HAL
open science

Les Ecrits indiscrets. Autoreprésentation et forme de l'écriture de soi dans l'oeuvre de Diderot

Odile Richard-Pauchet

To cite this version:

Odile Richard-Pauchet. Les Ecrits indiscrets. Autoreprésentation et forme de l'écriture de soi dans l'oeuvre de Diderot. Littératures. Université François Rabelais - Tours, 2017. tel-02490039

HAL Id: tel-02490039

https://unilim.hal.science/tel-02490039v1

Submitted on 24 Feb 2020

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

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

UNIVERSITÉ FRANÇOIS-RABELAIS

DE TOURS

Année Universitaire : 2017-2018

HABILITATION A DIRIGER DES RECHERCHES

Discipline : Lettres modernes

présentée et soutenue publiquement

par :

Odile Richard-Pauchet

Le 8 décembre 2017

Volume I :

INÉDIT

&

NOTE DE SYNTHÈSE

JURY :

(Par ordre alphabétique)

M. Pierre Chartier, Professeur émérite, université de Paris 7 – Denis Diderot
M. Eric Francalanza, Professeur des Universités, université de Bretagne occidentale
Mme Geneviève Haroche-Bouzinac, Professeure des Universités, université d'Orléans
M. Jean-Marc Hovasse, Directeur de Recherche au CNRS (ITEM / ENS Paris)
Mme Catriona Seth, Professeure, université d'Oxford
M. Jean-Jacques Tatin-Gourier, Professeur des Universités, université de Tours.

Université de Tours

Inédit

Les Écrits indiscrets.
Autoreprésentation et formes de l'écriture de soi dans l'œuvre de Diderot.

Odile Richard-Pauchet

Habilitation à diriger des recherches

Sous la direction de M. le professeur Jean-Jacques Tatin-Gourier, Université de Tours.

Année 2017-2018

Sommaire

INTRODUCTION 7

I. PEINDRE LES PASSIONS, SE PEINDRE : *le roman familial* 21

1. L'usage du Je dans les premiers écrits / dans la correspondance / les Salons 21

2. Le Biographème, pour une typologie. 27

A. Le biographème « minimum ». Définition. 27

B. L'usage du je dans certains articles de l'*Encyclopédie* 28

C. Le critère du vrai dans le biographème : le sentiment du honte dans la confidence : parenté avec les *Confessions* de Rousseau ? 35

D. Variations formelles 37

a. Portrait de l'artiste en homme sensible : la prosopographie 37

b. L'Ambition théâtrale 42

c. Le récit familial 44

d. Cryptages : masques et figures philosophiques 46

II. LES CHEMINS DE TRAVERSE : *La Religieuse,* l'*Éloge de Richardson* 53

1. *La Religieuse* (de la lettre au récit) 53

A. Suzanne-Sophie-Cendrillon 58

B. La « physique » du roman 61

C. La pilosité. 64

2. L'*Éloge de Richardson* 67

A. Pour une lecture spéculaire de l'œuvre 67

B. Publication du volume par Diderot des *Lettres anglaises* chez « Périsse ». 82

C. Un dialogue avec Rousseau 87

D. Diderot / Richardson : identification à l'auteur anglais, ou à ses personnages ? ... 93

a. *Paméla ou la vertu récompensée*, 1740 ; trad. de l'abbé Prévost, 1743. 93

b. *Histoire de Clarisse Harlove*, 1747-48, trad. de l'abbé Prévost, 1751 97

c. *Histoire du chevalier Grandisson*, 1753-1764, trad. de l'abbé Prévost, 1755. 100

III. TABLEAUX ET FICTIONS CATHARTIQUES (DU MODÈLE THÉÂTRAL AU MODELE PICTURAL) 105
1. Les Lettres à Sophie Volland et les Salons [à Grimm] (1759-1767) : une collaboration affective et formelle 105
2. Tableaux et récits : « une peinture des passions ? » 116
3. Fiction et récits : le masque de l'autobiographie 120
A. Agenouillement et pardon : La « scène fantasmée » 120
B. Fureur, désespoir et séquestration : La « scène traumatique » 126
C. Tempêtes et incendies : « les scènes expiatoires » 130
4. Le tombeau du Dauphin : l'apothéose du père 139
A. Tombeaux pour un conflit défunt 141
B. Sophie et les tombeaux : une spectatrice manipulée 146
C. Du tombeau au fiacre renversé 154
a. Du tombeau aux grivoiseries 155
b. Des grivoiseries au thème de la mésalliance 158
c. De la mésalliance au fiacre renversé 163
IV. LE MOTIF DU FIACRE/ UNE ANAMORPHOSE 165
1. Fiacres, carrosses, voitures, coches... 165
A. Une phobie des voyages 168
B. Un symbole carcéral 170
C. La compagnie d'une prostituée et d'un moine 170
2. La Religieuse : le récit-matrice 173
3. De la fuite en coche à l'accident de fiacre : contamination de la fiction par la réalité 174
4. Du récit au « tableau » du Salon de 1765 : pourquoi une réécriture « picturale » du traumatisme ? 178
5. Les progrès psychiques/esthétiques du « tableau » 181
A. L'intention : un tableau de genre à visée morale 182

B. Le modèle thématique/esthétique : la *Marianne* de Marivaux 184

C. Marianne et Anne-Toinette 187

6. La scène de de fiacre dans *Jacques le fataliste* : liquidation de la scène traumatique 192

ÉPILOGUE: *Les Pères malheureux* et les fictions langroises 199

CONCLUSION 207

ANNEXES 213

ANNEXE I 213

ANNEXE II 217

BIBLIOGRAPHIE 219

Principales abréviations utilisées

REVUES :

CAIEF *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*
DHS *Dix-Huitième Siècle*
DS *Diderot Studies*
RDE *Recherches sur Diderot et l'Encyclopédie*
RHLF *Revue d'histoire littéraire de la France*
RSH *Revue des sciences humaines*
SVEC *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*

OEUVRES DE DIDEROT DE RÉFÉRENCE :

BAB. *Lettres à Sophie Volland*, Texte, en grande partie inédit, publié pour la première fois d'après les manuscrits originaux, avec une introduction, des variantes et des notes proposées par André Babelon, Paris : Gallimard, 1930, 3 vol. ; Reprint : Paris, Éditions d'Aujourd'hui, coll. « Les Introuvables », 1978
Corr. *Correspondance*, éditée par Georges Roth puis Jean Varloot, Paris, Éditions de Minuit, 1955-1970, 16 vol.
LSV *Lettres à Sophie Volland*, éd. établie, présentée et annotée par Marc Buffat et Odile Richard-Pauchet, Paris *Non Lieu*, 2010.
DPV *Œuvres Complètes*, édition entreprise en 1975, sous la direction de Herbert Dieckmann, Jacques Proust, Jean Varloot, Paris, Hermann.
H. *Salons*, édition Marie Bukdahl, Michel Delon, Didier Kahn, Annette Lorenceau, Paris, Hermann, 1995, 4 vol.
Lew. *Œuvres complètes*, éd. Roger Lewinter, Paris, Le Club français du Livre, 1969, 1973, 15 vol.
Œ. Esth. *Œuvres esthétiques,* édition Paul Vernière, Paris, Garnier, 1959.
Œ. Ph. *Œuvres philosophiques,* édition Paul Vernière, Paris, Garnier, 1961.
Rel. *La Religieuse*, éd. Robert Mauzi, Paris, Gallimard, éd. « Folio », 1972.
VER *Œuvres*, éd. Versini, Paris, Laffont, coll. « Bouquins », 1994-1997, 5 vol.

Notre âme est un tableau mouvant
d'après lequel nous peignons sans cesse :
nous employons bien du temps à le peindre avec fidélité ;
mais il existe en entier et tout à la fois[1].

[1] Denis Diderot, *Lettre sur les Sourds et Muets*, dans Œuvres complètes, éd. Roger Lewinter, Paris, Le Club français du Livre, 1969, t. II, p. 543.

INTRODUCTION

La figure de l'auteur est partout présente dans l'œuvre de Diderot, c'est ce qui fait l'un de ses charmes, et rend le philosophe si attachant auprès de son lecteur. C'est ce qui fait aussi, jusqu'à un certain point, l'efficacité de son propos philosophique. Elle y est pourtant présente de mille façons différentes, à des fins différentes, elle-même dissemblable d'avec elle-même dans chacune de ses apparitions. Voilà qui promet un fameux labyrinthe à qui s'engage dans la recherche volontaire d'une quelconque « autobiographie » fragmentée, disséminée dans cette œuvre immense, au rebours de ce qui fut la démarche de Rousseau au sein d'un projet opiniâtre, ramassé à la fin de sa propre carrière (nous pensons bien sûr à ses *Confessions*[1]). C'est pourtant notre propos. On se gardera alors d'établir des parallèles trop rapides, trop simplistes entre cet aspect de l'œuvre de Diderot et le projet du « frère ennemi[2] », ainsi que de cette illusion épistémologique - l'intérêt de l'étude de « l'œuvre par l'homme », et réciproquement - qui a la vie dure depuis Sainte-Beuve. Pourquoi chercherions-nous en effet des traces de l'homme dans l'œuvre ? D'abord, pour espérer mieux le connaître, certes. Et peut-être pour mieux connaître cette œuvre. Mais aussi, et surtout, afin de mieux cerner les raisons pour lesquelles l'écrivain s'y est lui-même inclus, et mis en scène.

C'est le sens du titre de notre essai, en hommage bien sûr à l'auteur des *Bijoux indiscrets*, qui invente un procédé féérique (symbolique de la quête de savoir des Lumières ?)

---

[1] *Jean-Jacques Rousseau, Les Confessions – Autres Textes autobiographiques*, *dans Œuvres complètes*, éd. Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. 1, 1959. Voir notre étude « Pacte épistolaire et pacte autobiographique : deux formes de l'écriture de soi dans les *Lettres à Sophie Volland* et les *Confessions* chez Diderot et Rousseau », Colloque « Rousseau et Diderot : traduire, interpréter, connaître », Commémorations du Tricentenaire de la naissance de Diderot, dir. Izabella Zatorska, Université de Varsovie, Institut d'études romanes, Centre de civilisation française et d'études francophones, Varsovie, WUW, 2016, p. 279-291 ; ainsi que notre présentation sur « Les aspects autobiographiques dans l'œuvre de Denis Diderot », Rencontre franco-polonaise des Dix-huitiémistes sur la République nobiliaire et la France au XVIIIe siècle, 24-25 septembre 2016, org. Maciej Foricky, Centre scientifique de l'Académie polonaise des Sciences à Paris, inédit.

[2] On relèvera en effet avec Philippe Lejeune que, contrairement à son « frère ennemi » Diderot (si l'on prend en compte sa tentative effectuée au sein des *Lettres à Sophie Volland*), Rousseau n'a jamais tenu de journal. « Le paradoxe est que Jean-Jacques Rousseau, dans Les *Rêveries*, a donné au journal intime ses lettres de noblesse, alors qu'il n'en a jamais tenu aucun, ni dans les *Rêveries* ni ailleurs, sans doute par malaise devant l'écriture de premier jet et dégoût des contraintes de la régularité » (*Aux origines du journal personnel. France, 1750-1815*, Paris, Champion, 2016, p. 33-40).

afin d'enquêter sur l'intimité féminine et humaine en général, mais aussi en hommage à Marivaux. Dans *Les Serments indiscrets*, comédie du dramaturge représentée pour la première fois en 1732, Damis et Lucile, deux jeunes gens « manœuvrés » par leurs servants respectifs dont les intérêts divergent d'avec les leurs, s'engagent « à la légère », à ne jamais se marier : ce sont les premiers « serments indiscrets ». Cette comédie a été lue, on le sait, par le philosophe[1]. Une partie de ses écrits, selon notre hypothèse, seraient « indiscrets », au double sens que signale le *Dictionnaire de Trévoux*[2], soit par incapacité à garder le secret, volubilité, générosité et expansion de soi, soit par imprudence, étourderie, ou, pour le dire de façon contemporaine, de façon inconsciente, c'est-à-dire en laissant parler son inconscient. Nous nous appliquerons donc à viser de notre anneau, tel Mangogul, les écrits de Diderot qui dévoilent le secret de son intimité, volontairement ou non, en tentant d'analyser ces confidences et de rapporter cette analyse au nouveau *genre* d'écriture qu'elles engagent.

Sans vouloir approfondir la biographie de l'auteur par une étude incessante, nous nous interrogerons aussi sur la pertinence de la résurgence de la démarche *beuvienne* dans notre approche critique, ainsi que sur ce qui l'a suscitée précisément à travers l'étude de cet auteur, Diderot, lui-même hanté par une forme d'exhibitionnisme non seulement dans ses travaux philosophiques, mais au premier chef, dans sa correspondance.

Notamment, en ce qui concerne les *Lettres à Sophie Volland*, massif essentiel au regard de l'ensemble de cette *Correspondance*, la lecture qu'en fait Sainte-Beuve dès sa parution substantielle en 1830[3] relève doublement d'une image édifiante et partiale, puisque le portrait forcément flatté du philosophe à sa maîtresse se ressent de surcroît de la restriction apportée involontairement par l'éditeur Paulin qui, sur 187 lettres actuellement connues, n'en

---

[1] Voir, dans l'*Encyclopédie*, l'article JOUISSANCE dû à Diderot : « l'ame fut saisie d'un enthousiasme presque divin ; deux jeunes cœurs éperdus d'amour se vouerent l'un à l'autre pour jamais, & le ciel entendit les premiers serments indiscrets » (à propos de la naissance historique ou anthropologique de l'amour, qui suit une période plus archaïque et brute dans le développement de l'être humain).

