are exposed in the course of a search and those that result from it, but it is also the only form that shows a way of arriving at truth which takes into account one individual's special ignorance : it represents a persuasion made to order. This presentation of a particular struggle engages the reader's attention and sympathy more surely than would a prose essay explaining the conclusion of such an

²¹⁸ *Ibid.*, pp. 84-85.

²¹⁹ Sherman, *op. cit.*, p. 16.

encounter. In proportion as the replies multiply, truth can be made to reveal itself in the opposition to error which poses a long and tenacious resistance.²²⁰

Cette interprétation de Platon n'est pas sans problèmes. Comme le remarque aussi Sherman, Socrate était critique envers l'écriture.²²¹ Pour autant qu'on sache, il n'a rien laissé après lui en écrit. On ne sait donc pas non plus à quel point Platon rend ses dialogues tels qu'ils étaient. Puisque Socrate favorisait la libre conversation, il faut donc se poser la question : avec combien de certitude peut-on parler de l'aspect vivant comme un moyen de persuasion de la part de Platon ? Dans le troisième livre de *La République*, Socrate prône clairement une dialectique si peu systématique que possible. Adimante veut savoir si Socrate cherche à aborder la « question de savoir si nous accepterons ou non l'introduction de la tragédie et de la comédie dans notre cité. » Voici la réponse de Socrate :

Peut-être, dis-je, peut-être s'agit-il de plus encore que ces deux là. Pour ma part, en effet, je n'en sais trop rien, mais là où l'argument de la discussion, tel un souffle, nous portera, c'est là que nous devons nous rendre.²²²

Les dialogues de Platon ne sont pas des transcriptions. Certaines parties sont sûrement des inventions, et il semble clair que Platon se servait des dialogues pour présenter ses propres réflexions. La question est de savoir à quel point leur aspect vivant est un moyen de persuasion. Les dialogues imitent le déploiement en temps réel d'une vraie conversation, mais quelle est la fonction de cette imitation ?

²²⁰ *Ibid.*, p. 17.

Remarquons aussi que les dialogues de Platon ne sont pas tous d'un même genre. Victor Goldschmitt, par exemple, affirme que les dialogues rédigés vers la fin de la vie du philosophe, comme le *Timée* et les *Lois*, ressemblent plus à des discours qu'à des dialogues proprement dits. Le « caractère commun de ces deux *Dialogues*, dit-il, est de porter sur le monde du Devenir et, du point de vue de la méthode, de stabiliser ce monde en *système*, alors que les *Dialogues* que j'avais appelé "dialectiques" prennent, chacun, pour objet une essence qui, précisément parce qu'elle se trouve, du point de vue ontologique, intégrée dans le système stable des Formes, peut sans inconvénients être livrée à l'enquête tâtonnant, non systématique et non dogmatiques de la dialectique. » (Les dialogues « dialectiques » sont tous les dialogues sauf l'*Apologie* et les deux dialogues cités, le *Critias* et le *Ménexène*.) Victor Goldschmitt, *Les dialogues de Platon : structure et méthode dialectique*, Paris : Presses Universitaires de France, 1988 (1947), p. XVIII. Voir aussi Sherman, *op. cit.*, p. 16.

²²¹ Pour ses inventions contre l'écriture, voir *Phèdre*, 274c et suite.

²²² Platon, *La République*, III, 394d.

Or, si nous acceptons le point de vue de Sherman, nous avons entre les mains une perspective intéressante sur *Le Neveu* en tant que dialogue philosophique et sur son réalisme. Si nous acceptons du moins que l'air vivant du texte ait la même fonction que celui des dialogues de Platon, nous voyons deux choses. Premièrement, un certain réalisme semble implicite dans le genre lui-même. Celui du *Neveu* se présente alors comme l'interprétation diderotienne de ce réalisme traditionnel. Deuxièmement, le texte se place donc dans encore une tradition réaliste. Nous avons déjà discuté son appartenance à l'évolution réaliste propre au roman et au drame au dix-septième et au dix-huitième siècles. Nous verrons maintenant que l'influence de ce réalisme romanesque se mêle de celle d'une tradition beaucoup plus ancienne propre au dialogue.

Sherman résume une longue histoire. A la suite de la séparation aristotélicienne de la dialectique et du dialogue, la tradition socratique du dialogue vivant est temporairement disparue.²²³ Dès lors, la discipline philosophique était la dialectique. Au Moyen Âge, elle se transforma en discipline académique. Menant une espèce de « dialogue » purement formel, deux personnes, dont l'une défendait une proposition contre les attaques de l'autre, ou dont chacune présentait des arguments contradictoires pour une opinion donnée, débattaient devant une troisième personne qui concluait à la fin. Les personnages ne disparurent pas, mais ils furent donc réduits à des « agents d'une technique mécanique d'exposition » alternant entre question et réponse.²²⁴ On était loin du vraisemblable des premiers dialogues de Platon.

Le retour au dialogue vivant se produirait qu'au dix-huitième siècle. Il ne serait même pas faux de dire que la tendance générale commença déjà au seizième siècle. L'intérêt humaniste pour les Anciens influençait aussi les préférences au niveau du dialogue. Ceci est sans doute la raison pour laquelle le *Ratio studiorum* du lycée Louis-le-Grand, où Diderot peut avoir été inscrit, stipulait depuis 1586 que la lecture et l'imitation des dialogues anciens devaient faire partie de l'enseignement. Quand la tradition formaliste de la dialectique médiévale céda la place au dialogue vivant au dix-huitième siècle, cela n'impliquait donc rien d'entièrement nouveau. Mais au siècle de Diderot, ce retour au dialogue antique coïncida avec les change-

²²³ Voir Sherman, *op. cit.*, pp. 20-22.

²²⁴ « The multiplicity of persons present does not disappear from the practice of Aristotelian dialectic, but the former are nothing more than the agents of a mechanical technique of exposition by questions and answers. » *Ibid.*, p. 20.

ments sociaux, philosophiques et littéraires évoqués plus haut. Un dialogue socratique ne peut servir comme « école de la vie » comme un roman épistolaire ou un drame. La logique du réalisme n'est pas la même. Mais le réalisme implicite du dialogue vivant s'accordait bien aux sensibilités de l'époque. Puisqu'il impliquait deux personnalités plutôt que deux « agents », il pût répondre aux mêmes revendications de vraisemblance que le roman ou le théâtre.

Pour *Le Neveu*, cela veut dire que son réalisme se présente comme une combinaison de deux impulsions. La manière dont le dialogue est « enraciné » dans sa réalité contemporaine renvoie au goût littéraire de l'époque. Deux hommes s'entre-tiennent dans un café parisien. On voit les « pousse-bois » les plus célèbres, on sent la présence des voisins et des serviteurs qui passent. Le langage est une imitation du français courant de l'époque, et l'on se réfère à une foule de personnes historiques. Nous en avons déjà parlé. L'aspect oral du dialogue, son imitation d'une recherche se déroulant en temps réel (« a living search »), et enfin les pouvoirs de persuasion qui en résultent, renvoient à la tradition antique et socratique du dialogue vivant.

Chez Platon, cette recherche est philosophique et vise le plus souvent à la mise au point d'une vertu ou d'un concept philosophique. Dans *Le Neveu* elle est morale et vise à démontrer l'immorale et le manque de talent chez *Lui* et chez le milieu qu'il représente. Mais la logique de fond reste la même : le lecteur a le sentiment de suivre un dialogue se déroulant devant ses yeux. Passionné par sa vraisemblance, il finit par souscrire à sa conclusion. Tous les éléments du *Neveu* renvoyant à la sensibilité réaliste de l'époque, semblent s'accorder parfaitement à cette logique. Ils font de sorte que le dialogue paraît vivant. On songe à l'*Éloge de Richardson*. La vraisemblance des personnages invite toujours le lecteur à « se mettre à leurs côtés ». L'objectif serait toujours de le « toucher ». Mais alors que le but de *Paméla* est de l'instruire en matière de morale, celui du *Neveu* serait de le persuader de souscrire à la déconsidération implicite des adversaires de Diderot.

L'objection contre ce rapprochement du *Neveu* et des dialogues socratiques, est que *Lui* n'a pas changé à la fin du dialogue : « N'est il pas vrai que je suis toujours le même ? » Au premier coup d'œil, ce fait paraît peu « socratique ». La persuasion des dialogues socratiques ne revient-elle pas au dévoilement ou de la vraie ignorance

ou de la vraie connaissance des interlocuteurs de Socrate²²⁵ ? Or selon Sherman, cela n'est pas forcément le cas :

The Neveu, like the Maréchale, d'Alembert, and the visitors and family of Diderot *père*, parts company with the philosopher unchanged. Like Socrates, who did not draw Meno out of his ignorance, Diderot's philosopher has traced each proposition rather for the reader, his living, persuadable interlocutor.²²⁶

Le « personnage ignorant » ne doit pas forcément avoir changé à la fin du dialogue. Il y a encore un interlocuteur à persuader, pour qui l'on peut librement arranger le trajet menant à la conclusion : le lecteur. Selon Sherman, ceci est le cas pour *Le Neveu*, dont la logique de persuasion reste parfaitement socratique. Nous avons vu que cette logique fournit une perspective possible sur son réalisme.

Ce chapitre a commencé par la mise au point d'un problème : la fonction du réalisme romanesque au dix-huitième siècle, outre la tâche de répondre aux revendications du lectorat, était de créer cette « illusion édifiante » évoquée plus haut. Cela implique une intrigue et des personnages. L'intrigue décèle la morale des personnages, et la vraisemblance de l'univers romanesque invite le lecteur à se « mettre à leurs côtés ». *Le Neveu de Rameau* présente un dialogue plutôt que d'une intrigue et des interlocuteurs plutôt que des personnages. La fonction de son réalisme ne semble pas être l'édification du lecteur. Elle semble donc se trouver ailleurs.

Ce problème a au moins deux solutions possibles. Ce chapitre en propose une. Avec Carol Sherman, on peut lire le texte comme un procès où *Moi* interroge *Lui*. Le

²²⁵ Selon le résumé de Sherman, la pratique de Socrate consistait précisément en ces deux procédés : « [...] Socrates, as Plato reveals him, operates an initiation which occurs in time : he often demonstrates to the person who thinks he knows, that he does not know (Meno), and to the person who was thought ignorant, that he does in fact know (Meno's slave). » Sherman, *op. cit.*, p. 17.

²²⁶ *Ibid.*, p. 118.