[2] « Dans la premiere acception, l'*indiscret* est celui qui ne sait pas garder le secret [c'est la signification des *Bijoux indiscrets*]. Dans la seconde acception *indiscret* signifie celui qui manque par imprudence, & par étourderie. C'est un *indiscret*, une *indiscrete*. Alors ce terme s'applique aux choses et aux actions qui ne sont pas accompagnées de prudence ; dans lesquelles nous manquons par étourderie ou par faux jugement » (*Dictionnaire de Trévoux*, article INDISCRET).

[3] *Mémoires, correspondance et ouvrages inédits de Diderot*, publiés d'après les manuscrits confiés en mourant par l'auteur à Grimm, Paris, Paulin, 1830-1831, 4 vol. (139 lettres à Sophie Volland et 13 lettres à Falconet).

présente que 139[1]. Tout concourt dès lors à ce que Sainte-Beuve se laisse porter par cette vision idéale qui fera la fortune du mythe Diderot. Le critique publie d'abord, au comble de l'enthousiasme, une étude-fleuve parue dans *Le Globe* les 20 septembre et 5 octobre 1830 :

> Diderot écrit à Mlle Sophie Voland, sa maîtresse, celle à laquelle il fut le plus fidèle, et qui en était le plus digne […]. C'est un plaisir singulier de l'entendre librement discourir sur tout ce qu'il voit et ce qu'il sent, avec abandon, naïveté, complaisance, et quelquefois, s'il en a le temps, et si le caprice lui vient, avec art et curiosité[2].

Un nouveau « Portrait » de Diderot paraît ensuite dans la *Revue de Paris* le 26 juin 1831, à l'occasion précise de la sortie dans l'édition Paulin des *Mémoires, correspondance et ouvrages inédits de Diderot*. La spectaculaire introduction de Sainte-Beuve est particulièrement intéressante en ce qu'elle décrit la rencontre « foudroyante » entre sa propre intuition fondatrice (« l'homme par l'œuvre et réciproquement »), avec un auteur qui, ayant conçu sa propre correspondance dans un esprit semblable, autobiographique et apologétique, vient par une illusion identique confirmer sa théorie :

> J'ai toujours aimé les correspondances, les conversations, les pensées, tous les détails de caractère, des mœurs, de la biographie, en un mot, des grands écrivains [..]. On s'enferme pendant une quinzaine de jours avec les écrits d'un mort célèbre, poète ou philosophe ; on l'étudie, on le retourne, on l'interroge à loisir […]. Et le jour, le moment où l'on a saisi le tic familier, le sourire révélateur […], – à ce moment l'analyse disparaît dans la création, le portrait parle et vit, on a trouvé l'homme.[3]

---

[1] En « 1829, un Français établi en Russie, A. Jeudy-Dugour, vendit à l'éditeur Paulin des copies qu'il avait faites d'après celles qui avaient été envoyées en Russie, au musée de l'Ermitage, par Mme de Vandeul. Paulin s'empressa de les utiliser pour son édition en 4 volumes » (André Babelon, *Lettres à Sophie Volland,* Texte, en grande partie inédit, publié pour la première fois d'après les manuscrits originaux, avec une introduction, des variantes et des notes proposées par André Babelon, Paris : Gallimard, 1930, 3 vol. Reprint : Paris : Éditions d'Aujourd'hui, 1978, Introduction, p. 13, coll. « Les Introuvables »).

[2] Sainte-Beuve, *Diderot*, « Mémoires, correspondance et ouvrages inédits », *Le Globe*, 20 septembre et 5 octobre 1830, repris dans Sainte-Beuve, *Les Grands Écrivains Français*, études des lundis et des portraits classées selon un ordre nouveau, et annotées par Maurice Allem, tome XI, XVIIIe siècle, philosophes et savants (Fontenelle, Montesquieu, Buffon et Diderot), Paris : Garnier Frères, 1930 ; et dans *Œuvres I, Premiers Lundis, débuts des portraits littéraires*, texte annoté et présenté par Maxime Leroy, Paris : Gallimard, 1966, p. 125, (Bibliothèque de la Pléiade).

[3] Ce « Portrait » sera publié le 21 avril 1832 à Paris chez Renduel dans *Critiques et Portraits Littéraires*, ainsi qu'à Bruxelles, la même année, chez C. J. De Mat ; il sera repris ensuite ainsi que les articles du *Globe* précédemment cités dans *Portraits littéraires* (Paris, Didier, 1844 puis Garnier Frères, 1862-64). L'éditeur Garnier Frères lui assurera de nombreuses rééditions au XXe siècle). On le trouve aujourd'hui dans Sainte-Beuve, *Portraits Littéraires*, éd. établie par Gérald Antoine, Paris, Laffont, coll. « Bouquins », 1993, p. 166.

Sainte-Beuve donne le coup d'envoi de l'exploitation littéraire des correspondances dans un esprit biocritique[1]. Or ce type de lecture s'avère particulièrement complexe avec Diderot, dont tout l'art épistolaire s'applique justement au jeu simultané de la sincérité et de la séduction et travaille autant, de façon pionnière, dans une direction « introspective[2] » que dans une perspective apologétique intéressant la postérité. Jeux de masques, jeux de regards…

Aussi, comme l'écrit Stéphanie Genand, « Formulée en terme de 'dilemme', - 'la biographie peut-elle être scientifique ?' – la question de la légitimité obsède un genre historiquement écartelé entre l'éloge moral et la curiosité pour la personne[3] ». On approfondira ce questionnement grâce aussi à une réflexion plus ancienne, celle de Bernard Bray, qui s'est justement consacré à l'étude de ces textes ambigus que sont les correspondances dont on interroge sans cesse la légitimité, non seulement en termes de littérarité, mais aussi en termes d'authenticité, comme tous ces textes relevant de la grande famille de l'*écriture de soi* :

> Dans la problématique de la création littéraire, particulièrement délicate est la signification qu'il convient d'accorder aux expressions qu'un auteur utilise pour parler de lui-même dans son œuvre. Le moindre épistolier narrant sa vie quotidienne est tenté par des transformations et des embellissements. L'auteur d'un journal littéraire, de mémoires, de souvenirs, s'épuise parfois à la recherche d'une impossible sincérité. De Rousseau à Proust se développent des formes mixtes, mi-romanesques mi-autobiographiques, en certaines pages desquelles il est malaisé de séparer le modèle de la copie : comment distinguer nettement l'auteur de *La Nouvelle Héloïse* et Saint-Preux, le poète des *Mémoires d'Outre-Tombe* et le voyageur français en Amérique, Henry Beyle et Henry Brulard, Marcel Proust et le narrateur de la *Recherche* ? C'est dans le domaine romantique surtout que se présente cette ambiguïté : le *moi* n'y est plus considéré comme haïssable. Et c'est la critique romantique qui a inauguré le dialogue de l'homme et de l'œuvre, qui a quêté et cru pouvoir interpréter les « confidences » d'écrivains : Sainte-Beuve déclare qu'il cherche à « revenir à l'homme, l'œuvre à la main[4] ». Rares, certes, sont les grandes œuvres classiques où se lisent de claires allusions à la personne de leur auteur. Parce que Boileau nous dit, au début de sa satire *Des Embarras de Paris*, qu'un jour il a perdu son chapeau dans une bousculade, quel lecteur songera à y voir une

[1] Pour un résumé de l'histoire de la critique biographique, voir l'article « Biographie » dû à Pierre-Jean Dufief dans le *Dictionnaire de l'Autobiographie. Écritures de soi de langue française*, dir. Françoise Simonet-Tenant, Paris, Champion, 2017, p. 134-135.

[2] Une telle démarche implique en effet une certaine dose d'honnêteté scientifique, à rapprocher de la démarche expérimentale. « Pour entrer en soi-même, il faut donc laisser de côté le moi social et ses faux-semblants, et accepter une sorte d'impudeur ('se retrousser', comme dit Stendhal dans ses Souvenirs d'égotisme) » (*Dictionnaire de l'Autobiographie*, *op. cit.*, article « Introspection » dû à Jacques Poirier, p. 444).

[3] Stéphanie Genand, « De la littérature investie : Penser le biographique avec Diderot, Staël et Sade », *DHS*, n°46, 2014, p. 338.

[4] Sainte-Beuve, *Les Grands Écrivains français. XIXe siècle : Chateaubriand* (1862), éd. Maurice Allem, Paris, Garnier, 1926-1932, p. 152.

> « confidence » ? On sait qu'Arnolphe et Alceste n'ont jamais pu être sérieusement confondus avec leur créateur. Seule la critique récente a commencé, avec quelles difficultés, à identifier sous l'élégance du discours racinien des tendances profondes, des obsessions, des schémas psychologiques propres au dramaturge. Encore cette critique cherche-t-elle bien davantage, en fin de compte, à comprendre l'œuvre qu'à « revenir à l'homme[1] ».

Et puis, on l'a dit, la figure de l'auteur-Diderot, jette des profils multiples et contradictoires, des ombres mouvantes sur ses écrits, que ce soit en synchronie ou en diachronie, et c'est pourtant toujours le même homme qui tient la plume :

> Notre âme est un tableau mouvant d'après lequel nous peignons sans cesse : nous employons bien du temps à le peindre avec fidélité ; mais il existe en entier et tout à la fois : l'esprit ne va pas à pas comptés comme l'expression. Le pinceau n'exécute qu'à la longue ce que l'œil du peintre embrasse tout d'un coup[2].

Jeune homme soumis ou révolté, sentimental ou libertin, ami fidèle ou mentor indiscret, époux modèle et volage, amant jaloux et faible, auteur secret et avide de gloire, écrivain impérieux et modeste, Sénèque et Diogène : il faut s'en tenir à des récurrences visibles d'ouvrage en ouvrage, parfois affichées, parfois involontaires, tout en s'interrogeant sur les formes et supports retenus par ce *Protée* pour y exhiber et masquer sa présence. Intention donc, projet ou absence de projet, comme on a pu parler d'« absence d'œuvre[3] » ?

---

[1] Bernard Bray, « Avatars et fonctions du *je* d'auteur dans les *Fables* de La Fontaine », texte initialement paru dans *Mélanges de littérature française offerts à M. René Pintard*, *Travaux de linguistique et de littérature* publiés par le Centre de Philologie et de Littératures romanes de l'Université de Strasbourg, n° XIII-2, 1975, p. 303-322 (repris dans Bernard Bray, *Roman par lettres, usages romanesques et poétiques de la première personne, dans la littérature française*, études préfacées et présentées par Odile Richard-Pauchet, Paris Garnier, à paraître). Cette étude s'attache en particulier au je lafontainien, qui peut, à bien des égards, nous éclairer par ses ambiguïtés, dans la recherche du je diderotien : « Mais La Fontaine ! Sainte-Beuve est formel : il 'est notre seul grand poète personnel et rêveur avant André Chénier. Il se met volontiers dans ses vers, et nous entretient de lui, de son âme, de ses caprices et de ses faiblesses'. Le critique semble ainsi abolir toute distance entre l'auteur et la représentation que celui-ci a donnée de lui-même dans son œuvre. Son point de vue, malgré le raffinement toujours plus poussé des recherches, reste de mise aujourd'hui encore. Aussi continue-t-on à pourchasser les « aveux » du Bonhomme ; et si l'on tente de reconnaître les modèles de ses Aminte et de ses Clymène, c'est surtout pour percer le secret de ses amours. Il est vrai que M. Clarac a suggéré de ne pas faire du « Poliphile » de Psyché un « Polyphile » qui, selon la tradition, aurait désigné le poète lui-même. En revanche la transparence du pseudonyme d'« Acante » n'est guère mise en doute. Quant à l'emploi de la première personne d'auteur, il a toujours paru que c'était le moyen le plus simple dont disposait La Fontaine pour « intervenir personnellement » dans son œuvre. Dans les *Fables* le *je* est fréquent : c'est donc dans les *Fables* que Sainte-Beuve relèvera « un mélange d'aveux charmants, de douce philosophie et de plainte rêveuse[1] ». La notion de « confidence », de « présence dans l'œuvre », est exploitée par tous les commentateurs des *Fables*, depuis M. Clarac jusqu'à M. J.-D. Biard ».

[2] Denis Diderot, *Lettre sur les Sourds et Muets*, dans Œuvres complètes, éd. Roger Lewinter, Paris, Le Club français du Livre, 1969, t. II, p. 543 (abrév. Lew.).

[3] Georges Benrekassa, « Diderot, l'absence d'œuvre », *Études sur* Le Neveu de Rameau *et sur le* Paradoxe sur le comédien, *Cahiers Textuel*, Université Paris 7, n° 11, 1992, p. 133-140.

On ne peut pourtant se dispenser d'interroger ces fragments, *biographèmes*[1] plus souvent qu'*autobiographie*[2] ; anamorphoses de soi plutôt qu'autoportrait ; apologie, hagiographie de soi bien plus que simples pages de journal. Il n'empêche qu'une telle abondance d'allusions et de recours à la figure du scripteur dans son œuvre interroge, comme aussi, ce qui va de pair, l'omniprésence grammaticale du *je*, en un temps où l'usage de celui-ci dans le discours, sinon dans le récit, reste largement restreint, confidentiel, ou destiné à la publication posthume[3]. Stéphanie Genand souligne encore très finement ceci :

> Aux partisans de la révélation exhaustive qui offrent à la curiosité du public le monument de leurs confessions ou l'omniprésence de leur image – ce que Jean-Claude Bonnet qualifie ailleurs de « royauté iconique » - s'opposent les masques et les dissociations qui compromettent l'identification définitive de l'auteur à l'homme réel. Cette « esthétique du composé », magistralement illustrée par l'œuvre de Diderot, définit peut-être le programme de ce moment post-rousseauiste : au projet d'une littérature au service de la connaissance de l'homme s'ajoute la négociation d'un héritage qui privilégie, dans une démarche originale, le masque sur la nudité et le théâtre sur l'identité fixe. Aux « je suis » succède le « qui suis-je », aux autobiographies les confidences voilées, à la transparence la confusion d'une écriture irradiée par la présence de l'auteur sans qu'aucun pacte n'autorise l'identification à un modèle générique[4].

Nous souscrivons entièrement à cette analyse brillante sur laquelle nous appuierons notre réflexion, à cette nuance historique près que l'écriture diderotienne présente les

---

[1] « Le terme 'biographème' est employé pour la première fois par Roland Barthes dans *Sade, Fourier, Loyola* (1971) et caractérise un élément biographique mineur de l'ordre de l'anecdote. Le mot contracte la notion linguistique de 'graphème', plus petite unité significative de l'écriture, avec celle de 'biographie', récit d'une vie particulière. Il peut avoir sa propre autonomie en dehors d'un récit biographique cohérent et complet. Un exemple célèbre de biographème est la mention des pyjamas bleus de François Mauriac dans *Mythologies*. Le biographème se situe dans l'espace biographique du quotidien et du banal, tout en ayant pour fonction de caractériser la personnalité par un trait singulier, un détail de la vie intime […] », *Dictionnaire de l'Autobiographie*, *op. cit.*, art. « Biographème » (Magali Nachtergael), p. 132-133.

[2] Nous en donnons la définition connue élaborée par Philippe Lejeune : « récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité » (*Le Pacte autobiographique*, 1975), avant de renvoyer à l'ensemble de l'article « Autobiographie » dû à Véronique Montémont, dans le *Dictionnaire de l'Autobiographie*, *op. cit.*, p. 77-84. Voir, pour la nuance entre les deux notions, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1975, ainsi que Françoise Gaillard, « Roland Barthes : le biographique sans la biographie », *RSH*, n° 224, oct.-déc. 1991, p. 85-103. Nous y reviendrons un peu plus loin.

[3] Il faudra ici, bien entendu, étudier la nature de ces « je » souvent disparates, qui brandissent des « biographèmes » à des fins variées. Soulignons que « pour Käte Hamburger, tout récit à la première personne se pose comme non-fiction, même s'il est fictionnel (par exemple *Robinson Crusoë*) ; dans l'autobiographique, il faut donc donner des gages d'un énoncé de réalité non feint. À la différence du *je* autobiographique qui se donne comme sujet d'énoncés de la réalité des faits, le *je* lyrique est le sujet d'énoncés centrés sur l'expression de la subjectivité et de l'émotion sublimées par la poésie, mais peu attachés aux faits » (*Dictionnaire de l'Autobiographie*, *op. cit.*, article « Pronoms personnels » dû à Claire Stolz, p. 637).

[4] *Loc. cit.*, p. 342.

caractéristiques décrites dès avant l'avènement du projet rousseauiste. Dès 1758 on trouve les traces de l'exhibition d'un *moi* discordant et perturbateur - dès l'expérience théâtrale au fond - au point que l'écrivain a indisposé à son égard le critique Barbey d'Aurevilly, cité d'ailleurs avec justesse par S. Genand, lorsqu'il vomit ce *moi* diderotien qui, « dans ses romans, comme dans ses autres livres, […] ne s'oublie jamais […]. Peintre qui crevait sa peinture pour passer sa tête par le trou de sa toile, afin qu'on le vît bien et qu'on l'entendît bien toujours[1] ».

Nous avons beaucoup enquêté jusqu'ici sur le projet autobiographique épistolaire né d'une relation amoureuse intense, d'une « adresse forte et amie » (Montaigne), qui a permis des années durant (1756 ?-1774) à l'amant de Sophie Volland de trouver auprès d'elle un compromis interne entre le rituel amoureux, la satisfaction narcissique et le besoin de création poétique ; d'allier correspondance amoureuse, don de soi, entretien d'un sentiment passionnel, avec la satisfaction littéraire d'engranger un matériau précieux parlant de soi et des autres - de soi au sein du monde et des autres. Cette enquête a fait très largement l'objet de notre thèse[2] ainsi que d'un certain nombre d'articles qui l'ont suivie (voir notre dossier de recherche commenté, joint à cet essai). Notamment l'entrée « *Lettres à Sophie Volland* » du *Dictionnaire de l'Autobiographie*, fréquemment cité dans cette introduction, résume assez notre ambition d'alors, mais aussi (et surtout !) celle de Diderot, dans son espoir utopique à « rassembler le moi épars[3] » au sein d'une confession périodique (deux fois par semaine, les jeudis et dimanches) adressée à son amie de cœur, chronique qui se voudrait, via un pacte solennel[4], précise, exhaustive, centrée tant sur la vie du dehors que sur celle des sentiments. « Toutefois, ce 'journal' ou cette 'gazette', termes employés par Diderot à l'intérieur des *Lettres à Sophie*, n'est pas une autobiographie au sens moderne. D'abord, le texte reste quasi contemporain de l'événement narré. C'est seulement à partir du 12 novembre 1765 qu'il

---

[1] Barbey d'Aurevilly, *Goethe et Diderot*, [1880], Genève, Slatkine reprints, 1913, p. 166.
[2] Odile Richard-Pauchet, *Diderot dans les* Lettres à Sophie Volland*, une Esthétique épistolaire*, préface de Georges Benrekassa, Paris, Champion, coll. « Les Dix-huitièmes siècles », 2007 (thèse de doctorat soutenue en 1999 sous la direction du même).
[3] « Rassembler le moi épars » : titre de la troisième section de notre thèse, *op. cit.*, p. 203-305.
[4] Le « pacte épistolaire », expression empruntée à celle forgée par Philippe Lejeune dans un domaine voisin (le « pacte autobiographique »), est un concept indispensable aux études épistolaires et concerne la relation de confiance établie, par divers procédés, entre l'épistolier et son destinataire. Ce pacte est diffus en maints lieux de la correspondance avec Sophie, mais se reformule clairement dans la lettre programmatique du 14 juillet 1762.

semble se structurer sous forme d'un récit [rétrospectif], développant des notes dont l'auteur fait d'abord provision dans un agenda[1] ». L'écrivain toutefois peine à honorer son engagement, tant par la difficulté mentale de l'entreprise que par la prouesse technique qu'elle représente, également par son obsession à rendre compte d'autres quotidiens que le sien, notamment quand ses proches sont malades. « Le texte évolue donc entre journal, autobiographie et récit scientifique, entrecoupé de mille contes aux vertus morales. Varient aussi la longueur et la place de la séquence intimiste à l'intérieur de la lettre (incipit, centre de la lettre, rubrique finale), et par là même son intensité ou sa signification. Il arrive enfin à l'épistolier d'évoquer le pacte sans pour autant l'honorer, vœu pieux mais nécessaire, capable d'assurer à l'ensemble des *Lettres* sa cohésion[2] ».

Michel Braud, dans une réflexion sur l'intime insérée dans le même *Dictionnaire*, souligne lui aussi le parallèle entre le projet diderotien et l'ambition des *Confessions* (mais aussi des *Rêveries*) de Jean-Jacques Rousseau, ainsi que son caractère asymptotique et paradoxal :

> Et au moment même où l'intime devient une notion partagée, se pose la question de sa mise en discours et de sa communication […]. La découverte de l'intime appelle son exposition […]. Finalement, la vérité de l'être ne peut être approchée que par le discours intime mais elle lui échappe par le mouvement même qui tente de lui donner consistance […]. Le sujet (diariste ou autobiographe) engagé dans l'expression de l'intime se trouve alors pris dans une spirale d'écriture. Il ne peut en finir avec son récit : la transcription de l'intime appelle son propre développement, sa reprise, son renouvellement sans fin[3].

Le projet autobiographique épistolaire de Denis Diderot, assez fidèlement entrepris un temps et réalisé *grosso modo* entre 1762 et 1765 (mais resté à usage privé, préalable à une éventuelle publication posthume[4]), a-t-il pu suffire à l'expression d'un *moi* divers, richissime et envahissant ? La réponse est non, sans quoi nous ne disposerions pas, en dehors des lettres à l'amie, de cette myriade d'écrits autocentrés, dispersés au quatre coins d'une œuvre

---

[1] Odile Richard-Pauchet, dans *Dictionnaire de l'Autobiographie*, *op. cit.*, article « *Lettres à Sophie Volland* », p. 498.
[2] *Ibid*.
[3] Michel Braud, dans *Dictionnaire de l'Autobiographie*, *op. cit.*, article « Intime », p. 442-443.
[4] Voir Michel Delon, « La circulation de l'écriture dans les *Lettres à Sophie* », Dans *Diderot – Autographes, copies, éditions*, sous la direction de Béatrice Didier et Jacques Neefs, Paris, Presses universitaires de Vincennes, coll. « Manuscrits modernes », 1986, p. 131-141.

publique sinon publiée, et grande comme l'univers qu'elle a cherché à embrasser. Si la correspondance avec Sophie n'a pas suffi, ce peut être, on l'a vu, pour des raisons inhérentes à l'exercice : se dénuder devant soi-même ou devant l'aimée comme un autre soi-même est peut-être une entreprise impossible, l'intimiste repoussant sans cesse les limites de cet espace à creuser, à interroger. C'est aussi que l'aimé n'est pas nécessairement le miroir idéal : il ne peut pas tout recevoir, tout entendre, et l'on sait que Diderot eut parfois recours à deux *alter ego* (Sophie et Grimm), notamment pour parler de l'une à l'autre (et réciproquement), ou encore de soi-même dans des positions inaudibles pour Sophie (ainsi, quand celui-ci confie tardivement à Grimm ses doutes au sujet d'une autre maîtresse, Mme de Maux). Enfin, l'extension temporelle de la correspondance avec Sophie n'a pas recouvert toute la vie du philosophe. Ainsi les dernières années, qui voient les inquiétudes politiques du philosophe obscurcir son horizon, sont-elles des périodes pratiquement sans lettres, car les « amants » sont désormais libres de se voir, et les amis rares. D'autres formes d'écriture vont ainsi prendre le relais de la lettre, et il en a sans doute été ainsi depuis l'aube de l'œuvre diderotienne.

En effet on le verra, le cœur de cette écriture de la confidence concerne assez tôt le *roman familial*[1] et les traumatismes qu'il a engendrés, ainsi que, nous le postulons à la suite de Roger Lewinter, les mécanismes de compensation qui peuvent apparaître à l'œuvre dans l'écriture diderotienne : « abandon » d'une famille qui comptait probablement sur l'aîné mâle pour se soutenir et prospérer dans la ville des origines, Langres ; choix d'une épouse aux origines modestes, contre le gré du père de famille ; poursuite d'une carrière littéraire parisienne en rupture avec la tradition artisanale, bourgeoise et provinciale des parents

[1] Nous suivons ici Catherine Dubeau dans l'usage à la fois libre et attentif qu'elle fait de cette expression lorsqu'elle étudie la figure de la mère dans l'œuvre romanesque de Mme de Staël : « La fortune de l'expression *roman familial* – graduellement détachée de son sens freudien, très spécifique, pour désigner bientôt toute représentation, toute mise en scène centrée sur la famille et sur ses enjeux relationnels – n'est sans doute pas étrangère à sa force évocatoire. Freud propose et définit la notion dans un court texte intitulé 'le roman familial des névrosés', initialement intégré au *Mythe de la naissance du héros* (1909) d'Otto Rank […]. À la suite d'Otto Rank, c'est à Marthe Robert et à son essai *Roman des origines, origines du roman* (1972), qu'il appartient d'avoir importé la théorie freudienne dans le champ littéraire, en montrant sa résurgence dans le champ romanesque [ou comment] les fantasmes présidant à l'élaboration du roman familial sont ceux-là même qui se posent comme moteur de l'écriture romanesque » (Catherine Dubeau, *La Lettre et la mère. Roman familial et écriture de la passion chez Suzanne Necker et Germaine de Staël*, Québec, Presses de l'Université Laval, Paris, Hermann, 2013, chap. « Le regard de Psyché », p. 30-31).

Diderot. Enfin, rupture définitive avec le père quand cette carrière et ses conséquences se révèlent heurter la sensibilité politique et religieuse du *Paterfamilias*[1]. Le reproche paternel lancinant, qu'il soit formulé ou simplement imaginé par l'écrivain, et qui fait de lui, l'aîné, un fils prodigue jamais tout à fait absous, reste si profondément ancré dans sa chair qu'une partie importante de l'œuvre – notamment théâtrale – se consacre inlassablement à rejouer le conflit et à tenter, sinon de réparer la faute, du moins d'obtenir le pardon, par exemple à travers la pantomime de l'accolade réconciliatrice[2]. Par ailleurs, d'autres thématiques ou figures[3] alimentent ces biographèmes de manière récurrente, notamment lorsqu'ils outrepassent une certaine période : pour le dire vite, le *roman familial* en deça des années 1760, la figure de l'écrivain en vieillard au-delà - une fois liquidé, grâce à un voyage ultime à Langres (à l'été 1770), un certain nombre de regrets et d'obsessions liés à la figure du père. On assiste alors à d'autres inquiétudes ou tourments liés au rôle et au comportement de l'intellectuel au sein de la société, l'homme Diderot se représentant lui-même de plus en plus en auteur et de moins en moins en individu, anticipant le regard que la postérité portera sur lui.

Il nous faudra ainsi d'emblée, dans notre démarche, accepter de n'être pas exhaustive dans l'inventaire de ces biographèmes, de ces fragments accrochés à une réalité souvent douloureuse, repérables tant dans les travaux critiques et philosophiques que dans l'œuvre de fiction - sans parler d'une quantité d'articles de l'*Encyclopédie* que l'auteur a marqués de sa patte personnelle.