David Lee fait la même remarque : « It must be remembered [...] that the Socratic dialogue does not exclude paradox and certainly does not necessarily include the successful persuasion of he opponent. In *Meno*, for example, Socrates is not able to win over Meno, and at the end the issue is left unresolved. » Et encore : « Instead of putting on stage one person who draws a truth from a companion, Diderot preferred this more subtle form of the Socratic mode. The entire conversation draws a conclusion or rather a reaction from an interlocutor who is for the moment an outsider and participant – his reader. » David Lee, « Diderot's *Le Neveu de Rameau* : a Socratic dialogue », *Publications of the Missouri Philological Association*, 10 (1985), pp. 16 et 19.

texte se présente ainsi comme un « acte polémique » de la part de Diderot : *Moi* représente les Philosophes, *Lui* leurs adversaires. Le réalisme du texte peut donc être lu comme un moyen de persuasion. Si le dialogue paraît réel, sa conclusion paraît convaincante. Le mais de cette interprétation du texte et de son réalisme, est qu'elle ne rend pas compte de son côté philosophique. Car bien qu'il ait clairement un côté polémique, il traite aussi d'une série de sujets qui ne sont pas directement liés à la personne de *Lui*. Aussi bien qu'une « sentence » à fin close, il est une enquête à fin ouverte. D'après la lecture polémique, la fonction du réalisme semble être de persuader. Or, il semble donc qu'il y ait aussi une deuxième fonction liée à la perspective philosophique. Nous nous poserons la question de cette deuxième fonction dans le chapitre suivant.

4 Une rêverie profonde : le « dialogue réaliste » en tant qu'instrument de recherche

Nous venons de lire le texte comme un « acte polémique ». Selon cette lecture, son réalisme se présente comme un moyen de persuasion. Or, il semble possible aussi de lire le texte comme une enquête philosophique, visant à *discuter* une série de sujets, à *chercher* une réponse plutôt qu'à persuader le lecteur du bien-fondé d'une conclusion donnée. Selon cette deuxième lecture du texte, nous allons voir que son réalisme semble remplir une fonction philosophique et heuristique aussi bien que polémique. Nous précisons au premier cette lecture « philosophique ». Nous situerons ensuite cette lecture dans le contexte de la quête que Diderot mena pour trouver la forme littéraire la plus appropriée à véhiculer sa pratique philosophique. Nous reviendrons enfin au *Neveu* pour préciser ce qui semble donc être la fonction philosophique et heuristique de son réalisme.

a. *Le Neveu de Rameau* en tant qu'enquête philosophique

Une lecture « philosophique » du texte reviendra ici à étudier la manière dont Diderot l'utilise non comme un « acte polémique », mais comme une enquête où il discute une série de sujets. La remarque la plus fondamentale qu'on puisse faire semble être que deux positions s'affrontent tout au long du dialogue. Généralement, *Moi* prône une espèce d'idéalisme bourgeois.²²⁷ *Lui*, qui se présente souvent comme son antithèse, est associé à un cynisme cru. Les deux positions se résument dans un passage souvent cité :

LUI. – [...] boire de bon vin, se gorger de mets délicats ; se rouler sur de jolies femmes ; se reposer dans des lits bien mollets. Excepté cela, le reste n'est que vanité.

MOI. – Quoi, défendre sa patrie ?

²²⁷ Retenons la mise en garde d'Albertan-Coppola : « L'amitié dont il parle n'est pas une simple vertu bourgeoise. "Servir ses amis", pour un philosophe du XVIII^e siècle, c'est bien plutôt répondre à cette exigence d'utilité sociale qu'exprime l'article "Philosophe" de l'*Encyclopédie* (XII, 510a). Enfin, en invoquant les devoirs du citoyen, au lieu de viser comme LUI la seule réussite personnelle, MOI manifeste l'importance accordée par la philosophie des Lumières à la *res publica*. » Albertan-Coppola, *op. cit.*, p. 26.

LUI. – Vanité. Il n'y a plus de patrie. Je ne vois d'un pôle à l'autre que des tyrans et des esclaves.

MOI. – Servir ses amis ?

LUI. – Vanité. Est-ce qu'on a des amis ? Quand on en aurait, faudrait-il en faire des ingrats ? Regardez y bien et vous verrez que c'est presque toujours la ce qu'on recueille des services rendues. La reconnaissance est un fardeau ; et tout fardeau est fait pour être secoué [*sic*]

MOI. – Avoir un état dans la société et en remplir les devoirs ?

LUI. – Vanité. Qu'importe qu'on ait en état, ou non ; pourvu qu'on soit riche ; puisqu'on ne prend un état que pour le devenir. Remplir ses devoirs, à quoi cela mène-t-il ? A la jalousie, au trouble, à la persécution. [...] voir les grands ; étudier leurs goûts ; se prêter à leurs fantaisies ; servir leurs vices ; approuver leurs injustices. Voilà le secret.

MOI. – Veiller à l'éducation de ses enfants ?

LUI. – Vanité. C'est l'affaire d'un précepteur.²²⁸

Dans l'univers de *Moi*, on respecte certaines valeurs et remplit certains devoirs. Selon Jacques Chouillet, il s'imagine un monde où la théorie et l'action peuvent se toucher. *Lui*, d'autre part, a une espèce d'idée cynique du monde « tel qu'il est ». Ses seules aspirations sont de manger, de se vêtir, d'avoir un logement, de s'enrichir, de voir croître son estime. Il se fait l'idée d'un « monde *scindé*, où la théorie et l'action vont chacune à leur guise ».²²⁹

C'est dans ce contexte que de nombreux théoriciens ont vu en la confrontation de *Moi* et *Lui* la confrontation des deux « natures » de Diderot lui-même. Otis E. Fellows résume l'idée dans un article sur le texte :

It has become an academic commonplace to note in Diderot's life and works (and especially in the *Neveu de Rameau*) two distinct natures in unremitting conflict one with the other. One of these [...] is that of the deterministic materialist who holds the individual to be but a helpless link in the chain of universal necessity. The second [...] is that side of Diderot in which enthusiasm for humanity, love of science and preoccupation with ethics, help the eighteenth-century « philosophe » strive toward his ideal – mankind improved through intelligent effort. This dichotomy in Diderot's character has seemed so apparent in the *Neveu* that scholars have not hesitated from the first to see in the dialogue between LUI and MOI a sustained dialectic where Diderot's two natures inexorably move on to an insoluble dilemma.²³⁰

Le Neveu, dit-il, fut écrit dans une période où Diderot doutait de ses propres choix dans la vie, de sa propre philosophie. On voit souvent en le *génie* le thème principal

²²⁸ *Le Neveu de Rameau*, p. 40.

²²⁹ Chouillet, *op. cit.*, p. 529.

²³⁰ Otis E. Fellows, « The theme of genius in Diderot's *Neveu de Rameau* », *Diderot Studies*, 2 (1952), New York : Syracuse University Press, p. 168.

du texte. Ce thème constitue un fil rouge à travers le dialogue, de la discussion sur le génie et la morale au début du texte, au traitement de la musique à la fin. Or, il faut se rappeler que l'enjeu dont la discussion du génie fait partie, est plus large. Comme le remarque Chouillet, tout un ordre moral menace de s'effondrer :

Il n'est pas davantage d'identité personnelle, s'il est vrai que la détermination fondamentale vient des conditions et non des caractères [...]. Il n'est pas de morale, il n'est pas de « bien de l'espèce », il n'est pas de message encyclopédique qui tiennent, au sein d'une société qui renie un à un tous les principes dont se réclame la partie pensante d'elle-même et qui, par surcroît, persécute les philosophes chargés de lui donner bonne conscience. A-t-on suffisamment senti qu'au moment où Diderot écrit *Le Neveu de Rameau*, ce sont toutes ces certitudes qui chancellent [...] ?²³¹

Nous avons déjà vu la partialité du dialogue : il est plus facile à sympathiser avec *Moi* qu'avec *Lui*. On peut dire sans doute que l'autorité de celui-là n'est jamais vraiment menacée. Chouillet a raison aussi de dire que la philosophie « est incapable de dire de manière précise, *immédiate*, pourquoi il faut défendre sa patrie, servir ses amis etc. »²³²

Mais quand *Lui* clôt le dialogue en disant « Rira bien qui rira le dernier »,²³³ cela peut être lu aussi comme une fin inquiétante. Car sa « vision du monde » n'est jamais vraiment réfutée. On peut donc dire que le dialogue se termine par ce qui dans une certaine mesure le chancellement d'un ordre moral. Quand on lit le dialogue d'un point de vue moral et polémique, sa conclusion paraît résolue. *Lui* affirme qu'il est « toujours le meme » et qu'il tient pour possible après tout qu'il « rira le dernier ». L'impression du lecteur est donc cimentée : l'évaluation de *Lui* que propose *Moi*, est correcte. Or, quand on le lit d'un point de vue philosophique, sa conclusion paraît ouverte et indécise. On sympathise avec l'idéalisme de *Moi*, mais d'un point de vue philosophique, le cynisme de *Lui* n'est pas irrévocablement vaincu.

Cette deuxième perspective sur le dialogue demande tout de suite des nuances. L'affrontement qu'elle implique est d'un autre type que celui qu'on vient de voir dans le précédent chapitre. Selon une lecture polémique du dialogue, l'affrontement des deux interlocuteurs paraît très nettement défini. *Moi*, le représentant sympathique du parti des Philosophes, s'affronte avec *Lui*, le représentant suspect de celui de leurs

²³¹ Chouillet, *loc. cit.*

²³² *Ibid.*, p. 528.

²³³ *Le Neveu de Rameau*, p. 108.

adversaires. Selon une lecture philosophique, cependant, les fronts paraissent moins clairs et plus complexes.

Il est d'abord primordial de se rappeler que les deux interlocuteurs ne se laissent pas réduire à des simples représentants des positions idéalistes et cyniques, respectivement, auxquelles on les associe. Dans les dialogues de Platon, dit Eric-Emmanuel Schmitt, la structure de la confrontation [des interlocuteurs] est d'abord spéculative. Tout s'organise autour du problème et des thèses à débattre. »²³⁴ Les « différentes thèses répondant au problème » principal du dialogue sont « incarnées par des individus, et la discussion engagée se trouve d'emblée problématique, dissertative, avant même que Socrate n'intervienne ». ²³⁵ Dans *Le Neveu de Rameau* comme chez Diderot en général, ceci n'est pas le cas :

Dans les dialogues diderotiens, le problème est à l'origine de la discussion, mais il n'en est pas l'objet. Il la fonde mais ne l'occupe pas. Ainsi, les caractères en présence ne sont pas seulement le support de telle ou telle *doxa* ; les caractères, ne représentant qu'eux-mêmes, n'étant que ce qu'ils sont, ne sont donc pas contradictoires, mais différents, opposés tout au plus. La rencontre diderotienne n'est pas d'emblée une confrontation d'opinions, mais une confrontation d'individus.²³⁶

Nous l'avons vu chez Sherman : les interlocuteurs de Diderot sont loin des « agents » de la dialectique médiévale, dont la fonction était limitée à la représentation d'une série de positions. Selon Schmitt, ils ne « représentent qu'eux-mêmes ». Ils sont des véritables individus, des véritables personnalités, et en tant que tels ils ne sont pas forcément conséquents idéologiquement.