---

[1] Voir la lettre du 3 septembre 1749 envoyée par celui-ci à son fils, enfermé à Vincennes, officiellement pour la rédaction et la diffusion de la *Lettre sur les aveugles, à l'usage de ceux qui voient* : « Je ne saurais m'empêcher de vous dire qu'il faut absolument qu'il [y] ait eu d'autres raisons que celle que vous m'alléguez dans une de vos lettres pour vous avoir fait mettre entre quatre murailles. Tout ce qui vient de la part du Souverain est bien respectable, et il faut y obéir dans tous les cas […]. Et rappelez-vous le souvenir que votre pauvre mère, dans les remontrances qu'elle vous a faites de vive voix, vous a dit plusieurs fois que vous étiez un aveugle. Donnez-moi des preuves du contraire » (Denis Diderot, *Correspondance*, éditée par Georges Roth puis Jean Varloot, Paris, Éditions de Minuit, 1955-1970, t. I, p. 92-94, orthographe modernisée). Abrév. *Corr.*

[2] Cette lecture de type psychanalytique de l'œuvre dramatique de Diderot s'inspire des travaux de Roger Lewinter (*Diderot ou les mots de l'absence*, Paris, Champ Libre, 1976).

[3] On pourra invoquer ici, pour justifier cette méthode, Jean Starobinski, lui-même s'inscrivant dans le sillage des études de Charles Mauron : « […] la critique littéraire tirera bénéfice à pratiquer le principe psychanalytique de l'*attention flottante* – le suspens attentif – la bienveillance aux aguets. L'on verra peu à peu se marquer des thèmes plus insistants ; l'on fera attention à ce qui est tu, à la qualité de l'intonation, aux rythmes, aux diverses qualités de l'énergie verbale et de son organisation : ainsi commenceront à se dessiner, comme d'elles-mêmes, des structures, des connexions, des « réseaux » (Ch. Mauron), toute une présence complexe dont il faudra reconnaître les liens organiques » (Jean Starobinski, « Psychanalyse et connaissance littéraire », dans La *relation critique. L'œil vivant II*, [1970], Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2001, p. 319).

À cette exhaustivité à quoi il faut d'emblée renoncer, parce qu'elle outrepasse la taille et l'ambition de ce travail, il faut préférer un exercice de méthode. Au moins pouvons-nous recenser différentes formes de l'intervention du *moi*, à différentes étapes de l'œuvre, et nous interroger sur leur sens. Apparition spontanée ou concertée de réseaux d'allusions personnelles ? Signaux cryptés envoyés aux lecteurs, aux censeurs, à la postérité ? Émergence progressive d'un projet de type apologético-biographique, parallèle à la correspondance intime, et accompagnant la naissance de la figure d'auteur ? Rivalité avec d'autres écritures et figures concurrentes, comme celles de Voltaire, Rousseau, d'Alembert, Grimm, d'Holbach ? Tout en tenant compte des lieux, des formes, et de la vocation publique ou non de ces fragments, on relèvera la prédominance de la note personnelle parmi ces écrits, ainsi que leur incidence sur les choix formels et thématiques de l'œuvre de fiction. On soulignera la qualité nouvelle de l'écriture qu'elle engendre. Cette écriture, pour des raisons tant émotionnelles qu'idéologiques, exige de s'impliquer personnellement, de se « prendre soi-même pour forme de l'humaine condition » (Montaigne encore), d'attester de sa propre expérience pour valider toute une série d'intuitions neuves dans la mouvance sensualiste, pour entreprendre des chantiers d'écriture inédits emportant avec soi la conviction du lecteur ; pour initier une nouvelle forme d'œuvre, sinon autobiographique, du moins personnelle, portée par une écriture *frontale*, engendrant cette « littérature investie[1] » dont de grands continuateurs vont, à la suite du poète-philosophe, s'emparer : Stendhal, Chateaubriand, Proust (en dépit du *Contre Sainte-Beuve*…), Céline, Sartre...

* * *

L'étude se limitera, à regret, à deux décennies d'écriture, 1759-1774 (soit l'amplitude des *Lettres* conservées à Sophie Volland), avec quelques incursions en-deça et au-delà.

Elle relira, sous l'angle retenu, quelques articles de l'*Encyclopédie*, quelques écrits philosophiques (les *Pensées philosophiques*, *La Promenade du Sceptique*, la *Lettre sur les*

[1] Stéphanie Genand, *art. cit.*, p. 343.

Sourds et Muets…) ; la *Correspondance* de Diderot, son théâtre (*Le Fils naturel*, *Le Père de famille*, *les Pères malheureux*), certains de ses romans ou œuvres de fiction (*La Religieuse*, *Le Neveu de Rameau*, *Jacques le fataliste*, *Les Deux amis de Bourbonne*, *Entretien d'un père avec ses enfants*), des récits de voyage (*Voyage à Bourbonne et à Langres*, *Voyage en Hollande*), certains essais critiques et esthétiques (*Entretiens sur le Fils naturel*, l'*Éloge de Richardson*, les *Salons*, le *Paradoxe sur le comédien*) ; enfin des travaux plus historiques ou atypiques, les *Mémoires pour Catherine II*, l'*Essai sur la Vie de Sénèque* (*Essai sur les règnes de Claude et de Néron*) - ces deux derniers ouvrages de façon trop allusive hélas, car touchant aux limites de la période retenue, et induisant des problématiques beaucoup trop complexes pour notre réflexion.

Elle envisagera d'abord, pour une méthodologie, les formes diverses de l'apparition du *biographème*, tant par sa manifestation à la première personne, que selon les formes, les formats et les genres variés de l'écriture diderotienne (le discours, la lettre, le récit, le théâtre…) aux fins d'une lecture intimiste. Cette première partie, non exhaustive (mais programmatique) dans le choix d'œuvres qu'elle étudie et les formes qu'elle interroge, gagnera à être complétée dans le temps pour une publication ultérieure.

Elle s'attardera ensuite sur deux œuvres singulières dont les accents particulièrement personnels, selon nous, méritent d'être revisités sur le mode d'une extrême attention à l'expression du « je » : il s'agit de *La Religieuse* (1760) et de l'*Éloge de Richardson*, l'une inspirée par le grand romancier anglais, l'autre écrite en son hommage. Toutes deux, rédigées dans la période la plus douloureuse de la vie de l'écrivain, quand le souvenir du conflit familial s'aggrave de la mort du père (été 1759) et de la crise d'identité littéraire (censure de l'*Encyclopédie*, échec du théâtre), nous apparaissent comme des moments de compensation affective très intenses par l'écriture, par le biais de stratégies de publication fort différentes l'une de l'autre.

La troisième partie montrera comment la fiction étant momentanément abandonnée, cette écriture du sensible se reporte et se réinvestit de façon empirique dans la correspondance intime (principalement avec Sophie Volland), promue creuset cathartique de l'émotion, puis

dans les *Salons*, selon un phénomène de « vases communicants » en vertu duquel ce qui ne peut plus se dire à l'*amie*, peut se dire à l'*ami* (Grimm, destinataire de ces textes de critique esthétique), et ce à travers des scènes ou des tableaux scénarisés par l'inconscient (nous y distinguerons notamment les scènes *fantasmées*, *traumatiques* et *expiatoires*).

Enfin nous effectuerons une « plongée » dans l'un de ces tableaux, cette scène du « fiacre renversé » qui a, selon l'expression consacrée, fait couler beaucoup d'encre, et mérite de s'y attarder encore. Nous chercherons à montrer comment Diderot réutilise, à plusieurs années d'intervalle, une scène de prédilection contenant le noyau d'une obsession intime, pour la retravailler *ad libitum* jusqu'à la vider de toute émotion douloureuse, mais non pas de tout sens, de manière à n'en conserver que la moëlle esthétique expressive : processus que l'on peut alors considérer comme thérapeutique – mais aussi comme un exemple symptomatique de l'évolution formelle de l'écriture diderotienne des années 1760 à 1780.
Accessoirement, un « épilogue » centré sur les « fictions langroises » fournira des pistes d'étude orientées autour des années 1770, quand un ultime voyage en terre paternelle non seulement libère l'affect du sujet, mais encore fertilise l'imaginaire de l'écrivain et donne en peu de temps ce faisceau d'écrits caractérisés par une sérénité nostalgique, *via* des espaces esthétiques jusqu'ici encore inexplorés : le conte populaire, l'entretien philosophique « autobiographique », le récit de voyage, l'idylle portée au théâtre... et marquent une évolution remarquable, quoique non définive, de l'œuvre poétique.

I. PEINDRE LES PASSIONS, SE PEINDRE : *le roman familial*

1. L'usage du Je dans les premiers écrits / dans la correspondance / les Salons

L'écriture à la première personne n'est pas une invention moderne. Diderot le philosophe la pratique par imitation des Anciens avec une prédilection pour le dialogue et la lettre, formes qui serviront de matrice à ses écrits spéculatifs[1]. Son admiration le porte à la rhétorique forte et aux édifices complexes du discours et de la pensée antique, même s'il reconnaît leur caractère périssable :

> Heureux le philosophe systématique à qui la nature aura donné, comme autrefois à Épicure, à Lucrèce, à Aristote, à Platon, une imagination forte, une grande éloquence, l'art de présenter ses idées sous des images frappantes et sublimes ! L'édifice qu'il a construit pourra tomber un jour ; mais sa statue restera debout au milieu des ruines ; et la pierre qui se détachera de la montagne ne la brisera point, parce que les pieds n'en sont pas d'argile[2].

Mais son attachement pour l'écriture à la première personne en particulier s'explique par la souplesse de ces formes auxquelles il s'attache et qui conviennent à la malléabilité, à la fragmentation de sa pensée : *Pensées philosophiques*, *Promenade du Sceptique*, *Lettre sur les Aveugles*, *Lettre sur les Sourds*, dialogues…[3] Nous avons déjà montré comment la lettre notamment devient chez lui une « forme-fonction », une seconde nature, en nous appuyant sur des études devenues classiques mais aussi sur maintes observations pratiquées sur la lettre familière, qui à bien des égards se montre capable de rivaliser, dans certaines « lettres

---

[1] Voir Michel Foucault, « L'écriture de soi » *Corps écrit*, n° 5, 1983, p. 3-23, qui évoque les genre des *hypomnémata* antiques, ancêtres de l'écriture de soi et les lettres de Sénèque, au ton familier et quotidien, qui serviront de matrice à un certain nombre de textes de Diderot, de la correspondance à la lettre philosophique.

[2] Diderot, De l'interprétation de la nature, XXI, dans *Œuvres Philosophiques*, éd. P. Vernière, Paris, Garnier, 1990, p. 192. Abrév. *Œ. Ph.*

[3] Voir Roland Mortier, « Diderot et le problème de l'expressivité : de la pensée au dialogue heuristique », *CAIEF*, n° 13, 1961, p. 285 ; Georges May, Diderot artiste et philosophe du décousu, *Europäische Aufklärung*, Mélanges H. Dieckmann zum 60. Geburtstag, Munich, W. Fink, 1967, p. 171-172; Jean-Pierre Seguin, Diderot, *le Discours et les Choses, Essai de description du style d'un philosophe en 1750*, Paris, Klincksieck, 1978, p. 139.

immenses », avec la lettre philosophique[1]. Ce « je » toutefois s'implique bien au-delà de ce qui est justifié par la forme épistolaire classique ou par le dialogue philosophique. On peut dire que, à la manière du « je » employé dans le roman épistolaire, il navigue habilement entre l'effet de réel que lui procure ce mode d'énonciation, et l'autorité que lui confère une légère antériorité par rapport au point d'insertion temporel auquel il choisit de s'énoncer. Comme le remarque Käte Hamburger évoquant la différence entre le roman épistolaire et les autres récits à la première personne, « C'est que la lettre rapporte une situation peu éloignée dans le temps, en sorte qu'une conversation appartenant à cette situation peut encore correspondre à l'espace du souvenir, avoir été retenue fidèlement, mot à mot, sans que la frontière de l'énoncé de réalité soit outrepassée ; mieux, elle s'élargit jusqu'à l'improbable[2] ». Les écrits philosophiques de Diderot, on le sait, ont flirté avec la fiction ; l'inverse est également vrai. L'omniprésence du « je » dans le récit au passé que constitue *La Promenade du Sceptique* (1747) avec ses trois Allées disposées comme autant de chapitres à parcourir, renvoie un écho lointain au « Moi » qui prendra la parole dès le début de cet autre dialogue philosophique que nous offre *Le Neveu de Rameau* (1760-1773 ?). Un contexte spatial proche fait le lien entre le récit entrepris par le jeune philosophe de trente-cinq ans, qui fréquente les allées de marronniers du jardin du Luxembourg, et celui de l'homme mûr désormais abonné aux promenades du Palais-Royal. Peut-on voir un biographème dans l'allusion présente dans ce double contexte ? Il serait tentant de le faire. Car les « jeunes folles » de *La Promenade*, que le narrateur Ariste quitte pour aller « rêver sous nos ombrages » offrent bien des ressemblances avec les courtisanes du *Neveu*, auquel le Philosophe comparera ses pensées, ces « catins » :

---

[1] Roland Mortier cible en particulier « la 'lettre ouverte' qui s'adresse, au delà d'un destinataire dont l'identité importe peu, à un petit nombre de lecteurs et, par là, à la postérité. 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 » (, *op. cit.*, p. 287). Nous renvoyons à notre thèse, *Diderot dans les* Lettres à Sophie Volland*, une Esthétique épistolaire*, Paris, Champion, 1987, chap. « Un nouveau mode d'organisation rhétorique », p. 217-230, et notamment, p. 221, sur « La lettre philosophique ».

[2] Käte Hamburger, *Logique des genres littéraires*, « Formes spéciales ou mixtes », « Le récit à la première personne », Paris, Seuil (trad. française), 1986, p. 283.

> Mais Madame, lui répondis-je, il est étonnant qu'avec ces scrupules vous soyez sortie de l'allée des épines […] ; elle se tut, me fit une révérence profonde, disparut et me laissa au milieu d'une troupe de jeunes folles qui riaient à gorge déployée, agaçaient les passants et faisaient des mines à tous les voyageurs[1].

Mais le récit au passé dans lequel s'inscrit *La Promenade* fera désormais place à des formes de plus plus vivantes, en particulier dialoguées, dont le « je » devient l'élément central.

Ce « je » diderotien omniprésent, progressivement entraîné par la forme épistolaire ou discursive dans laquelle il s'insère (ainsi que par un type de publication qui se révèle de plus en plus libre : la *Correspondance littéraire*, par exemple), outrepasse volontiers les règles de la bienséance dans sa distance réduite avec l'interlocuteur, les marques d'un échange appuyé, le choix d'un lexique bas, d'une syntaxe ou d'anecdotes familières qu'il rapporte à titre d'exemples. La frontière entre lettre ouverte et lettre familière s'en trouve ainsi gommée. Ce phénomène s'explique par le besoin du philosophe de communiquer étroitement avec son interlocuteur pour faire évoluer sa pensée, de dialoguer avec lui à la manière socratique en le prenant à partie, peut-être de façon moins systématique que ne le fait dans les dialogues platoniciens le philosophe athénien, mais tout aussi vivante. Cette observation[2] peut se vérifier jusque dans des formes fragmentées comme les *Lettres philosophiques* (1746), peu susceptibles pourtant de s'accorder avec la pratique discursive :

> 3. Les passions amorties dégradent les hommes extraordinaires. La contrainte anéantit leur grandeur et l'énergie de la nature. *Voyez cet arbre* : c'est au luxe de ses branches que vous devez la fraîcheur et l'étendue de ses ombres […][3].
> Le « dialogue » se poursuit, dans la pensée suivante :
> 4. Ce serait donc un bonheur, me dira-t-on, d'avoir les passions fortes. *Oui, sans doute*, si toutes sont à l'unisson. *Établissez* entre elles une juste harmonie, et *n'en appréhendez point* de désordre […][4].

---

[1] Denis Diderot, *La Promenade du Sceptique*, dans Lew. I, 391, 393. À comparer avec : « Je […] laisse maître [mon esprit] de suivre la première idée sage ou folle qui se présente, comme on voit dans l'Allée de Foy nos jeunes dissolus marcher sur les pas d'une courtisane à l'air éventé », etc (*Le Neveu de Rameau*, éd. Jean Fabre, Genève, Droz, 1977, p. 3).

[2] Nous avons poursuivi cette enquête sur les *Pensées détachées* (1772), y cherchant des rapprochements avec le style des *Lettres à Sophie Volland*, dans « De la conversation au fragment, Vestiges de la *Correspondance* dans les *Pensées détachées* de Diderot, Colloque Rennes, Diderot et ses *Pensées Détachées*, dir. Elisabeth Lavezzi et Marie Leca-Tsiomis, Musée des Beaux-Arts et Université de Rennes, 5-6 février 2013 (à paraître).

[3] Denis Diderot, *Pensées philosophiques*, Lew. I, 274. C'est nous qui soulignons.

[4] *Ibid.*

L'usage énergique du *vous* rend le *je* d'autant plus présent qu'il s'appuie sur les marques d'une contradiction factice (« me dira-t-on ») pour progresser. C'est dans cette disposition à la transmission immédiate que se manifeste très tôt l'individualité du philosophe, renonçant à la neutralité du démonstrateur pour s'impliquer au plus près de son public en une joute où la répartie est implicite. On pourra citer ensuite, comme symptôme de l'implication personnelle du scripteur, la présence du lexique bas, de l'allusion familière ou du détail prosaïque, indice d'une situation presque nécessairement « vécue », ceci au sein d'une quantité notable de textes. Le phénomène se multiplie de façon remarquable dans un texte à diffusion étroite comme les *Salons*. À propos d'une évocation de la *Piscine miraculeuse* de Vien, dans le *Salon de 1759*, on relève chez le critique l'usage ravageur de l'adjectif à caractère bas (« Le Christ y a l'air *benêt* comme de coutume »), et du commentaire familier :

> […] et sur le milieu, un malade assis par terre qui fait de l'effet. Il est vrai qu'il est vigoureux et gras. Et que ma Sophie a raison quand elle dit que s'il est malade, il faut que ce soit d'un cor au pied[1].

L'anecdote, qui délègue à un tiers (Sophie Volland) ce commentaire ignoble, possède le mérite d'introduire un destinataire familier du narrateur, sa maîtresse (« Ma Sophie »), faisant du texte un objet circulant entre proches, tous initiés d'un petit cercle où les commentaires osés vont bon train, où l'on bavarde en « déshabillé », voire en « débraillé », ce que souligne l'appellatif flanqué d'un possessif hypocoristique[2]. Ce passage, symptomatique d'une écriture *décomplexée* n'est pas sans évoquer, par sa syntaxe heurtée (le discours indirect multiplie à plaisir les « que » disgracieux, en écho à la laideur du réel suggéré), une autre anecdote, bien plus tardive, relevée dans les *Lettres à Sophie Volland* à propos des franchises

---

[1] *Salon de 1759*, H. I, p. 95.

[2] C'est cette familiarité, que Barbey associe à de la grossièreté, que le critique ne supporte pas chez Diderot : « Ces lettres qu'on ne croirait jamais, en les lisant, écrites pour une femme aimée, sont […] le plus nauséabond mélange de bouffissure et de platitude, de sentimentalité niaise et de grossièreté […] », Barbey d'Aurevilly, *Goethe et Diderot*, Paris, Dentu, 1880, repris dans Barbey d'Aurevilly, *Contre Diderot*, éd. Complexe, coll. « Le Regard Littéraire », p. 124.

de langage de la jeune Angélique, fille du philosophe, et promue à bien des égards double affectif de Sophie :

> Je suis fou à lier de ma fille. Elle dit que sa maman prie Dieu et que son papa fait le bien. Que ma façon de penser ressemble à mes brodequins, qu'on ne met pas pour le monde, mais pour avoir les pieds chauds (mardi 22 novembre 1768[1]).

Autre histoire de pieds, autre thématique ignoble : le registre du « bas » du corps se confirme, imposant à son lecteur un motif commun à l'humaine condition, commun aux deux correspondants, à l'auteur et son lecteur, l'écrivain et son public partageant dans un esprit proche de Montaigne (dont Sophie est grande lectrice[2]) la capacité à discuter de choses à la fois sublimes et humbles, les unes servant (dans la bouche de l'enfant) de métaphore aux autres. Le caractère gnomique de la réflexion d'Angélique se révèle à travers l'objet extrait du quotidien (le « brodequin »), qui sert à éclairer une réflexion morale, tel l'emblème au sein de la fable. Plus subtilement, le recours à l'objet vulgaire éclaire (tel père, telle fille) la façon même de penser du philosophe, justifiant la technique de son écriture. Celui qui ne pratique pas la philosophie « pour le monde », pour des raisons extérieures à soi liées à la pédanterie, l'intérêt et la vanité, mais pour son bien propre, trouve un intérêt particulier à se faire comprendre de son public à l'aide d'une pensée didactique simple, efficace, imagée, à l'instar du langage des enfants. À l'aide d'une morale en action, ou d'une philosophie mettant les paroles en accord avec les actes, engagée, *investie*, dont le langage devra descendre aussi bas que nécessaire pour emporter l'adhésion, au prix d'une implication physique et psychique du locuteur, d'une mise en scène et d'une écriture concertée de soi.

Sur ce type d'intervention d'un *je* d'auteur très vivant, apparemment très identifiable au sein d'un propos moraliste, on peut aussi suggérer une mise en relation méthodologique avec l'écriture d'un La Fontaine, dont les *Fables* révèlent un travail saturé par la présence de

---

[1] Denis Diderot, *Lettres à Sophie Volland*, éd. établie, présentée et annotée par Marc Buffat et Odile Richard-Pauchet, Paris *Non Lieu*, 2010, p.604. Abrév. *LSV*.

[2] « C'est celle qui fait tous les matins son oraison dans Montagne [*sic*] et qui a appris de lui, bien ou mal à propos, à voir plus de malhonnêteté dans les choses que dans les mots » *(Salon de 1767*, dans Denis Diderot, *Salons*, édition Marie Bukdahl, Michel Delon, Didier Kahn, Annette Lorenceau, Paris : Hermann, 1995, t. III, 129). Abrév. H.

l'écrivain, et nécessitent en réalité une lecture très attentive, en diachronie, capable de définir le statut particulier de cette *présence* si troublante :

> Dans les *Fables* de La Fontaine, les apparitions du *je* répondent ainsi à des exigences formelles et précises, encore assez faciles à distinguer dans le premier recueil, mieux harmonisées dans le second, plus faibles dans le troisième. Ces *je* divers et successifs ne sont pas les avatars d'un *moi* unique, qui communiquerait à chacun d'eux une parcelle de vérité existentielle. Ils ont dans l'œuvre une fonction déterminée, qui est d'abord ornementale. Leur multiplicité brillante est l'un de ces « traits » nouveaux et agréables que le poète dit dans sa *Préface* de 1668 avoir recherchés. La critique romantique et post-romantique a tort d'attribuer à un besoin d'épanchement « personnel et rêveur » ce qui n'est que figure de style, manière de parler[1].

Ainsi, entre un *moi* à la Montaigne, omniprésent, creusant de son expérience un sillon singulier au sein d'une écriture à vocation universelle, et un *moi* brillant, séducteur, marquant de son *aura* poétique un texte à valeur didactique, il nous faut mener l'enquête et relever les différentes figures, dans notre corpus, de la présence de soi à soi. On ne s'étonnera pas que le penseur ayant privilégié la forme du dialogue ou de la lettre devienne le dramaturge que l'on sait (quel genre mieux que le théâtre pouvait accueillir l'énergie créatrice de celui qui aime à s'exprimer à la première personne ?), ou le dialoguiste du *Neveu de Rameau*. Que l'épistolier qui a aimé confier le fond de son cœur à son amie intime, cède la place au critique intarissable, capable d'abreuver son ami Grimm de commentaires personnels tout au long d'interminables *Salons* à vocation confidentielle. Que le romancier en herbe, inspiré tant par la verve épistolaire d'un Richardson que par les facéties de Laurence Sterne, se fasse dans *La Religieuse*, dans *Jacques le Fataliste* le champion du récit aux narrateurs envahissants. Cette enquête, en dernière analyse, nous permettra de vérifier si l'expression du *moi* chez Diderot correspond à la recherche, dans cette série d'œuvres, de cette rémunération sociale et/ou auctoriale évoquée par René Démoris, lorsque celui-ci évoque le bénéfice que retire le romancier d'une identification avec ses personnages. Cette identification rejaillirait en effet

[1] Bernard Bray, *loc. cit.* Et le critique de conclure : « Dans les *Fables*, jusque dans le vers le plus fade et le plus banal, un auteur a tenté de plaire à ses lecteurs. Mais il n'a pas quêté leur sympathie, il ne s'est pas confié ni confessé, il n'a pas ouvert son cœur. C'est tout son travail d'écrivain qui constitue son expérience singulière, sa quête vitale, son *moi* profond. L'image de lui-même qu'il apprête pour l'incorporer à sa création, si attachante, si séduisante qu'il ait su la rendre, ne doit ni ne peut dissimuler sa propre stature, incommensurable, de poète créateur » (p. 322).

sur le sujet écrivant, pour autant que la maîtrise de l'écriture signale, à cette époque (en dehors de la Noblesse, dont elle est une « conséquence accessoire »), l'individu en voie d'ascension sociale et d'affirmation de soi : « Bourgeois exemplaire, c'est dans le roman en *Je*, sa propre expérience et son art de faire partager l'illusion que l'écrivain, sous la figure du narrateur propose à son public[1]. »

2. Le Biographème, pour une typologie.

A. Le biographème « minimum ». Définition.

L'une des énigmes de l'écriture diderotienne consiste dans la multiplication erratique des allusions personnelles, dans cette insistance à invoquer un *je* ou un *moi* qui n'indique pas clairement sa source, qui semble surgir, émaner d'une instance auctoriale à la fois manifeste, revendiquée et parfaitement masquée. Seule la multiplication des exemples, tirés de textes aux statuts divers, et de différentes époques de rédaction peut nous amener progressivement à dresser une typologie de l'usage de ces « biographèmes » énigmatiques qui permette d'en cerner et d'en justifier l'usage. Nous sommes frappée, par exemple, de la brièveté de certaines notations marquant l'intrusion du *je* au sein d'articles de l'*Encyclopédie* dont le contenu n'invite pas *a priori* à un propos intime. C'est ici le lieu de revenir sur les caractéristiques du « biographème », concept autour duquel nous gravitons pour l'instant peut-être par défaut, mais qui nous paraît le plus approprié à définir l'intrusion (ou l'irruption) de l'allusion personnelle dans l'écriture diderotienne. Nous souhaitons interroger pour ce faire la démarche de Roland Barthes s'essayant lui-même à une forme d'écriture de soi qui ne soit pas à proprement parler autobiographique, ainsi que sa description critique réalisée par Françoise Gaillard[2]. La démarche barthésienne nous semble en effet par sa nature et son originalité l'une des plus proches, malgré son éloignement historique, du projet diderotien. « Roland Barthes est l'homme de l'*éthos* et non de l'*épos*, aussi choisit-il le biographème contre la biographie »,

[1] René Démoris, *Le Roman à la première personne*, Paris, Armand Colin, 1975, p. 459.
[2] Françoise Gaillard, « Roland Barthes : le biographique sans la biographie », *Revue des Sciences humaines*, t. LXXXXVIII, n°224, oct.-déc. 1991.

indique d'emblée l'étude de Françoise Gaillard[1]. Le biographème : mais de quoi s'agit-il exactement ? :

> [Il s'agit en réalité d'un « détail » de la vie de l'auteur] qui ait rapport au corps de la personne, et non à son idéologie. Le biographème ce n'est, *a priori*, pas un aspect de la pensée, mais la manifestation d'un goût. Or on sait que pour Roland Barthes le goût est le fondement d'une éthique. Aussi, en dépit de sa futilité apparente, le biographème est-il un bon inducteur de sens non qu'il conduise vers une intelligibilité de la personne […] – ce qui serait une visée de biographe, ce dont Roland Barthes n'a cure – mais parce qu'il révèle une vision du monde […]. D'ailleurs, pour éviter le côté entonnoir des biographèmes, Roland Barthes les multiplie, les diversifie, les étoile […]. De par sa formation lexicale, le biographème se doit d'être une unité de sens qui entre dans une structure signifiante. C'est donc, en dépit de ses apparences de légèreté, un trait pertinent, aussi se récupère-t-il toujours en sens – en sens, mais pas en blason ni en emblème de la personne[2].