Lorsque *Moi* présente sa théorie du philosophe « qui n'a rien et qui ne demande rien »,²³⁷ par exemple, il présuppose la conception déterministe de l'homme et de la vie en société, que défend son interlocuteur. « Chacun, dit-il, a sa petite Hus et son Bertin »²³⁸ : pratiquement tous sont contraints à danser la « vile pantomime ». La seule manière d'y échapper, accessible à quelques êtres d'exception seulement, est de suivre l'exemple de Diogène, qui « se moquait des besoins. »²³⁹ Il est vrai qu'à la

²³⁴ Eric-Emmanuel Schmitt, *Diderot ou la philosophie de la séduction*, Paris : Éditions Albin Michel, 1997, pp. 275-276.

²³⁵ *Ibid.*, p. 275.

²³⁶ *Ibid.*, p. 276.

²³⁷ *Le Neveu de Rameau*, p. 106.

²³⁸ *Ibid.*, p. 105.

²³⁹ *Ibid.*, p. 106.

différence de *Moi*, *Lui* n'admet aucune exception à la règle de cette « posture contrainte ou nous tient le besoin ». ²⁴⁰ Mais en l'occurrence, la différence des deux est loin d'être catégorique.

Lui peut aussi se rapprocher de *Moi*. Dans la discussion sur le génie au début du dialogue, *Moi* affirme qu'une grande œuvre peut contrebalancer les défauts moraux d'un génie. Il faut considérer le « bien de notre espèce ». ²⁴¹ *Lui* n'est pas tout de suite d'accord, mais il finit lui aussi par accepter la notion idéaliste d'un « ordre général ». Le monde n'est pas parfait. C'est pour cela qu'on peut aspirer à l'excellent, dont il admet après tout l'existence :

LUI. – Mais si la nature étoit aussi puissante que sage, pour quoi ne les a-t-elle pas faits aussi bons qu'elle les a faits grands ?

MOI. – Mais ne voyez vous pas qu'avec un pareil raisonnement vous renversez l'ordre général, et que si tout ici bas étoit excellent, il n'y auroit rien d'excellent ?

LUI. – Vous avez raison. Le point important est que vous et moi nous soions, et que nous soions vous et moi. ²⁴²

Ces deux cas ne sont pas uniques. L'écart idéologique séparant les deux interlocuteurs paraît vaste le plus souvent, mais les fronts peuvent aussi se brouiller. La confrontation des deux interlocuteurs n'est pas une « confrontation d'opinions ». Elle est une confrontation de deux individus dont les différences idéologiques peuvent paraître si minimes, bien que les deux se considèrent comme des antithèses, que leur rapport semble une espèce de complicité. ²⁴³

Une deuxième chose à noter est la présence aussi d'une tendance inverse. Alors que *Moi* et *Lui* impliquent un élément imprévisible dans l'opposition des deux positions idéologiques esquissées ci-dessus, ils font partie d'un jeu dialectique semblant systématique jusqu'au moindre détail. Dans son livre *Diderot the satirist*, Donal O'Gorman présente une liste d'antithèses qui se matérialisent selon lui dans l'opposition des deux. Toutes ces antithèses s'organisent autour de deux concepts,

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 104.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 14.

²⁴² *Ibid.*

²⁴³ L'idée est de Chouillet : « Comme l'a remarqué Sainte-Beuve, la contradiction entre les deux personnages est si fable qu'elle "semble une complicité". *Moi* admire secrètement *Lui*, il lui arrive d'entrer dans son jeu, soit par ironie, soit pour l'aider à prolonger une idée originale. [...] De son côté, *Lui* ne résiste pas toujours à *Moi*. Il lui arrive de tomber brusquement dans ses vues, par revirement imprévu, humilité [...]. » Chouillet, *op. cit.*, p. 529.

dont l'un est purement conceptuel (*physis-nomos*, ou nature-loi) et l'autre mythologique (Dionysos-Apollon, les dieux grecs, respectivement, de la nature et de la raison). Elles gravitent toutes autour du problème de l'homme dans la société, de la nature et de la culture : enthousiasme-philosophie, tempérament-éducation, individualité-humanité, chaos-ordre, mélodie-harmonie, nature-art.²⁴⁴

Il n'est pas nécessaire d'entrer dans les détails. L'essentiel est leur suggestion d'un dialogue qui ne sert pas seulement à la persuasion et à la polémique, mais aussi à la rêverie, au jeu, à l'enquête. Avec l'inconstance et l'aspect imprévisible des deux interlocuteurs, elles semblent témoigner d'un dialogue heuristique qui alterne entre méthode et tâtonnement. D'une part, les interlocuteurs ne se laissent pas réduire aux positions auxquelles on les associe. Sans souci de systématique, ils parlent et agissent comme deux personnes semblables auraient parlé et agi en réalité. D'autre part, ils occasionnent un jeu de référence au sein d'une structure dialectique. « Comme sur un échiquier, dit Roselyne Rey,

les positions respectives sont testées, et, selon une tactique déjà préconisée dans les *Pensées sur l'Interprétation de la Nature*, on les pousse jusque dans leurs extrêmes conséquences pour mieux en faire éclater l'insuffisance. Comme dans un jeu d'échecs, les pièces sont mobiles, et il peut arriver que tel est pris qui croyait prendre, ou que, pour reprendre le proverbe final, « Rira bien qui rira le dernier. »²⁴⁵

D'un côté il y a *Moi*, de l'autre *Lui*. Au fond, la structure est simple. Or, les résultats possibles de la confrontation des deux interlocuteurs sont si nombreux que le dialogue se présente néanmoins comme une « forme ouverte » :

Le jeu d'échecs comme métaphore du fonctionnement du texte qui suppose le génie de l'écrivain, exclut toute réduction des personnages à des pions : maître d'œuvre de la partie, en surimpression par rapport aux joueurs, Diderot établit un parallélisme entre les coups des joueurs et les propos qu'ils tiennent. Derrière chaque stratégie en présence, il y a une personnalité qui ne se laisse pas circonscrire par la fonction qu'on souhaiterait lui faire assumer et dont la « formule » passe par lois de composition complexes. Le dialogue cristallise les positions en présence, sans les figer, sans que ni MOI ni LUI puissent être définitivement assignés à leurs énoncés respectifs. La partie d'échecs peut s'interrompre avant d'être achevée, sans vainqueur ni vaincu, simplement après avoir fait constater que les deux joueurs se sont engagés dans une impasse. Cette

²⁴⁴ Voir Donal O'Gorman, *Diderot the satirist : Le Neveu de Rameau & related works/ an analysis*, Toronto : University of Toronto Press, 1971, pp. 185-214.

²⁴⁵ Roselyne Rey, « La morale introuvable », in *Autour du Neveu de Rameau de Diderot*, p. 60.

forme ouverte relève moins d'une esthétique de l'inachèvement que d'une inquiétude philosophique qui ne renonce pas à la recherche de la vérité, même si, provisoirement, il n'est pas possible de la formuler. Il y a bien un mot de la fin, mais il demeure énigmatique, sans que l'on puisse dire qui rira le dernier.²⁴⁶

b. Diderot et ses formes littéraires : le philosophe en quête d'un instrument de recherche

Qu'on regarde le texte comme une mise en question par Diderot de son propre projet, au sens large du mot, ou comme une enquête philosophique à titre plus positif, il est du moins clair qu'on peut le lire comme une *réflexion*. Cette perspective sur le texte a quelques implications auxquelles il faut s'arrêter. Constatons d'abord que pour Diderot, la littérature n'était rien d'autre qu'un moyen dont il se servait en tant que philosophe. Il pensait en écrivant. La forme de ses textes est donc intéressante d'un point de vue philosophique aussi bien que littéraire et historique. Lorsqu'il aborda la rédaction du *Neveu* autour de 1760, Diderot était en quête depuis longtemps de la forme littéraire la plus convenable à véhiculer sa pratique philosophique. Selon Roland Mortier, la quête l'avait amené de la *pensée* via la *lettre* au *dialogue*, et enfin au *Neveu*, le point culminant de ses recherches. Arrêtons-nous brièvement à son aperçu historique.

La quête commença donc par la *pensée*. Selon Mortier, l'atout de la pensée est qu'elle « ne requiert aucun effort de composition, aucune rigueur. »²⁴⁷ La forme d'une collection de *pensées* est « fragmentaire, invertébrée, sans consistance ni structure » et donc appropriée au désir qu'avait Diderot de « ne pas systématiser [sa] pensée mouvante ». ²⁴⁸ Critique de la méthode scientifique trop rigoureuse, Diderot gardait toujours sa « pensée questionneuse et investigatrice ». ²⁴⁹ Dès le début même de sa carrière de philosophe, il jugeait plus important, selon Mortier, « de chercher que de trouver, de questionner que de répondre. » ²⁵⁰ Il pensait en associant, en enchaînant les digressions les unes aux autres, en posant des questions, et non en présentant, en

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 61.