De ce fait, le biographème « n'est pas pour le sujet le lieu de son identification, mais il est bien plutôt la manifestation de sa dispersion ». Ainsi, il n'est « jamais définitionnel ». Munie de cette définition du biographème, qui omet hélas la présence syntaxique du *je* mais peut l'avoir considérée comme implicite, examinons ces traces *biographémiques* dans quelques articles de l'*Encyclopédie* où la personne de l'auteur est loin d'être requise, mais dont la présence évidente fait justement symptôme :

B. L'usage du je dans certains articles de l'*Encyclopédie*

Article NATIF :

> Terme relatif au lieu où l'on a pris naissance. Il se dit de la personne : je suis *natif* de Langres, petite ville du Bassigny dévastée en cette année (1760) par une maladie épidémique, qui dure depuis quatre mois, & qui m'a emporté trente parens[3].

---

[1] *Ibid*., p. 102.
[2] *Ibid*., p. 101.
[3] Nous modernisons l'orthographe des œuvres de Diderot, sauf en ce qui concerne l'*Encyclopédie*. Nous remercions Mme Marie Leca-Tsiomis de nous avoir signalé ce fragment explicitement autobiographique dans l'*Encyclopédie*, ainsi que le suivant, tiré lui de l'article NATAL. Celle-ci nous indique également, dans un registre plus burlesque, l'article également signé de Diderot, CRAPAUD, (*Mat. med.*), dont nous citons ce fragment : « on doute de la qualité venéneuse de notre *crapaud.* Je vais en raconter ce que j'en sai par expérience ; on en conclura ce que l'on jugera à-propos. J'étois à la campagne vers le tems de la Quasimodo ; j'apperçus sur un bassin, à l'extrémité d'un parc, une masse de *crapauds* collés les uns sur les autres : cette masse flottoit, & étoit suivie d'une foule d'autres *crapauds* ; je l'attirai au bord du bassin avec une canne, puis je l'enlevai de l'eau avec une branche d'arbre fourchue, & je me mis à séparer ces animaux, au centre desquels j'apperçus une femelle, apparemment étouffée. Tandis que j'étois occupé à mon observation, je me sentis prendre au nez d'une vapeur très-subtile, qui me passa de la gorge dans l'estomac, & de-là dans les intestins ; j'eus des douleurs de ventre, & je fus incommodé d'un crachement assez abondant qui dura trois ou quatre heures, au bout desquelles ces accidens cesserent avec l'inquiétude qu'ils me donnoient & à la personne avec laquelle je me trouvois : c'étoit M. l'abbé Mallet, maintenant professeur royal en Théologie alors curé de Pesqueux, village voisin de Vernouillet, lieu de la scene que je viens de raconter. »

L'auteur de l'article, en l'occurrence Diderot lui-même, se prend pour exemple de sa démonstration (« Il se dit de la personne : je suis *natif* de Langres »), ajoutant une manière de petit fait vrai déjà stendhalien qui accrédite le propos : seul le philosophe lui-même a pu avoir connaissance de tel épisode morbide concernant sa ville natale. Il y adjoint un détail en apparence inutile, qui renforce la crédibilité de ce propos : « & qui m'a emporté trente parens », détail signifiant par la redondance du pronom personnel avec le terme générique « parents », et qui renvoie à la notion d'identité. Dans le *Voyage à Bourbonne et à Langres* (texte explicitement autobiographique de 1770), à la fin du second chapitre consacré à l'évocation de la ville de Langres, l'auteur revient sur le caractère morbide de l'environnement où il est né, auquel il donne cette fois une confirmation scientifique par la récurrence des faits qui s'y sont produits :

> L'air de la montagne est sain. Les eaux des fontaines qui sont autour sont bonnes ; cependant il règne depuis une vingtaine d'années dans cette ville une maladie épidémique qui s'apaise, qui se renouvelle avec fureur, et qui paraît ne point cesser tout à fait ; c'est une fièvre qui vous prend subitement. Elle est accompagnée d'un grand mal de tête. La putréfaction des humeurs est si rapide qu'on a des vomissements et des déjections vermiculaires. La dernière année de sa violence, les hirondelles qui s'étaient montrées au commencement du printemps, s'éloignèrent et ne reparurent pas ; ce qui inclinerait à penser que la contagion vient de l'air[1].

Autant l'allusion encyclopédique était liée à l'actualité, permettant de dater précisément l'époque de la rédaction de l'article (1760), autant la chronique évoquant la ville de Langres, dans le *Voyage*..., résume cette fois une caractéristique manifestement établie de la région, qui semble s'être au fil du temps confirmée par sa résurgence inquiétante (« cependant il règne depuis une vingtaine d'années dans cette ville une maladie épidémique... »).

Ce tropisme langrois paraît définir, et même constituer la personnalité profonde du directeur de l'*Encyclopédie* : celui-ci revendique son origine provinciale, son terroir, peut-être contre nombre de parvenus de province venus s'établir à Paris pour y vivre de leur plume. Mais cela n'est pas tout : être de son pays, selon lui, ce n'est pas se targuer d'une origine nécessairement glorieuse (par la filiation à un ancêtre, une légende…), c'est manifester une relation intime, fusionnelle avec lui, notamment une relation de *savoir* : c'est en connaître, en maîtriser les aspects les plus sombres, parfois les plus mystérieux, voire les plus inexplicables aux yeux des non initiés, comme cette maladie dont personne ne sait rien. Ce propos peut

[1] Diderot, *Voyage à Bourbonne et à Langres*, éd. Anne-Marie Chouillet et Odile Richard-Pauchet, Langres, Guéniot, 2013, p. 53.

avoir été préparé par l'article qui le précède quasi immédiatement (dans leur ordre de succession : NATAL, NATATION, NATEL, NATEMBÈS, NATÈS, NATHINÉENS, NATIF) :

> NATAL, adj. (*Gramm.*) il se dit du tems ou du lieu de la naissance. Le jour *natal*; le pays *natal*. Dans quelques communautés religieuses, la maison *natale* est celle où l'on a fait profession. Les anciens ont célébré la naissance des hommes illustres par des jeux appellés *natals*. Les Chrétiens ont eu leurs fêtes *natales* ; Noël, Pâques, la Pentecôte & la Toussaint. On aime son pays *natal* ; il est rare qu'on n'y laisse des parens, des amis ou des connoissances : & puis, on n'y peut faire un pas sans y rencontrer des objets intéressans par la mémoire qu'ils nous rappellent de notre tems d'innocence. C'est ici la maison de mon pere ; là je suis né : ici j'ai fait mes premieres études ; là j'ai connu cet homme qui me fut si cher : ici cette femme qui alluma mes premiers desirs : & voilà ce qui forme cette douceur dont Virgile & Ovide se seroient rendu raison s'ils y avoient un peu réfléchi.

La seconde partie de l'article, où la mémoire du pays natal revient subitement à l'auteur, évoque déjà de façon très sensible les thèmes qui seront développés dans le *Voyage à Bourbonne et à Langres* : l'amour indéfectible pour ce pays pourtant rude, l'enracinement des proches qu'on y « laisse » (vraisemblablement avec douleur et culpabilité, ainsi que l'exprime ce verbe), les vestiges d'un passé sensible qu'on y rencontre à chaque pas : études, amis, amours. Si Virgile et Ovide sont convoqués, c'est paradoxalement non pas comme maîtres mais comme élèves ; l'auteur de l'article souligne en effet l'insuffisance de leur argumentation qui, dans la thématique de l'*otium* et pour illustrer la douceur du terroir natal, omet la présence du père et celle des premières amours, privilégiant les *parva rura*, la simplicité et l'isolement[1]. Si l'article NATAL peut être daté de la même époque, à peu de choses près, que l'article NATIF (soit de l'année 1760), il faut comprendre que tous deux sont imprégnés de l'émotion éprouvée à l'été 1759, époque du dernier voyage du philosophe dans sa ville natale à l'occasion de la succession de son père décédé en juin (en l'absence de son fils aîné). Les lettres à Grimm et à Sophie Volland datant de cette période expriment, chacune à sa façon, cette intense nostalgie du père, et plus généralement, de l'éducation sentimentale reçue dans ces lieux[2].

L'une d'entre elles, en particulier, écrite à Sophie le 11 août 1759, nous renseigne autant sur les relations pacificatrices dont il veut se prévaloir à l'égard de ses frère et sœur à l'occasion du partage de la succession, et qui ont fourni le préliminaire de la lettre (« Voici sur quoi j'ai fondé la paix domestique »), que sur les relations du philosophe avec son lieu de

[1] Voir la déclaration qui ouvre l'Ode II, 16 d'Horace, dans laquelle le poète lyrique vante les plaisirs d'une vie obscure et sans faste. Voir aussi Virgile, *Bucoliques*, IV, 4, et *Géorgiques*, III, 288 ; ainsi qu'Ovide, *Fastes*, I, 663, 695 ; et IV, 407.

[2] Lettres à Grimm et Sophie Volland du 25 juin au 24 septembre 1759 (*Correspondance*, éd. Versini, Paris, Laffont, coll. « Bouquins », 1977, t. V, p. 109-159). Abrév. VER.

naissance, qui relèvent du même mouvement d'idéalisation et de sublimation. Une prosopopée adressée au père (« Ah cher père, si votre âme errait entre vos enfants, qu'elle serait contente d'eux ! ») forme la transition entre la scène du partage financier et celle de l'héritage moral, conçu en ces termes devenus célèbres :

> Les habitants de ce pays ont beaucoup d'esprit, trop de vivacité, une inconstance de girouettes. Cela vient, je crois, des vicissitudes de leur atmosphère qui passe en vingt-quatre heures du froid au chaud, du calme à l'orage, du serein au pluvieux ; il est impossible que ces effets ne se fassent sentir sur eux, et que leurs âmes soient quelque temps de suite dans une même assiette. Elles s'accoutument ainsi dès la plus tendre enfance à tourner à tout vent. La tête d'un Langrois est sur ses épaules comme un coq d'église au haut d'un clocher. Elle n'est jamais fixe dans un point, et si elle revient à celui qu'elle a quitté, ce n'est pas pour s'y arrêter. Avec une rapidité surprenante dans les mouvements, dans les désirs, dans les projets, dans les fantaisies, dans les idées, ils ont le parler lent. Il n'y a peut-être que ma sœur dans toute la ville qui ait la prononciation brève. C'est une exception dont j'ignore la cause. Il est sûr qu'à l'entendre, on la prendrait pour une étrangère. Pour moi, je suis de mon pays ; seulement le séjour de la capitale, et l'application assidue m'ont un peu corrigé. Je suis constant dans mes goûts. Ce qui m'a plu une fois me plaît toujours, parce que mon choix m'est toujours motivé. Que je haïsse ou que j'aime, je sais pourquoi. Il est vrai que je suis porté naturellement à négliger les défauts et à m'enthousiasmer des qualités. Je suis plus affecté des charmes de la vertu que de la difformité du vice. Je me détourne doucement des méchants, et je vole au-devant des bons. S'il y a dans un ouvrage, dans un caractère, dans un tableau, dans une statue, un bel endroit, c'est là que mes yeux s'arrêtent ; je ne vois que cela ; je ne me souviens que de cela. Le reste est presque oublié[1].

Belle éthopée à l'occasion d'un portrait (géo)physique des habitants de Langres, que n'aurait pas renié Montesquieu et ses conclusions sur les climats. On soulignera surtout l'habile sinusoïde qu'emprunte la démonstration, pour aboutir à l'exception qui confirme la règle et à la déclaration d'amour qui en est le corollaire : le philosophe est bien de son pays, sauf en ce qui concerne le tropisme langrois essentiel, l'inconstance, exception qui fait de lui l'amant le plus fidèle du monde (de même que sa sœur, plus langroise qu'aucun des membres de la famille Diderot, a le parler rapide et non point lent comme le voudrait l'atavisme régional). Girouette un jour, girouette toujours, sauf dans ce domaine particulier de l'amour qu'une lettre de cette nature se doit de magnifier, contre toute logique scientifique ou anthropologique ! On s'étonnera en effet que lui, l'ancien ami de cœur de Rousseau, après une vie passée dans la terrible capitale connue pour ses mille tentations et capacités de perdition, ait trouvé de quoi décourager sa tendance à l'inconstance, en fortifiant cette propension à l'amour courtois qu'il réinvente avec Sophie…

---

[1] Denis Diderot, *Lettres à Sophie Volland*, éd. établie, présentée et annotée par Marc Buffat et Odile Richard-Pauchet, Paris *Non Lieu*, 2010, p. 49. Abrév. *LSV*.

Un autre article tiré de l'*Encyclopédie*, JOUISSANCE, en apparence non aussi directement ou manifestement relié à la vie de l'auteur, révèle, par sa rhétorique assertive, une vérité à caractère intime qui ne s'invente pas, mais se renforce par l'expérience :

> Article JOUISSANCE
> […] on possède souvent sans jouir. À qui sont ces magnifiques palais ? qui est-ce qui a planté ces jardins immenses ? c'est le souverain : qui est-ce qui en jouit ? c'est moi (Article JOUISSANCE).