²⁴⁷ Roland Mortier, « Diderot et le problème de l'expressivité : de la pensée au dialogue heuristique », p. 260.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 261.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 266.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 260.

expliquant. La *pensée* fut son premier essai de trouver une forme qui fût appropriée à sa « démarche sautillante ».²⁵¹

Son deuxième essai fut la *lettre*. Son choix d'expérimenter avec ce genre n'est pas difficile à comprendre :

Les avantages du choix sautent aux yeux. Sans souffrir du découpage et de la fragmentation des « pensées », il tolère, derrière l'apparente continuité du discours, le décousu, l'irrégularité, la nonchalance, la désinvolture. L'exposé gagne en liberté ce qu'il perd en rigueur et en clarté.²⁵²

Les atouts sont les mêmes, les défauts sont enlevés. Les *pensées* lui permettent par exemple de discuter ses idées sans la contrainte de l'ordre englobant de l'exposé scientifique. Il peut les introduire et les abandonner comme il veut ; le problème est le « découpage » général qui en résulte. Ce problème est plus facile à éviter dans la *lettre*. Ici, une certaine liberté structurale appartient au genre, au mode de raisonnement qu'il est. Diderot l'explique dans la lettre de dédicace attachée à la *Lettre sur les sourds et muets* :

Quant à la multitude des objets sur lesquels je me plais à voltiger, sachez et apprenez à ceux qui vous conseillent, que ce n'est point un défaut dans une lettre, où l'on est censé converser librement, et où le dernier mot d'une phrase est une transition suffisante.²⁵³

Or, quoique moins « fragmentaire » que la *pensée*, la *lettre* de Diderot allait lui aussi soulever des problèmes. La faiblesse de la *Lettre sur les sourds et muets* au premier rang, provient selon Mortier « de la discordance entre la forme adoptée (celle de la lettre) et le ton véritable (qui est déjà celui du dialogue ébauché). »²⁵⁴ Car la *lettre* de Diderot, comme le démontre Mortier, se distingue nettement de celle, par exemple, d'un Voltaire. Elle n'a pas de « progression ordonnée ».²⁵⁵ Un « véritable bavardage à bâtons rompus sur les sujets les plus divers »,²⁵⁶ elle ressemble plus à un entretien qu'à la « lettre ouverte » classique. Premièrement, son ton est celui de

²⁵¹ Mortier, *op. cit.*, pp. 260-261.

²⁵² *Ibid.*

²⁵³ Denis Diderot, *Lettre sur les sourds et muets*, in *Œuvres*, t. IV (« Esthétique-Théâtre »), pp. 11-12. Mortier évoque le même passage, voir *op. cit.*, pp. 263-264.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 265.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 262.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 263.

l'entretien et non celui d'un exposé. Elle se présente vraiment comme un « dialogue avec un interlocuteur absent » ou comme un soliloque.²⁵⁷ Deuxièmement, Diderot inclut le lecteur dans le texte comme un interlocuteur muet « à qui l'on souffle des objections ou des remarques critiques. »²⁵⁸ Voici un exemple :

Cette sagacité vous surprendra moins peut-être, si vous considérez que celui qui se promène dans une galerie de peintures fait, sans y penser, le rôle d'un sourd qui s'amuserait à examiner des muets qui s'entretiennent sur des sujets qui lui sont connus.²⁵⁹

Il ne s'agit nullement d'un personnage littéraire comme le *Lui* du *Neveu*, mais la *Lettre* se présente comme un « dialogue ébauché ». La transition au dialogue, le troisième essai qu'a fait Diderot de trouver une forme littéraire convenable à sa pratique philosophique, s'opère au sein même de ses *lettres*.

Cette remarque est un peu simpliste. Les signes annonciateurs étaient là depuis le début même de la carrière littéraire de Diderot. Pratiquement tous ses textes comprennent des brins de dialogue. Mais la *Lettre sur les sourds et muets* constitue un tournant. Ici, les expérimentations avec le dialogue se sont doublées, selon Mortier, du goût du *risque* qui allait dès lors caractériser la pratique philosophique de Diderot. Dès son premier livre, il pensait que sa tâche était de poser des questions plutôt que de répondre et d'expliquer. Maintenant, il alla plus loin. Le philosophe ne devait pas seulement poser des questions. Il devait prendre des risques. Il devait s'occuper de *paradoxes*, non dans le sens actuel du mot, c'est-à-dire ce que Mortier appelle une « idée à la fois brillante et fautive »,²⁶⁰ mais dans son sens classique, c'est-à-dire une proposition qui n'a jamais été exposée. Il s'agit d'une conception de la philosophie à laquelle le *dialogue*, plus ouvert aux digressions et aux cabrioles spéculatives que la *lettre*, allait se montrer plus propice. « Je jette mes idées sur le papier, et elles

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 262. Mortier note l'intérêt apparent de Diderot pour le soliloque. Il en parle lui-même dans *De la poésie dramatique* (en s'adressant à Grimm) : « Vous savez que je suis habitué de longue main à l'art du soliloque. Si je quitte la société et que je rentre chez moi triste et chagrin, je me retire dans mon cabinet, et là je me questionne et je me demande : "Qu'avez-vous ?... de l'humeur ? – Oui. – Est-ce que vous vous portez mal ? – Non." Je me presse ; j'arrache de moi la vérité. » *Op. cit.*, p. 1289. Voir aussi Mortier, *op. cit.*, p. 264.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 265.

²⁵⁹ *Lettre sur les sourds et muets*, p. 20.

²⁶⁰ Mortier, *op. cit.*, p. 266.

deviennent ce qu'elles peuvent », ²⁶¹ dit-il déjà dans l'une des *Additions à la Lettre sur les sourds et muets*. La même attitude domine dans le *Rêve de d'Alembert*, le *Paradoxe sur le comédien*, le *Supplément au Voyage de Bougainville*, et l'*Entretien d'un père avec ses enfants*.

Or, il fallait attendre *Le Neveu*, au dire de Mortier, pour que « les exigences de l'art et celles d'une pensée foncièrement "problématique" se recouvrent avec bonheur. » ²⁶² Certes, ces premiers dialogues de Diderot lui fournissent une forme littéraire capable jusqu'à un certain point de véhiculer sa « pensée mouvante ». Mais ils risquent de devenir trop abstraits et théoriques. Ils ne répondent donc pas aux « exigences de l'art ». Dans *Le Neveu*, en revanche, « Diderot saura incarner les idées, les faire vivre devant nous en les fixant dans un décor familier et dans un moment de l'histoire. » ²⁶³ La réponse aux « exigences de l'art » pouvait même se prouver avantageuse sur un niveau philosophique :

La fiction permet à Diderot de se détacher de lui-même (Moi), de donner corps à certaines de ses tentations intellectuelles et morales (Lui), de prendre ainsi du recul et d'assister en spectateur amusé à un débat qui le concerne au premier chef. ²⁶⁴

Les deux interlocuteurs permettent à l'auteur d'expérimenter avec de différentes positions idéologiques et philosophiques. La fiction rend intéressants ces expérimentes en « faisant vivre » les idées. Diderot avait enfin trouvé une expression littéraire réussie capable de véhiculer le « bouillonnement » de ses idées et la « progression sinieuse » de sa pensée :

La position de Diderot-auteur ne se confond entièrement ni avec celle de Lui, ni avec celle de Moi ; il cherche la vérité, en l'occurrence la vérité morale, à travers ces deux personnages, sans s'identifier avec aucun. Aussi le dialogue n'aura-t-il point de conclusion ; il devra se poursuivre en nous, stimuler notre réflexion. Il ne saurait d'ailleurs y avoir de conclusion à un problème qui n'admet pas de réponse universelle et invariable. Ce qui compte, ce n'est pas le point d'aboutissement (qu'on songe à la souveraine désinvolture de la fin de l'*Entretien d'un père avec ses enfants*), mais le chemin qui y conduit, le bouillonnement des idées, la progression sinieuse de la pensée. ²⁶⁵

²⁶¹ Denis Diderot, *Additions à la Lettre sur les sourds et muets*, in *Œuvres*, t. IV (« Esthétique-Théâtre »), p. 58. Voir aussi Mortier, *op. cit.*, p. 266.

²⁶² Mortier, *op. cit.*, p. 268.

²⁶³ *Ibid.*, p. 267.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 268.

²⁶⁵ *Ibid.*

Nous revenons donc à l'interprétation élaborée dans la première partie du chapitre. Lu comme un « acte polémique », le dialogue présente un message clair. Lu comme une enquête philosophique, il se présente comme une recherche à fin ouverte. Nous voyons maintenant qu'il s'agit de l'« aboutissement des tâtonnements »²⁶⁶ de Diderot : *Le Neveu* fut l'expression littéraire recherchée, la forme capable de véhiculer sa pensée investigatrice. Dans le chapitre précédent, nous avons discuté la fonction de son réalisme d'un point de vue polémique. Nous sommes prêts maintenant à la discuter d'un point de vue philosophique et heuristique.

c. « J'abandonne mon esprit » : réalisme littéraire et rêverie philosophique

Notre point de départ sera le raisonnement suivant : en tant qu'enquête philosophique, *Le Neveu de Rameau* fut selon Mortier la forme que Diderot avait cherché. Puisqu'il fixe les discussions philosophiques « dans un décor familier et dans un moment de l'histoire », il permet une combinaison des atouts structuraux du dialogue heuristique et les « exigences de l'art ». Selon Mortier, la *fiction* du texte remplit une certaine fonction heuristique, car elle permet à Diderot de « se détacher de lui-même » et de « donner corps à certaines de ses tentations intellectuelles et morales ». Or, nous allons voir qu'il semble possible d'aller un peu plus loin. Etant donné les idées de Diderot sur l'illusion romanesque et théâtrale, il semble possible de dire que dans *Le Neveu de Rameau*, elle constitue une manière de penser dont le réalisme du texte est un prémisses.

L'essentiel est encore une fois le lien entre l'illusion et le côté « irrationnel » de l'homme, que nous venons de discuter dans le premier chapitre. Le lien est le même, mais sa fonction est ici une autre. Dans l'*Éloge de Richardson*, Diderot affirme qu'il préfère les romans de Richardson aux « maximes » du dix-septième siècle parce qu'ils savaient remuer ses émotions et éveiller son imagination. Ils le « touchaient », de sorte qu'il soit susceptible de leur instruction morale. Dans le précédent chapitre, nous avons cerné une logique semblable dans *Le Neveu*, sauf qu'ici il s'agissait de persuader et non d'édifier. Or, il peut donc être possible de lui attribuer aussi une fonction heuristique. Diderot voyait en les romans réalistes de Richardson des

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 267.

meilleurs instruments d’instruction que les « maximes » du classicisme. En l’invitant à se « mettre aux côtés » des personnages, ils engageaient. Semblablement, il serait logique s’il voyait en *Le Neveu* un meilleur instrument de recherche que ses dialogues précédents, pour à peu près la même raison. Pour Diderot, les émotions, l’imagination et l’instinct ne font pas seulement partie d’une « nature humaine » qu’il faut remuer afin de former le lecteur. Ils ont aussi une valeur cognitive bien précise. Il faut connaître un peu l’épistémologie de Diderot.

Sa philosophie était souvent élaborée dans des dialogues. Les positions de Diderot lui-même peuvent donc être difficiles à identifier. Mais on peut supposer que d’Alembert rend son opinion quand il affirme que « le tout change sans cesse. »²⁶⁷ Diderot rejetait l’idée cartésienne de l’opposition entre une substance purement spirituelle et une substance purement corporelle. Tout ce qui existait était à son avis la matière, qui était infinie et toujours en métamorphose. Quand on ajoute que l’homme est évidemment une « partie du tout »,²⁶⁸ comme le remarque d’Alembert, on voit le fondement de l’épistémologie de Diderot. D’un côté, l’homme a une raison formelle, qui lui permet d’interpréter l’information de ses sens. De l’autre côté, il a ses sens, son *expérience*. La « philosophie expérimentale », affirment les *Pensées sur l’interprétation de la nature*, « a les yeux bandés, marche toujours en tâtonnant, saisit tout ce qui lui tombe sous les mains et rencontre à la fin des choses précieuses. »²⁶⁹ La « philosophie rationnelle », d’autre part, « recueille ces matières précieuses, et tâche de s’en former un flambeau ». ²⁷⁰

L’une ne peut rien sans l’autre. Selon Eric-Emmanuel Schmitt, l’homme, tel que Diderot le conçoit, n’est pas capable d’inventer un système de classification « préalable à l’observation et l’expérience ». ²⁷¹ Premièrement, la matière change. Sa complexité infinie doit donc transgresser les limites de ce qu’on peut saisir. Deuxièmement, l’homme fait lui-même partie de la matière. Pour Diderot, cela implique que « tout projet cartésien d’une physique déductive a priori »²⁷² est impossible.

²⁶⁷ Denis Diderot, *Le Rêve de d’Alembert*, in *Œuvres*, t. I (« Philosophie »), p. 636.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 637.

²⁶⁹ Denis Diderot, *Pensées sur l’interprétation de la nature*, in *Œuvres*, t. I (« Philosophie »), p. 568.

²⁷⁰ *Ibid.*

²⁷¹ Schmitt, *op. cit.*, p. 250.

²⁷² *Ibid.*, p. 154.

D'autre part, l'expérience sensible, une « somme d'informations sensorielles », ²⁷³ n'a aucune valeur heuristique en soi. Selon cette logique, la seule voie possible serait de raisonner par analogie : l'expérience cherche « des phénomènes tout le temps que la raison emploie à chercher des analogies ». ²⁷⁴ Schmitt parle d'un « constant va-et-vient de l'esprit aux sens. » ²⁷⁵ La démarche scientifique diderotienne revient selon lui à un mouvement continué vers l'inconnu, qui « étend un mode d'explication. » ²⁷⁶

Or, l'intéressant pour nous est surtout la valeur cognitive que Diderot voit en les facultés « irrationnelles » évoquées plus haut. Le « commerce avec la nature » qu'est ce va-et-vient dont parle Schmitt, « est en grande partie inconscient. » ²⁷⁷ Il consiste bien en une dialectique entre les sens et la raison, mais selon Diderot, cette dialectique n'aurait aucune valeur heuristique sans l'imagination et l'instinct. Au fur et à mesure qu'augmente « le contenu des informations » ²⁷⁸ des analogies, la distance de nos expériences augmente aussi, et notre compréhension en souffre. D'où l'importance de l'imagination, dont la fonction serait selon Schmitt de « lutter contre l'abstraction de l'entendement et du langage. » ²⁷⁹ Dans les *Éléments de physiologie*, Diderot présente la définition suivante :

Faculté de se peindre les objets absents, comme s'ils étaient présents, d'emprunter des objets sensibles des images qui servent de comparaison, d'attacher à un mot abstrait un corps, voilà l'idée que j'ai de l'imagination. ²⁸⁰

L'imagination « réveille les perceptions mêmes ». ²⁸¹ Elle nous amène de l'abstrait au concret, ce qui est une condition de toute compréhension. Ainsi, selon la logique de Diderot, elle est au fondement même de « l'activité analogique ». ²⁸²

L'intuition concerne l'*hypothèse*, qui ne peut provenir ni de la raison formelle ni des sens. Conséquemment, elle doit trouver son origine ailleurs. Diderot l'explique

²⁷³ *Ibid.*, p. 163.

²⁷⁴ Denis Diderot, *loc. cit.*

²⁷⁵ Schmitt, *op. cit.*, p. 172.

²⁷⁶ « Raisonner par analogie, c'est aller du connu à l'inconnu, c'est étendre un mode d'explication. » *Ibid.*, p. 180.

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 176.

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 181.

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 184.

²⁸⁰ Denis Diderot, *Éléments de physiologie*, in *Œuvres*, t. I (« Philosophie »), p. 1292.

Voir aussi Schmitt, *op. cit.*, p. 183.

²⁸¹ Schmitt, *loc. cit.*

²⁸² *Ibid.*, p. 184.

dans les *Pensées sur l'interprétation de la nature*. Au fur et à mesure que ses observations se multiplient, le chercheur développe un instinct ou un « pressentiment qui a le caractère de l'inspiration ».²⁸³ Avec l'imagination, cet instinct lui fournit une direction dans ses recherches. Dans le *Salon de 1767*, semblablement, on voit l'artiste qui s'approche du « vrai modèle idéal de la beauté », se repérant à l'aide d'une « notion sourde, secrète, d'analogie, acquise par une infinité d'observations successives ».²⁸⁴

Pour saisir ce qui se présente comme l'idéal épistémologique de Diderot, il faut donc comprendre qu'il s'agit d'une espèce de « conception élargie de la raison ».²⁸⁵ D'après la logique de Diderot, les facultés « irrationnelles » de l'imagination et l'intuition, font simplement partie de la manière dont on pense. Arnaud Tripet parle du « rêve » comme un idéal :

C'est le rêve qui s'offre comme le modèle idéale d'une connaissance synthétique, sans médiation discursive ni durée, sans cette lenteur d'une "langue qui se traîne toujours après l'esprit" (*Sourds et Muets*).²⁸⁶

Son observation est intéressante, car pour Diderot, le « rêve » est justement un état d'âme d'âme qui n'appartient pas uniquement au sommeil, mais qui se caractérise par le talent de cerner des analogies, des systèmes. Les rêves, dit Bloculocus dans les *Bijoux indiscrets*,

ne sont que des jugements précipités qui se succèdent avec une rapidité incroyable, et qui, rapprochant des objets qui ne se tiennent que par des qualités fort éloignées, en composant un tout bizarre.²⁸⁷

L'homme de s'aperçoit d'analogies de manière directe et instinctive sans « médiation discursive ni durée ». Selon Tripet, le *rêve* diderotien peut être compris comme une « adhésion cosmique » qui « s'actualise intérieurement ».²⁸⁸ Il est un état où l'on est

²⁸³ *Pensées sur l'interprétation de la nature*, p. 570.

²⁸⁴ Denis Diderot, *Salon de 1767*, in *Œuvres*, t. IV (« Esthétique-Théâtre »), p. 525.

²⁸⁵ Schmitt, *op. cit.*, p. 191.

²⁸⁶ Arnaud Tripet, « Diderot et la rêverie : en marge du *Neveu de Rameau* », *Saggi e ricerche di letteratura francese*, 15 (1976), Roma : Bulzoni Editore, p. 132.

²⁸⁷ *Les Bijoux indiscrets*, p. 139. Schmitt évoque le même passage, *op. cit.*, p. 191.

²⁸⁸ Tripet, *op. cit.*, p. 133.

« possédé », ²⁸⁹ où l'on laisse « la nature, sa mémoire, ses expériences, son corps même parler ». ²⁹⁰

Selon Tripet, cet état du rêve fait partie de la « dialectique de l'intérieur et de l'extérieur qui constitue la situation fondamentale de l'homme » :

[...] dans les deux systèmes de connaissance que nous avons relevés dans l'épistémologie de notre philosophe, l'intuitionnisme fulgurant de la conscience n'est pas, en fait, un absolu, essentiellement séparé de la discursivité. L'un et l'autre se rangent dans le cadre d'un *a priori* dialectique de l'intérieur et de l'extérieur qui constitue la situation fondamentale de l'homme et son instabilité en quelque sorte pré-établie. Le va-et-vient du discursif reflète évidemment cette instabilité de manière directe, mais l'immédiateté, qui dans son monisme atemporel semble en être la négation, s'articule au premier système, comme la partie au tout, comme le moment qui, dans le va-et-vient discursif, représenterait l'intériorité plénière. ²⁹¹

La « discursivité » désigne la connaissance accessible à travers la « médiation discursive », à travers la langue. L'« intuitionnisme fulgurant » renvoie au *rêve* et ses « jugements précipités ». Alternant entre « l'extérieur (le monde) » ²⁹² et « l'intérieur (la conscience) », ²⁹³ entre l'absence et la présence, l'homme alterne ainsi entre deux « systèmes de connaissance ».

Ce mouvement se répète d'un bout à l'autre du *Neveu*. Tripet parle des « sécessions mentales » ²⁹⁴ des deux interlocuteurs. Le narrateur est le premier d'en avoir une. Nous avons déjà vu les premiers mots du texte :

Qu'il fasse beau, qu'il fasse laid, c'est mon habitude d'aller sur les cinq heures du soir me promener au Palais Royal. C'est moi qu'on voit, toujours seul, rêvant sur le banc d'Argenson. Je m'entretiens avec moi même de politique, d'amour, de gout ou de philosophie. J'abandonne mon esprit a tout son libertinage. Je le laisse maître de suivre la première idée sage ou folle qui se presente [...], les attaquant toutes et ne s'attachant a aucune. ²⁹⁵

²⁸⁹ Schmitt, *op. cit.*, p. 189.

²⁹⁰ *Ibid.*

²⁹¹ Tripet, *op. cit.*, p. 134.

²⁹² *Ibid.*

²⁹³ *Ibid.*

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 135.

²⁹⁵ *Le Neveu de Rameau*, p. 3.