On sait par sa correspondance que Diderot fréquentait les jardins de Versailles[1]. On connaît aussi, par ailleurs, la dimension personnelle de l'article JOUISSANCE où Diderot dévoile à mots couverts sa conception du mariage et de l'amour libre[2]. Comment douter, dès lors, que ce soit de lui-même dont il parle, évoquant certes son bonheur de roturier à jouir en toute impunité des jardins du souverain (sans leur possession), mais aussi une forme de bonheur qui préfigure celui de la jouissance amoureuse, même et y compris sans l'assurance (par le biais du serment) de la possession éternelle de l'être aimé, en l'occurrence ici de sa maîtresse Sophie Volland :

> […] Lorsque les voiles que la pudeur jetta sur les charmes laisserent à l'imagination enflammée le pouvoir d'en disposer à son gré, les illusions les plus délicates concoururent avec le sens le plus exquis pour exagérer le bonheur ; l'ame fut saisie d'un enthousiasme presque divin ; deux jeunes cœurs éperdus d'amour se vouerent l'un à l'autre pour jamais, & le ciel entendit les premiers serments indiscrets.
> Combien le jour n'eut-il pas d'instans heureux, avant celui où l'ame tout entiere chercha à s'élancer & à se perdre dans l'ame de l'objet aimé ! On eut des *jouissances* du moment où l'on espéra […].

Georges Benrekassa a fait remarquer tout l'intérêt qu'il y avait à rapprocher cet article JOUISSANCE de l'article FRAÎCHEUR, dans lequel « Diderot crée un paysage autour des équivalents latins qu'entasse le Trévoux étymologiste *(Frigus opacum, amoenum, algor, aer*

---

[1] « Je disais des arbres du parc de Versailles qu'ils étaient hauts, droits et minces, et l'abbé Galiani ajoutait : comme les courtisans » (lettre à Sophie Volland du 30 septembre 1760, *LSV*, p. 139). Voir aussi ses allusions aux groupes sculptés qui s'y trouvent à l'époque : « Quant à moi, ce ne sont point ces gentillesses qu'il me faut ; mais l'*Antinoüs*, la *Vénus Médicis*, le *Milon* du Puget, les *Lutteurs*, le *Gladiateur*, l'autre *Gladiateur mourant*. Si jamais vous allez à Versailles, faites-vous montrer ce dernier morceau ; et vous me direz si jamais aucune situation tragique vous aura aussi violemment affectée » (*ibid.*, 7 novembre 1762, p. 383).

[2] Article « Jouissance », *Encyclopédie*, Tome VIII, p. 889 (publié en 1765), étudié en détail par Leo Spitzer mais aussi par Georges Benrekassa : Leo Spitzer, *Linguistics and Literary History*, Princeton, 1948, p. 135 *et sq*. Georges Benrekassa, *Le Langage des Lumières, Concepts et savoirs de la langue*, Paris, PUF, 1995, p. 167-202. Voir également, de nous-même, « Antre sauvage, cabane mythique, banc d'Argenson : lieux et *topoï* de l'invention de l'amour, de l'article JOUISSANCE à la correspondance de Diderot », dans *Fictions de l'origine, 1650-1800*, dir. Christophe Martin, Paris, Desjonquères, coll. « L'Esprit des lettres », avril 2012, p. 298-312.

frigidior), et nous conduit dans une Arcadie sensuelle et culturelle, où tout se termine en fête amoureuse […] [1] » :

> FRAÎCHEUR, s. f. (*Gramm.*) ce mot se dit de la sensation que nous éprouvons, de l'endroit où nous l'éprouvons & de la cause qui nous la fait éprouver. Ce que l'on cherche dans les chaleurs accablantes de l'année, & ce que l'on sent avec tant de plaisir à l'ombre des arbres, dans le voisinage des eaux, à l'abri des ardeurs du soleil, à l'impression legere d'un air doucement agité, au fond des forêts, sous un antre, dans une grotte, c'est de la *fraîcheur*. Virgile a renfermé dans deux vers tout ce que deux êtres peuvent éprouver à la fois de sensations délicieuses: celles de la tendresse & de la volupté, de la *fraîcheur* & du silence, du secret & de la durée.
> *Hìc gelidi fontes; hìc mollia prata, licori; Hìc nemus ; hìc ipso tecum consumerer aevo*. quelle peinture !

À la lecture des vers de Virgile cités et commentés par Diderot dans cet article, on ne peut manquer de lire un fragment de lettre à Sophie en écho aux vers du maître antique, comme cette courte églogue écrite sous l'enthousiasme procuré par la fraîcheur d'un paysage semi-aquatique aperçu au retour de Langres, depuis la fenêtre de la voiture, avec l'espoir de rejoindre bientôt, après Langres, le *petit château* d'Isle où se trouve la bien-aimée :

> […] et puis le frais, le secret, la solitude, le silence, le cœur qui parle, les sens qui sollicitent. Ma Sophie, ne verrez-vous jamais Vignory ? (16 août 1759)[2].

Qu'en est-il de la présence du *je* dans l'*Encyclopédie*, et de l'interprétation que l'on en peut faire à l'époque ? Au regard du Dictionnaire de *Trévoux*, qui ignore lui presque totalement l'usage du *je*, il a été montré par Marie Leca-Tsiomis, spécialiste de l'*Encyclopédie*, que « Le *je* encyclopédique est, au contraire, un des fort vecteurs de la critique des savoirs […]. Ces modes d'individuation des énonciations sont à relier à la signature des articles par leurs rédacteurs, donc à la répartition du travail entre savants

---

[1] Georges Benrekassa, « De l'*Encyclopédie* aux encyclopédies : proposer et communiquer un état du savoir », *RDE*, n° 18-19, oct. 1995, p. 159.

[2] *LSV*, p. 54. Comparer avec Virgile : *« Hic gelidi fontes, hic mollia prata »* (Ecl. 10, v. 42). Cette impression de réécriture est renforcée par la parataxe : « le frais, le secret, la solitude, le silence » apparaissent bien comme l'équivalent poétique des « *hic, hic* » virgiliens. On découvre avec amusement que cette citation de Virgile est déjà utilisée comme exemple à l'article de grammaire ANAPHORE, dû à Dumarsais. *(« Hic gelidi fontes, hic mollia prata, Lycori, Hic nemus, hic ipso tecum consumerer oevo »)*. Ce vers est-il un pont-aux-ânes des latinistes du temps ?

spécialistes, ainsi qu'à la forme très construite que présentent les articles […][1] ». Il nous appartient toutefois de nous interroger, en dehors de la nécessité pour le savant d'imposer par ce moyen sa personnalité et son poids scientifique, sur les raisons plus subtiles qui peuvent le pousser à ces confidences presque impudiques (ou pouvant sembler telles à un lecteur contemporain).

Voyons encore l'article SCHOLASTIQUES où Diderot dresse un parallèle, en apparence inattendu, entre le philosophe Abélard et lui-même - parallèle qui serait peut-être resté inaperçu sans le secours, par le biais de la correspondance, d'une intertextualité évidente :

> SCHOLASTIQUES :
> […] Qui est-ce qui ne connaît pas l'histoire & les malheurs d'Abélard ? qui est-ce qui n'a pas lu les lettres d'Héloïse? qui est-ce qui ne déteste pas la fureur avec laquelle le doux & pieux S. Bernard le persécuta? […] Ce fut alors qu'[Abélard] connut le chanoine Fulbert & sa nièce Héloïse ; cette fille savait à l'âge de dix-huit ans, l'hébreu, le grec, le latin, les mathématiques, la philosophie, la théologie, c'est-à-dire plus que tous les hommes de son temps réunis ; outre l'esprit que la nature lui avait donné, la sensibilité de cœur, les talents qu'elle devait à une éducation très recherchée, elle était encore belle ; comment résiste-t-on à tant de charmes ? Abélard la vit, l'aima, *& jamais homme ne fut peut-être autant aimé d'une femme, qu'Abélard d'Héloïse ; non, disait-elle, le maître de l'univers entier, s'il y en avait un, m'offrirait son trône & sa main, qu'il me serait moins doux d'être sa femme, que la maîtresse d'Abélard* (c'est nous qui soulignons).

Nous lisons, dans une lettre à Sophie rédigée en parallèle à ce travail :

> J'ai été occupé toute la matinée d'Héloïse et d'Abélard. *Elle disait, J'aimerais mieux être la maîtresse de mon philosophe que la femme du plus grand roi du monde. Et je disais, moi, Combien cet homme fut aimé !* Adieu, ma Sophie. Je vous embrasse de tout mon cœur. Votre amant et votre ami. Diderot (13 octobre 1759, *LSV*, p. 75 ; c'est nous qui soulignons).

Comparé à cette lettre où l'effusion personnelle est sensible, l'article de l'*Encyclopédie* n'a pas usé du *je* ; mais le syntagme généralisant « & jamais homme ne fut peut-être autant aimé d'une femme », par son lyrisme, évoque de toute évidence, comme dans l'article JOUISSANCE, une situation vécue de très près, probablement au sein de la relation avec Sophie, à qui le philosophe rend compte précisément de ses travaux sur l'article SCHLOLASTIQUES.

[1] Marie Leca-Tsiomis, *Écrire l'*Encyclopédie*. Diderot : de l'usage des dictionnaires à la grammaire philosophique*, Oxford, Voltaire Foundation, SVEC 375, 1999, « Les situations d'énonciation », p. 175-176.

C. Le critère du vrai dans le biographème : le sentiment du honte dans la confidence : parenté avec les *Confessions* de Rousseau ?

Dans une des lettres à Sophie les plus importantes pour notre questionnement, dans la mesure où elle formule le *credo* de l'épistolier en matière de confidence intime et présente la technique de l'écriture de soi comme une opération salutaire tant d'un point de vue universel et scientifique qu'individuel et personnel (lettre du 14 juillet 1762), place est faite au critère qui, selon Diderot comme selon Rousseau d'ailleurs[1], révèle le mieux l'authenticité du *biographème*, associé à un énoncé à la première personne. Il s'agirait, au regard du retentissement moral que celui-ci peut entraîner sur la réputation du sujet écrivant, de la puissance de la honte qu'il peut lui infliger (pour autant que le biographème soit ensuite confié à un lecteur) :

> Comment, ai-je dit, un astronome passe trente ans de sa vie, au haut d'un observatoire, l'œil appliqué le jour et la nuit à l'extrémité d'un télescope pour déterminer le mouvement d'un astre ; et personne ne s'étudiera soi-même, n'aura le courage de nous tenir un registre exact de toutes les pensées de son esprit, de tous les mouvements de son cœur, de toutes ses peines, de tous ses plaisirs ; et des siècles innombrables se passeront, sans qu'on sache si la vie est une bonne ou une mauvaise chose, si la nature humaine est bonne ou méchante, ce qui fait notre bonheur et notre malheur. Mais il faudrait bien du courage pour ne rien celer. On s'accuserait peut-être plus aisément du projet d'un grand crime, que d'un petit sentiment obscur, vil et bas. Il en coûterait peut-être moins pour écrire sur son registre : *J'ai désiré le trône aux dépens de la vie de celui qui l'occupe*, que pour écrire : *Un jour que j'étais au bain parmi un grand nombre de jeunes gens, j'en remarquai un d'une beauté surprenante, et je ne pus jamais m'empêcher de m'approcher de lui* (14 juillet 1762, c'est l'auteur qui souligne[2]).

Ici, le soupçon d'*homosexualité* que le biographème semble faire peser sur le sujet Diderot serait plus grave, semble-t-il, et donc plus authentique, plus crédible, que le soupçon de *régicide*. Opposition du haut et du bas, de l'illustre (comme la *Vie des Hommes* du même nom) et de l'ignoble, du fait d'armes et de la tare morale. Le biographème doit explorer toutes les zones de l'individu pour être considéré, validé en tant que discours du vrai (*vitam impedere vero*). Et pourtant, cet exemple, sorte de biographème dans le biographème (homosexualité contre tentation du régicide, l'un n'excluant pas l'autre - imaginons le vaillant

---

[1] Voir notre entrée « *Lettres à Sophie Volland* », dans le *Dictionnaire de l'Autobiographie*, op. cit., p. 498. On évoquera, bien entendu, le célèbre Préambule des *Confessions* : « Je forme une entreprise qui n'eut jamais d'exemple, et dont l'exécution n'aura point d'imitateur. Je veux montrer à mes semblables un homme dans toute la vérité de la nature ; et cet homme, ce sera moi […]. Être éternel, rassemble autour de moi l'innombrable foule de mes semblables : qu'ils écoutent mes confessions […] », Jean-Jacques Rousseau, *Œuvres complètes*, éd. Marcel Raymond et Bernard Gagnebin, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. 1, 1959, p. 5.
[2] *LSV*, p. 275.

héros grec ou latin d'une tragédie de Racine), on peine à l'appliquer au sujet écrivant lui-même : celui-ci n'utilise-t-il pas la précaution oratoire de l'usage combiné du *on* et du mode conditionnel (« On s'accuserait peut-être plus aisément du projet d'un grand crime, que d'un petit sentiment obscur, vil et bas. Il en coûterait peut-être moins pour écrire sur son registre…. ») ? Diderot, face à sa destinataire, laisse planer le doute sur une confidence qu'il veut utiliser comme critère du vrai[1], comme il peut aussi bien éveiller son attention sur sa propre perspicacité à l'égard de la demoiselle, par cette allusion indirecte au monde saphique dont il la soupçonne de faire partie[2].