Le narrateur décrit ici ce que Tripet appelle une « heureuse absence »,²⁹⁶ dans laquelle l'état de rêve évoqué ci-dessus n'est pas difficile à reconnaître. Non seulement utilise-t-il le mot « rêver » (« rêvant sur le banc d'Argenson »), mais on y retrouve aussi l'espèce de passivité que Schmitt associe au génie : « J'abandonne mon esprit... », « je le laisse maître... » Or, suivant le mouvement expliqué par Tripet, il est brusquement « réveillé » par *Lui* et doit revenir au monde extérieur, au Café de la Régence, au dialogue : « Il m'aborde... Ah, ah, vous voilà, Mr le philosophe ».²⁹⁷ Le mouvement se répète un peu plus tard. *Moi* rêve, *Lui* le réveille : « Mais vous ne m'écoutez pas. A quoi revez-vous ? »²⁹⁸

Lui ne « rêve » qu'une seule fois, mais son cas est intéressant. Pendant sa plus grande pantomime, il perd le contact avec le monde :

Il entassoit et brouilloit ensemble trente airs, italien, françois, tragiques, comiques, de toutes sortes de caracteres [...]. Il s'apaise, il se desole, il se plaint, il rit ; jamais hors de ton, de mesure, du sens des paroles et du caractere de l'air. Tous les pousse-bois avoient quittés leurs echiquiers et s'etoient rassemblés autour de lui. Les fenetres du caffé etoient occupées, en dehors, par les passants qui s'etoient arrêtés au bruit. On faisoit des eclats de rire a entrouvrir le plafond. Lui n'apercevoit rien ; il continuoit, saisi d'une alienation d'esprit, d'un enthousiasme si voisin de la folie, qu'il est incertain qu'il en revienne [...].²⁹⁹

Deux pages plus tard, il est réveillé :

Sa tete etoit tout a fait perdue. Epuisé de fatigue, tel qu'un homme qui sort d'un profond sommeil ou d'une longue distraction ; il resta immobile, stupide, etonné. Il tournoit ses regards autour de lui, comme un homme égaré qui cherche a reconnoitre le lieu ou il se trouve. Il attendoit le retour de ses forces et de ses esprits ; il essuyoit machinalement son visage. Semblable a celui qui verroit a son reveil, son lit environné d'un grand nombre de personnes ; dans un entier oubli ou dans une profonde ignorance de qu'il a fait, il s'ecria dans le premier moment : He bien, messieurs, qu'est ce qu'il y a ?³⁰⁰

La présence ici de la théorie du *rêve* est évidente. *Lui* est « saisi d'une aliénation d'esprit », d'un « entier oubli » et d'une « profonde ignorance » alors qu'il excelle dans son art. Son répertoire, s'étalant d'un orchestre à une volée d'« oiseaux qui se

²⁹⁶ Tripet, *op. cit.*, p. 130.

²⁹⁷ *Le Neveu de Rameau*, p. 7.

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 74.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 83.

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 85.

taient au soleil couchant », ³⁰¹ semble comprendre tout. On songe à l'expression de Tripet : « adhésion cosmique ».

Son emploi du mot « enthousiasme » est aussi intéressant. Il s'agit ici d'encore un mot qui n'avait pas n'importe quel sens, ni pour Diderot ni pour son temps. Du seizième siècle jusqu'au milieu du dix-huitième siècle, son sens passa d'une acception négative liée à la pathologie à une acception positive liée à l'inspiration et à la création artistique. ³⁰² Au niveau de son emploi du mot, Diderot était donc typique. Son rapport avec le phénomène allait rester complexe, ³⁰³ mais quand il le définit dans l'*Encyclopédie*, il annonce la réhabilitation du mot qu'on allait voir pendant la Révolution et chez les romantiques :

Communément on entend par *enthousiasme*, une espece de fureur qui s'empare de l'esprit & qui le maîtrise, qui enflamme l'imagination, l'eleve, & la rend féconde. [...] Mais la fureur n'est qu'un accent violent de folie, & et la folie est une absence ou un égarement de la raison ; ainsi lorsqu'on a défini l'enthousiasme, *une fureur, un transport*, c'est comme si l'on avoit dit qu'il est un *redoublement de folie*, par conséquent incompatible pour jamais avec le raison. C'est la raison seule cependant qui le fait naître ; il est un feu pur qu'il allume dans les momens de sa plus grande supériorité. Il fut toujours de toutes ses opérations la plus prompte, la plus animée. Il suppose une multitude infinie de combinaisons précédentes, qui n'ont pû se faire qu'avec elle et par elle. Il est, si on ose dire, le chef-d'œuvre de la raison. ³⁰⁴

Il semble clair qu'il s'agit ici du même mot qu'il emploie dans *Le Neveu*. En exécutant sa pantomime, *Lui* est saisi d'un « enthousiasme si voisin de la folie, qu'il est incertain qu'il en revienne ». L'espèce de « fureur qui s'empare de l'esprit & qui le maîtrise » dont parle l'*Encyclopédie*, est facile à reconnaître.

Dans la mesure où le réalisme du texte a une fonction heuristique, nous sommes donc prêt maintenant à voir comment. Il serait sans doute faux de voir en *Le Neveu* une mise en pratique de la démarche scientifique élaborée dans les *Pensées sur l'interprétation de la nature*. L'épistémologie de Diderot est complexe, et il ne faut pas la réduire en un « programme ». Mais certains traits de l'idéal épistémologique qu'est pour Diderot le *rêve*, semblent bien pertinents par rapport au réalisme du texte.

³⁰¹ *Ibid.*

³⁰² Pour plus d'information sur l'histoire du mot, voir, par exemple, Gloria Flaherty, « Transport, Ecstasy, and Enthusiasm », in *French Musical Thought*, Ann Arbor / Londres : UMI Research Press, 1989, pp. 81-93.

³⁰³ Roland Mortier traite de ce rapport dans son article « Diderot entre les "enthousiastes" et les "têtes froides" », *op. cit.*

³⁰⁴ Denis Diderot, art. « Enthousiasme », l'*Encyclopédie*, t. V, pp. 719-720.

Premièrement, ce réalisme s'adresse à l'imagination – de l'auteur aussi bien que du lecteur. Deuxièmement, il a pour fonction une concrétisation des sujets traités dans le dialogue. Troisièmement, son application à la forme du dialogue heuristique semble situer le texte, compris comme une enquête philosophique, dans une espèce de juste milieu entre méthode systématique et tâtonnement intuitif.

Le premier point nous ramène à la théorie à laquelle nous sommes revenus à maintes reprises depuis le premier chapitre. L'illusion créée par le réalisme littéraire suscite l'engagement du lecteur ; elle s'adresse à son imagination et le « touche » de manière plus vive qu'un « maxime ». Dans le précédent chapitre, nous avons discuté cette logique sous forme d'une lecture polémique du *Neveu*. Comme au cas des romans de l'époque, l'illusion se dirige ici vers le lecteur uniquement, non pour l'instruire mais pour le persuader du bien-fondé de son « message ». Or, quand on lit le texte comme une enquête philosophique, la tentation est forte de s'imaginer une illusion se dirigeant à visant à l'auteur aussi bien que le lecteur. Il est du moins facile à imaginer Diderot en écrivant, « trompant » lui-même, se « mettant aux côtés » de ses personnages, « suivant » leur conversation plutôt que de l'inventer. Le réalisme du texte se présente ici comme un moyen par lequel Diderot éveille ses propres facultés « irrationnelles », auxquelles nous savons maintenant qu'il attachait une grande valeur cognitive.

Le deuxième point semble s'en suivre du premier, mais il mérite un bref commentaire à lui. Car il est primordial de se rappeler que l'illusion du texte ne sert pas à concrétiser ses discussions en *exemplifiant* ou en illustrant ses sujets. Au contraire, elle est la manifestation même de ses spéculations. Marie-Florence Queudot Gros a élaboré cette idée :

L'illusion du théâtre met en place des personnages, des êtres prédéterminés, conçu d'avance, des masques. Le dialogue et la mise en scène les rongent, révèlent l'illusion qu'est cette unité, dénoncent la comédie. On ne saurait définir le dialogue comme l'aboutissement d'une recherche théâtrale. Ces textes de Diderot [ses dialogues] sont les moments d'une recherche philosophique. Leur théâtralité, efficace sans aucun doute, est à la fois l'expression de cette pensée et son contenu même.³⁰⁵

³⁰⁵ Marie-Florence Queudot Gros, « De la comédie de Rameau à la comédie du monde. Le prix de la mascarade dans le dialogue de Diderot », *L'Information littéraire*, 2 (mars-avril 1992), p. 29.

On peut dire avec lui que les interlocuteurs jouent des rôles. On songe à la conception diderotienne de l'identité, selon laquelle l'« homme naturel »³⁰⁶ est contraint par la société à porter une série de masques. Mais en eux, ils ne *représentent* rien. Avec le reste de l'univers fictif dont ils font partie, ils sont à la fois l'« expression » de la pensée de Diderot, et « son contenu même ». Ils ne sont pas des attributs. Nous avons déjà vu que *Moi* et *Lui* ne disent pas forcément ce qui serait logique du point de vue des rôles idéalistes et cyniques, respectivement, qu'on leur assigne dès le début du dialogue. Ce qui les détermine semble être au premier chef la conception que Diderot a d'eux en tant qu'individus. Pour reprendre la métaphore de Roselyne Rey, *Moi* et *Lui*, peuvent bien servir comme pions. Dans une certaine mesure, *Lui* représente par exemple les anti-philosophes auxquels Diderot l'associe. Mais ce type de fonction est subordonné à l'idée des interlocuteurs comme individus. Ils vont parler et agir selon la manière dont des personnes semblables auraient peut-être parlé et agi en réalité. Il s'agit donc d'une toute nouvelle perspective sur le réalisme du texte. Au lieu d'être une manière de « dorer la pilule » pour un lectorat qu'il faut convaincre, il se présente ici comme l'expression de la pensée de l'auteur, qui *est* l'invention d'une conversation au Café de la Régence.

Nous arrivons donc au troisième point : l'équilibre entre méthode systématique et tâtonnement intuitif impliqué, ou du moins souligné, par le réalisme du texte. D'emblée, la possibilité d'un tel équilibre existe dans tout dialogue heuristique, quelque soit le niveau de son réalisme. Nous l'avons vu en discutant les premiers dialogues de Diderot. D'une part, la forme lui permet de donner libre cours aux associations et aux digressions de sa « pensée investigatrice ». D'autre part, elle gardait toujours un minimum de cohérence, d'unité. A propos du *Neveu*, nous avons brièvement discuté le jeu dialectique évoqué par O'Gorman. Malgré toutes les cabrioles qu'on peut faire, la structure de fond du *dialogue* lui-même va toujours rester intacte. Diderot parle d'un phénomène semblable dans une lettre à Sophie Volland du 20 octobre 1760 :

C'est une chose singulière que la conversation, surtout quand la compagnie est un peu nombreuse. Voyez les circuits que nous avons fait. Les rêves d'un malade en délire ne sont pas plus hétéroclites. Cependant, comme il n'y rien de décousu ni dans la tête d'un homme qui rêve, ni dans celle d'un fou, tout tient aussi dans

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 27.

la conversation ; mais il serait quelquefois bien difficiles de retrouver les chaînons imperceptibles qui ont attiré tant d'idées disparates.³⁰⁷

La conversation est aussi « hétéroclite » que les « rêves d'un malade en délire », mais il « n'y a rien de décousu » dans sa structure. On pense tout de suite au *Neveu*, dont les théoriciens ont commenté l'unité énigmatique depuis l'introduction au texte de Goethe en 1805. Nous avons nous aussi remarqué l'air capricieux du dialogue, qui ne brise pourtant jamais sa cohérence.

Or, on revient à la question du réalisme, car *Le Neveu de Rameau* n'est évidemment pas une vraie conversation. Il est un dialogue entre deux hommes au Café de la Régence tel que Diderot l'a *imaginé*. S'il fonctionne comme une vraie conversation, on peut s'imaginer, c'est que Diderot est arrivé à se laisser entraîner par sa propre fiction. Nous l'avons déjà imaginé en se « mettant aux côtés » de ses personnages, suivant leur conversation comme si elle était réelle. Dans la mesure où l'on peut dire que le réalisme du texte a une fonction philosophique et heuristique, on peut donc dire qu'elle revient à « enflammer l'imagination » de l'auteur aussi bien que celle du lecteur. Certes, les dialogues moins réalistes que *Le Neveu*, comme le *Paradoxe sur le comédien* et le *Supplément au Voyage de Bougainville*, étaient eux aussi propices aux recherches philosophiques de Diderot. Mais il est facile à s'imaginer qu'il fallait l'entraînement de l'illusion, et donc le réalisme, pour inciter l'intuitionnisme du *rêve*, pour éveiller la force créatrice de l'*enthousiasme*. Ainsi, il est tentant de dire que le réalisme fait du dialogue heuristique un instrument de recherche capable de s'approcher de cette « connaissance synthétique » idéalisée par Diderot.

Ayant interprété le « réalisme » du texte comme un moyen de persuasion dans le précédent chapitre, nous l'avons interprété comme un instrument de recherche dans le chapitre actuel. Nous avons commencé par une lecture « philosophique » du texte, où nous l'avons lu non comme la présentation d'un message polémique, mais comme une discussion d'une série de sujets. Ainsi, le texte est intéressant du point de la quête menée par Diderot pour trouver la forme littéraire la plus appropriée à véhiculer sa « pensée investigatrice ». Selon Mortier, *Le Neveu* fut le point culminant de cette quête. D'une part, il répondit aux « exigences d'art ». Par la manière dont il enracine

³⁰⁷ Denis Diderot, *Œuvres*, t. V (« Correspondance »), p. 271.

ses discussions philosophiques « dans la réalité sociale » de son époque, il réussit en tant qu'œuvre de fiction. D'autre part, il a l'atout, en dialogue heuristique, de savoir combiner une « forme invertébrée » et propice au libre cours des associations, avec un cadre dialectique qui garde la cohérence.

Or, en jetant un coup d'œil sur l'épistémologie de Diderot, nous avons vu que le réalisme du *Neveu*, facile à ranger du côté des « exigences artistiques », ne semble pas avoir pour fonction principale de répondre aux exigences d'une sensibilité littéraire. Par contre, il paraît clairement remplir une fonction philosophique et heuristique. Par l'illusion qu'il crée, il éveille non seulement les émotions du lecteur et de l'auteur lui-même, mais il engage aussi leur imagination, le fondement même, selon Schmitt, de l'« activité analogique » telle que Diderot la conçoit. Ainsi, le réalisme du texte invite à l'espèce d'orientation instinctive propre au *rêve*. *Moi*, *Lui* et l'ensemble de l'univers dont ils font partie, sont la manifestation même des réflexions de l'auteur, qui semble *suivre* plutôt que *gérer* la conversation. Entre méthode et tâtonnement, le « dialogue réaliste » qu'est *Le Neveu de Rameau* se présente comme un instrument de recherche particulier. *Moi* affirme que les folies de *Lui* le fait « rever profondément ».³⁰⁸ On s'imagine que Diderot aurait pu dire la même chose de son texte.

³⁰⁸*Le Neveu de Rameau*, p. 105.

Conclusion

En commençant ce mémoire, nous nous sommes proposé le but d'« analyser le réalisme littéraire du *Neveu de Rameau* en tant qu'œuvre de fiction et en tant que dialogue philosophique. » Comme point de départ, nous nous sommes posé trois questions : 1) dans la mesure où l'on peut parler d'un réalisme romanesque propre au dix-huitième siècle et à Diderot, est-ce qu'on peut voir en *Le Neveu de Rameau* un texte réaliste ? 2) le réalisme éventuel du *Neveu* quelle est sa fonction ? et 3) ce réalisme que nous dit-il de la manière dont Diderot emploie la fiction littéraire et le dialogue philosophique ? La première question est traitée dans les chapitres un et deux, les deux dernières dans les chapitres trois et quatre.

La tâche du premier chapitre fut donc de justifier l'idée d'un réalisme romanesque propre au dix-huitième siècle et à Diderot. Le mot « réaliste » apparut en tant que lexique littéraire et esthétique dans les années 1820. Il ne devint courant qu'aux années 1840, et désigne aujourd'hui un courant artistique et littéraire des années 1850 à 1880. *Le Neveu de Rameau* date en grande partie du début des années 1760. A-t-on le droit de l'appeler un texte « réaliste » ? En résumant la période de 1690 à 1789, avec Henri Coulet, nous avons pu constater une tendance dans la littérature à se détourner du fantastique pour s'occuper du « réel ». Une certaine revendication de vraisemblance, qui existait depuis l'Antiquité, avait été actualisée au dix-septième siècle. Au dix-huitième siècle, cette revendication fut liée au roman et au nouveau *drame bourgeois*. Le lectorat bourgeois croissant, en recherche des « écoles de la vie », revendiqua une littérature qui reflète leur propre vie. Au début du siècle, cela impliqua le développement de ce que Georges May appelle un « réalisme du décor » : les aventures du héros romanesque furent ramenées en France et au temps du lecteur ; le « décor » était familier.

Vers le milieu du siècle, on s'orientait de plus en plus vers le quotidien des lecteurs, et les *Mémoires* et le roman épistolaire s'établirent comme les deux types de romans les plus populaires. Avec leur narration à la première personne, ils répondirent au sentiment de précarité prévalant dans la bourgeoisie. Vers 1760, le « réalisme du décor » et l'espèce de « réalisme narratif » impliquée par l'évolution de la narration à la première personne, furent complétés par un « réalisme de style ». Finalement, on accepta le langage familier et populaire dans la littérature. Le réalisme proprement dit

appartient au dix-neuvième siècle. Mais on peut certainement parler du dix-huitième siècle, avec Raymond Joly, comme une « préhistoire du réalisme ». La théorie littéraire de Diderot, élaborée dans la trentaine d'années entre les *Bijoux indiscrets* et *Jacques le Fataliste*, en témoigne clairement. Au début, il s'occupe surtout du drame. Pour être instructif et pour plaire au spectateur, une pièce doit proposer une imitation de la réalité qui soit si exacte que ce dernier soit « trompé » par ce qu'il voit. Il faut rendre la condition sociale et la vie quotidienne du public, et il faut écrire en prose. Plus tard, il se tourna aussi vers le roman, répétant ici le même principe : il fallait « tromper » le lecteur, il fallait s'adresser non seulement à sa raison, mais aussi à son imagination, à son émotion.

Ayant établi l'idée d'une évolution réaliste dans la littérature du dix-huitième siècle, nous identifions dans le deuxième chapitre les repères de cette évolution dans le texte. Nous les divisons en deux groupes : ceux qui concernent le cadre du dialogue et ceux qui concernent le dialogue lui-même. Dans le contexte du premier groupe, nous avons discuté la localisation du dialogue et les interlocuteurs, ainsi que les personnes auxquelles ceux-ci se réfèrent. Les trois groupes d'éléments témoignent tous de la tendance générale évoquée ci-dessus : ils s'occupent du réel plutôt que le fantastique. La littérature devait refléter les circonstances de vie du lectorat. Le temps et le lieu de l'intrigue devaient être ceux du lecteur.

Le dialogue est situé au Café de la Régence, un lieu réel emblématique pour la vogue des cafés et donc pour la bourgeoisie urbaine. Au niveau des interlocuteurs, *Lui* est fondé sur Jean-François Rameau, le neveu du compositeur Jean-Philippe. Un personnage légendaire à l'époque, il permet de parler des personnes auxquelles Diderot l'associe, c'est-à-dire ses adversaires, dont notamment Palissot et Bertin. *Moi* n'est jamais nommé, mais contribue lui aussi à lier le dialogue à la réalité contemporaine. Il a un passé comme enseignant de mathématiques au Jardin de Luxembourg. Il est aussi du parti des Philosophes.

Le deuxième groupe de repères, celui qui concerne le dialogue lui-même, se subdivise lui aussi en deux séries d'éléments : les éléments stylistiques et les éléments structuraux. Parmi les éléments stylistiques, nous avons évoqué le style familier et parfois vulgaire du vocabulaire et de l'idiome qu'on trouve chez *Lui* au premier rang. Parmi les éléments structuraux, nous avons remarqué l'air « vivant » du dialogue causé par les phrases elliptiques, par les digressions, par les interruptions et par les « historiettes » de *Lui*. Les pantomimes du Neveu dernier munissent aussi le dialogue

d'une « respiration » naturelle en le remplissant de pauses, de silences. En somme, tout semble clairement démontrer l'appartenance du texte à l'évolution réaliste de son époque. Il fait preuve d'un « réalisme du décor », d'un certain « réalisme narratif » et d'un « réalisme stylistique ».

Or, cette constatation faite, le problème suivant s'impose : dans le roman de l'époque, la fonction du réalisme était liée aux personnages, sinon à un héros au sens classique du mot, et à l'intrigue. En s'identifiant avec les personnages, dont la morale fut décelée par l'intrigue, on pouvait utiliser les romans comme des « écoles de la vie ». Dans *Le Neveu de Rameau*, les personnages sont remplacés par des interlocuteurs et l'intrigue est remplacée par un dialogue. On ne retrouve pas ici une fin édifiante fondée sur des personnages et sur l'intrigue. Il semble donc que la fonction du réalisme du texte doit se trouver ailleurs. Les deux derniers chapitres proposent deux solutions à ce problème.

La première des deux solutions revient à regarder le texte comme un « acte polémique » contre les adversaires de Diderot. Avec Carol Sherman, nous avons lu le dialogue comme un procès, où *Moi* interroge *Lui*. A la fin du dialogue, ce dernier a défendu ses « talents » moraux aussi bien qu'esthétiques, mais il n'est jamais arrivé à convaincre son interlocuteur. Cela cimenterait l'aspect suspect qu'ont déjà ses amis et protecteurs aux yeux du lecteur. Selon cette lecture du texte, son réalisme, c'est-à-dire tout ce qui contribue à donner au dialogue un air vivant, se présente comme un moyen de persuasion. Quand le dialogue semble se dérouler devant le lecteur, sa conclusion va paraître plus convaincante. On a l'impression de suivre la marche qui y mène. Sherman trouve la même logique chez Platon.

La deuxième solution implique une lecture différente. Elle revient à regarder le texte non comme un « acte polémique », mais comme une enquête philosophique, par laquelle Diderot traite d'une série de problèmes. Selon cette deuxième interprétation du texte, son réalisme semble remplir une fonction heuristique plutôt que polémique. Quand il aborda la rédaction du *Neveu*, Diderot était en quête depuis des années de la forme littéraire la plus appropriée à véhiculer sa pratique philosophique. Cette quête le mena selon Roland Mortier au *dialogue*, une forme permettant la bonne combinaison de souplesse et de rigueur structurale. Vu son épistémologie, la tentation fut donc forte d'associer son idée de l'illusion romanesque, telle qu'on la trouve dans sa théorie aussi bien que dans *Le Neveu*, à son idée du *rêve*.

L'illusion du texte invite à se « mettre aux côtés » des interlocuteurs et à se « mêler dans leur conversation. » Du côté de l'auteur, on s'imagine une enquête philosophique dont l'univers de sa fiction n'est pas une illustration, mais la manifestation même. Sous l'effet de l'*enthousiasme*, cette force créatrice propre à l'état d'âme qu'est le *rêve*, sa création littéraire se recouvre de sa recherche philosophique. Du côté du lecteur, on s'imagine une situation semblable, sauf qu'il lit au lieu d'écrire. Tous les deux se laissent entraîner par la rêverie du texte, s'ouvrant à l'espèce d'orientation intuitive dont nous avons retrouvé l'idée dans l'épistémologie. Nous nous sommes posé la question de ce que le réalisme du *Neveu* nous dit sur l'emploi diderotien de la fiction littéraire et sur le dialogue philosophique. Notre discussion nous a montré un texte qui combine les deux, qui se place ainsi dans la charnière entre la polémique, la philosophie et la rêverie.

Bibliographie

I. Textes de Diderot

Nous citons *Le Neveu de Rameau* d'après l'édition de Jean Fabre : *Le Neveu de Rameau*, Textes littéraires français, 37, Genève : Librairie Droz / Lille : Librairie Giard, 1950. Nous nous appuyons sur l'introduction de Jean-Claude Bonnet et sur la biographie sur Jean-François Rameau d'Henri Coulet : *Le Neveu de Rameau*, éd. Jean-Claude Bonnet, Paris : GF Flammarion, 1983 ; et *Œuvres complètes*, t. XII, éd. H. Dieckmann – J. Varloot, Paris : HERMANN Éditeurs des sciences et des arts, 1989. Nous profitons aussi des commentaires de Michel Delon dans son édition des contes : *Les Deux Amis de Bourbonne, Ceci n'est pas un conte, Madame de La Carlière, suivis de l'Éloge de Richardson*, Paris : Éditions Gallimard, 2002. Nous citons les autres textes de Diderot d'après les *Œuvres*, éd. Laurent Versini, Bouquins, Paris : Éditions Robert Laffont, 1994-1997.

II. Textes critiques modernes

Adam, Antoine, *Le mouvement philosophique dans la première moitié du XVIII^e siècle*, Paris : Société d'édition d'enseignement supérieur, 1967.

Auerbach, Erich, *Mimésis : La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, trad. Cornélius Heim, Paris : Éditions Gallimard, 1968 (1946).

Albertan-Coppola, Sylviane, « Les anti-philosophes dans *Le Neveu de Rameau* », *Cahiers Textuel*, 1992.

Albertan-Coppola, Sylviane, « “Rira bien qui rira le dernier” », in *Autour du Neveu de Rameau de Diderot*, études réunies par Anne-Marie Chouillet *et al.*, Collection Unichamp, 30, Genève : Editions Slatkine, 1991.

Buffat, Marc, « La loi de l'appétit », in *Autour du Neveu de Rameau de Diderot*, études réunies par Anne-Marie Chouillet *et al.*, Collection Unichamp, 30, Genève : Editions Slatkine, 1991.

Champfleury (Jules Husson Fleury), *Le Réalisme*, Paris : Lévy, 1857 ; réimpression : Genève : Slatkine reprints, 1967.

Chouillet, Jacques, *La formation des idées esthétiques de Diderot 1745-1763*, Paris : Librairie Armand Colin, 1973.

Coulet, Henri, *Le roman jusqu'à la Révolution*, t. I (« Histoire du roman en France »), Collection U, Série « Lettres françaises », sous la direction de Robert Mauzi, Paris : Librairie Armand Colin, 1967.

Dufour, Philippe, *Le Réalisme : de Balzac à Proust*, Collection Premier Cycle, Paris : Presses Universitaires de France, 1998.

Fellows, Otis E., « The theme of genius in Diderot's *Neveu de Rameau* », *Diderot Studies*, 2 (1952), Columbia University, New York : Syracuse University Press.

Flaherty, Gloria, « Transport, Ecstasy and Enthusiasm », in *French Musical Thought*, Georgia Cowart, Ann Arbor/Londres : UMI Research Press, 1989.

Goldschmitt, Victor, *Les dialogues de Platon : structure et méthode dialectique*, 4^e édition, Collection Dito, Paris : Presses Universitaires de France, 1988 (1947).

Hartmann, Pierre, « Remarques sur les procédés et la fonction du dialogue dans *Le Neveu de Rameau* », *L'Information littéraire*, 2 (mars-avril 1992).

Joly, Raymond, *Deux études sur la préhistoire du réalisme : Diderot, Rétif de la Bretonne*, Québec : Presses de l'université de Laval, 1969.

Lee, David, « Diderot's *Le Neveu de Rameau* : a Socratic dialogue », *Publications of the Missouri Philological Association*, 10 (1985).

May, Georges, *Le dilemme du roman du XVIII^e siècle : étude sur les rapports du roman et la critique (1715-1761)*, Institut d'études françaises de Yale University, New Haven : Yale University Press / Paris : Presses Universitaires de France, 1963.

Mornet, Daniel, *La pensée française au XVIII^e siècle*, 12^e édition, Paris : Librairie Armand Colin, 1973.

Mornet, Daniel, *Le Neveu de Rameau*, Les Cours de Lettres 1964-1965, Paris : Éditions Montchrestien, 1964.

Mortier, Roland, *Le Cœur et la Raison : recueil d'études sur le dix-huitième siècle*, Oxford : Voltaire Foundation / Bruxelles : Editions de l'Université de Bruxelles / Paris : Universitas, 1990.

O'Gorman, Donal, *Diderot the satirist : Le Neveu de Rameau & related works/ an analysis*, Toronto : University of Toronto Press, 1971.

Pénisson, Pierre, « Goethe traducteur du *Neveu de Rameau* », *Revue germanique internationale*, 12 (1999).

Pujol, Stéphane, « L'Espace public du *Neveu de Rameau* », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 5 (septembre-octobre 1993).

Queudot Gros, Marie-Florence, « De la comédie de Rameau à la comédie du monde. Le prix de la mascarade dans le dialogue de Diderot », *L'Information littéraire*, 2 (mars-avril 1992), Paris : Société d'édition des Belles Lettres.

Rey, Roselyne, « La morale introuvable », in *Autour du Neveu de Rameau de Diderot*, études réunies par Anne-Marie Chouillet *et al.*, Collection Unichamp, 30, Genève : Editions Slatkine, 1991.

Rousset, Jean, *Forme et Signification : Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Paris : Librairie José Corti, 1970 (1962).

Sherman, Carol, *Diderot and the Art of Dialogue*, Histoire des Idées et critique littéraires, 156, Genève : Librairie Droz, 1976.

Schmitt, Eric-Emmanuel, *Diderot ou la philosophie de la séduction*, Bibliothèque Albin Michel Idées, Paris : Éditions Albin Michel, 1997.

Tripet, Arnaud, « Diderot et la rêverie : en marge du *Neveu de Rameau* », *Saggi e ricerche di letteratura francese*, 15 (1976), Roma : Bulzoni Editore.

III. Autres textes critiques

Aristote, *La Poétique*, éd. Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Collection Poétique, Paris : Éditions du Seuil, 1980.

Boileau, Nicolas, *Art Poétique, Épîtres – Odes, Poésies diverses et Épigrammes*, éd. Sylvain Menant, Paris : GF Flammarion, 1969.

Horace, *Œuvres complètes : satires – épîtres – art poétique*, t. II, trad. François Richard, Paris : Librairies Garnier Frères, 1950.

Platon, *La République*, trad. Georges Leroux, Paris : GF Flammarion, 2004 (2002).

Platon, *Phèdre*, in *Œuvres complètes*, t. IV, 3^e partie, éd. Léon Robin, 4^e édition, Collection des universités de France, Paris : Société d'édition « *Les Belles Lettres* », 1954.

Rapin, René, S.J., *Les Réflexions sur la Poétique de ce Temps et sur les Ouvrages des Poètes anciens et modernes*, éd. E.T. Dubois, Textes littéraires français, 160, Genève : Librairie Droz, 1970.

Histoire de la littérature française, dir. Daniel Couty, In extenso, Paris : Larousse-Bordas/HER, 2000 (1988).

Histoire de la littérature française du Moyen Âge au XVIII^e siècle, éd. Pierre Brunel
et al., Paris : Bordas, 2001 (1972).

Table des matières

	<i>Pages</i>
<i>Préface</i>	<i>1</i>
<i>Introduction</i>	<i>2</i>
1. Le réalisme en France entre 1690 et 1789	
a. Le réalisme littéraire au dix-huitième siècle	7
b. Le réalisme littéraire de Diderot	21
2. <i>Le Neveu de Rameau</i> et le réalisme romanesque du dix-huitième siècle	
a. Le cadre du dialogue : narration, localisation, personnages	28
b. Le dialogue : vocabulaire, idiome, structure	39
3. <i>Le Neveu de Rameau</i> comme « acte polémique » : le réalisme en tant que moyen de persuasion	50
4. Une rêverie profonde : le « dialogue réaliste » en tant qu'instrument de recherche	
a. <i>Le Neveu de Rameau</i> en tant qu'enquête philosophique	63
b. Diderot et ses formes littéraires : le philosophe en quête d'un instrument de recherche	69
c. « J'abandonne mon esprit » : réalisme littéraire et rêverie philosophique	73
<i>Conclusion</i>	<i>84</i>
<i>Bibliographie</i>	<i>88</i>