On s'interrogera sur cet *hapax*, en terme de confidence ou de biographème : car rares seront ensuite les fragments mettant l'auteur en position délicate, non élaborés en vue de la constitution d'un mythe auctorial, humain ou amoureux. Diderot a-t-il, d'emblée, perçu la difficulté de la confidence, voire son impossibilité dès lors qu'elle s'exerce chez un confident en position d'auteur ? Et l'espèce d'antinomie qui s'exerce, selon lui, entre le mode de la confession et l'auteur (le poète) qui la pratique, auteur dont la vocation serait essentiellement exemplaire ? Est-ce la raison pour laquelle il emploie ce registre prosaïque (usage vu plus haut) à des fins tant matérialistes (seule l'expérience fait foi) que, dirions-nous, prétendument sincères, rapprochant le ton du témoin de celui du confessé par cette forme de contrition que le prosaïsme implique ?

---

[1] Jean-Luc Henning, dans *Espadons, mignons et autres monstres, vocabulaire de l'homosexualité masculine sous l'ancien régime*, Paris, éd. du Cherche Midi, coll. « Styles », 2014, semble ne pas douter un instant de la véracité du propos. Ne les met-il pas en parallèle (après avoir cité *Le Rêve de d'Alembert*, 1769 : « Bordeu : tout ce qui est ne peut être ni contre nature, ni hors la nature »), avec les propres confidences du prince Charles de Ligne dans un ouvrage autobiographique composé entre 1760 et 1770, *Mes livres rouges*, qui évoque ses expériences pédérastiques comme faisant partie intégrante de la nature masculine : « pourquoi appeler la pédérastie contre-nature ? On commence toujours par là. On est amoureux de ses camarades jusqu'à vingt ans : ce goût va du collège à l'armée. Et ce n'est pas là où il va le plus mal : car ceux qui l'ont se préservent de ces horribles maladies qui mettent les deux tiers des officiers hors d'état d'en finir la campagne. D'ailleurs cela ne coûte rien : et on a beau dire, cela fait plaisir. On n'est pas bougre pour foutre son homme de temps en temps […] ».

[2] Voir Anne Coudreuse, « La Religieuse de Diderot : une critique de la claustration conventuelle », Colloque « Rapport hommes/femmes dans l'Europe Moderne : Figures et paradoxes de l'enfermement », Nov. 2012, Montpellier », en ligne sur https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00845469 (dernière consultation 13/12/16), au chapitre 1 : « Détours par la biographie », p. 2-3.

D. Variations formelles

a. Portrait de l'artiste en homme sensible : la prosopographie

L'un des rares autoportraits de la main même de Diderot est un portrait de jeunesse, nous renseignant sur sa silhouette du temps de la bohème et de cette vie « aérienne » passée à hauteur des greniers sous les toits. On le trouve dans la célèbre lettre à Mme Riccoboni (27 novembre 1758), réponse dans une controverse sur la technique théâtrale qui l'oppose à cette romancière et ancienne actrice aux idées traditionnelles sur le jeu du comédien, qui a pris parti contre les velléités réformatrices de Diderot. Ce portrait vise, à cet égard, à illustrer la nature fougueuse et libre de l'ancien étudiant, modèle du comédien émancipé qui jouerait d'instinct et d'enthousiasme :

> *Vous ignorez les détails d'un art et sa main d'œuvre*. – Et je veux être pendu, si je les apprends jamais. Moi, je sortirais de la nature pour me fourrer où ? Dans vos réduits où tout est peigné, ajusté, arrangé, calamistré ? Que je me déplairais là ! Ô ma bonne amie, où est le temps que j'avais de grands cheveux qui flottaient au vent ? Le matin, lorsque le col de ma chemise était ouvert et que j'ôtais mon bonnet de nuit, ils descendaient en grandes tresses négligées sur des épaules bien unies et bien blanches ; ma voisine se levait de grand matin d'à côté de son époux, entrouvrait les rideaux de sa fenêtre, s'enivrait de ce spectacle, et je m'en apercevais bien. C'est ainsi que je la séduisais d'un côté de la rue à l'autre. Près d'elle, car on s'approche à la fin, j'avais de la candeur, de l'innocence, un ton doux, mais simple, modeste et vrai. Tout s'en est allé, et les cheveux blonds, et la candeur et l'innocence. Il ne m'en reste que la mémoire et le goût, que je cherche à faire passer dans mes ouvrages[1].

Ce passage de la lettre à Mme Riccoboni fournit peut-être un portrait idéal, recomposé d'après souvenirs, où certains détails vestimentaires et de coiffure jouent le rôle de ces petits faits vrais qu'on est en droit d'accréditer. Il est néanmoins précieux en ce qu'il correspond à la période où le jeune homme lui-même ambitionne une carrière d'acteur, et peut permettre de dater ses premières observations critiques sur le théâtre, celles d'un homme expérimentant à travers son mode de vie les sensations d'un acteur qui jouerait « selon la nature », conformément aux termes d'une théorie qui sera développée plus tard. Par ailleurs, on relève dans une lettre à Sophie Volland, datant de 1760, une silhouette assez similaire à celle-ci par son esprit et sa composition, mais qui concerne un proche de d'Holbach, M. Rodier :

[1] VER, p. 82-83.

> J'aime la physionomie de M. Rodier. S'il avait seulement la moitié de l'esprit qu'elle promet ! C'est un mélange de finesse et de volupté. Le matin, lorsque ses longs cheveux bruns tombent en boucles négligées sur ses épaules, on le prendrait pour l'Hymen, mais comme il est le lendemain d'une noce, blême et un peu fatigué (20 octobre 1760[1]).

Ce type de jeune homme émancipé, dont Diderot fut un épigone et dont il conserve encore en tête l'image idéale, il le retrouve avec plaisir sous les traits d'un personnage de salon qui lui est sympathique. Dans cette configuration, l'épistolier tire la prosopographie davantage vers la sensualité que vers l'intellectualité (la tenue négligée du matin, les longues boucles tombant sur les épaules). Ce jeune marié, contrairement à l'étudiant désargenté des années 1740, possède une vie conjugale et mondaine active, accusant sur son visage les traits de sa condition. Or cette situation n'est pas pour déplaire au philosophe, qui paraît charmé de rencontrer et d'observer une forme d'anamorphose de soi-même, un « portrait de l'artiste » en jeune homme riche et (sexuellement) heureux – de revivre par la simple imagination visuelle une trajectoire de vie différente de la sienne. M. Rodier est une résurgence indulgente et élogieuse de cette figure obsessionnelle de « jeune libertin » dont nous observerons dans l'œuvre d'autres avatars plus critiques.

À partir de 1759, la correspondance avec Sophie Volland (ou ce qui nous en reste) est là pour venir au secours du *moi* blessé, dispensant des occasions de dire les chagrins et les états d'âme, redoublant ou relayant à n'en pas douter les œuvres constituées (le Théâtre) ou en cours d'élaboration (*La Religieuse*) dans leur vocation cathartique, restaurant l'image de soi par une posture morale[2]. Fidèle à son *credo* matérialiste, Diderot ne sépare par l'esprit du corps, et son monisme parfois prend une tournure médicale lorsqu'il s'agit de peindre ses états quotidiens. 26 mai 1759 : « Le dérangement de la tête influe sur le cœur, et le dérangement du cœur sur la tête[3] ». 25 juillet 1762 : « Combien nos sens influent sur notre

[1] *Hymen* : dieu du mariage, fils d'Apollon, représenté comme un bel adolescent. André-Julien Rodier, premier commis puis intendant de la marine avait épousé en 1758 Anne-Perette d'Aine, cousine et belle-sœur du baron d'Holbach (*LSV*, p. 171).
[2] Voir Geneviève Cammagre, Correspondance et morale. *RDE*, n° 21, avril 1996, p. 21-37, ainsi que *Roman et histoire de soi. La notion de sujet dans la Correspondance de Diderot*, collection « Les Dix-huitièmes siècles », Champion, 2000.
[3] *LSV*, p. 30.

morale ![1] ». Le 22 septembre 1761, il ajoute une réflexion qui justifie pleinement la place du physiologique dans le journal qu'il s'efforce de tenir pour Sophie, à savoir cette étroite dépendance qui règne chez lui entre l'esprit et le corps, au point d'en confondre même la cause et la conséquence : « Quand je me porte bien, je suis plaisant et gai. Je me porte mal, je digère difficilement, la vésicule du fiel est gonflée, quand je moralise[2] ». Aussi ses fragments de portraits présentent-ils un caractère composite, mi éthopée, mi-prosopographie. La prise d'embonpoint se traduit par une humeur grivoise :

> Il est impossible d'être sobre ici ; Il n'y faut pas penser. Je m'arrondis comme une boule. Si je continue à profiter, vous ne pourrez plus m'embrasser[3] ; votre sœur n'osera me regarder, et… j'allais ajouter là une bonne folie que je vous laisse à deviner (Le Grandval, 20 octobre 1759[4]).

La véritable maladie pousse, paradoxalement, à la sagesse :

> Je n'ai pas la force de vous écrire. Je suis accablé d'un rhume de cerveau ; j'ai une courbature qui m'entreprend les bras, les épaules, les jambes ; et puis de la chaleur, de la fièvre. Avec tout cela, je marche. Je ne mange point, quoique j'aie de l'appétit. Chose fâcheuse. Je ne saurais dormir. Lorsque je suis dans le lit, j'étouffe de chaleur. Je me tourne et retourne. Je jette mes bras et mes jambes, à droite, à gauche, cherchant toujours un endroit où je sois moins mal […]. La diète austère et l'exercice dissiperont tout […]. Mme d'Holbach disait à propos du régime austère que j'observe à présent, et dont on n'a jamais pu m'écarter : Ce que j'aime en lui, c'est que, fou ou sage, il fait ce qu'il fait (Paris, 19 novembre 1760[5]).

Enfin la fatigue extrême contribue à sa tendresse (peut-être du fait de l'attitude allongée que s'autorise le corps ?)

> L'esprit est abattu, la tête lasse et paresseuse, le corps en piteux état. Il ne me reste de bon que la partie de moi-même dont vous vous êtes emparée. C'est un dépôt où je la trouve si bien que j'ai résolu de l'y laisser toute ma vie. Ne me le conseillez-vous pas ? (18 août 1765[6])

---

[1] *LSV*, p. 295.
[2] *LSV*, p. 249. Cette remarque souligne une longue filiation qui va de Platon à Montaigne, en passant, là encore, par Sénèque. Ainsi Michel Foucault constate que déjà chez les philosophes latins, « Les nouvelles de la santé font traditionnellement partie de la correspondance [...]. Parfois aussi il s'agit de rappeler les effets du corps sur l'âme, l'action en retour de celle-ci, ou la guérison du premier par les soins apportés à la seconde. Ainsi la longue et importante lettre 78 à Lucilius : elle est dans sa majeure partie consacrée au problème du 'bon usage' des maladies et de la souffrance » (Michel Foucault, « L'écriture de soi », *art. cit.*, p.18-19). Quant à Montaigne : « Je croy Platon de bon cœur, qui dict les humeurs faciles ou difficiles estre un grand prejudice à la bonté ou mauvaistié de l'ame. Socrates eut un visage constant, mais serein et riant, non constant comme le vieil Crassus qu'on ne veit jamais rire », (*Les Essais*, éd. conf. au texte de l'ex. de Bordeaux, par Pierre Villey, Paris, PUF, 1924, coll. « Quadrige », 1988, III, V, p. 845).
[3] Me prendre dans vos bras.
[4] *LSV*, p. 83.
[5] *LSV*, p. 226-227.
[6] *LSV*, p. 423.

Parfois, on ne sait si le détail physique évoqué est de nature métaphorique, tant l'image fait corps, si l'on ose dire, avec le corps. Ainsi, par exemple, quand la prétention intellectuelle se confond en une attitude stéréotypée, avec celle de l'oiseau porteur de huppe :

> Nous avions projeté, aujourd'hui mercredi, d'aller voir avec La Rue[1] la galerie du Luxembourg ; mais savez-vous qui a dérangé cette partie ? La princesse de Nassau-Saarbruck[2]. Elle était allée à Calais embrasser son fils qui passait en Angleterre ; elle s'en retournait à Saarbruck par Paris, où elle n'avait qu'un jour à rester, et de ce jour elle nous en a donné, à Grimm et à moi, toute la matinée. C'est une femme charmante de figure et de caractère. Ma huppe[3] qui était aussi relevée qu'elle l'a jamais été, s'est abaissée en un moment, et je l'aurais vue cent fois auparavant que je n'aurais pas été plus à mon aise (25 juillet 1765 – lettre évoquant Lebreton et la fin de l'*Encyclopédie*[4]).

Ce portrait en oiseau huppé fait écho à une évocation plus ancienne, celle de la cigale : (Le Grandval, 20 octobre 1760) : « Vous connaissez le bien ; vous sentez juste ; vous avez le cœur sensible et l'esprit délicat ; c'est vous qui êtes des hommes, et c'est moi qui suis la cigale qui fait du bruit dans la campagne[5] ». Le portrait zoomorphe, chez Diderot, même stylisé ou stéréotypé, relève de cette croyance en la force du déterminisme physique capable de contribuer au caractère et au comportement[6].

Au contact des peintres, l'écrivain va découvrir un subterfuge d'une bien plus redoutable efficacité pour offrir son portrait à ses proches, à sa correspondante favorite ou à d'autres destinataires choisis, tels les lecteurs des *Salons* à travers la *Correspondance littéraire*, Marc Buffat a ainsi recensé dans un article essentiel, les différentes figures du philosophe selon les artistes qui l'ont, au cours de sa vie, peint ou sculpté, et dont le modèle, endossant un rôle de critique, a ensuite rendu compte du travail[7]. D'abord, ces « portraits de

---

[1] Philibert-Benoît La Rue (1718-1782), jeune peintre ami de Diderot.

[2] Sophie-Christine-Charlotte von Orbach, princesse de Nassau-Sarrebruck (1725- ?), était l'une des abonnés à la *Correspondance littéraire*, et dédicataire du *Père de famille* de Diderot.

[3] *Huppe* : Initialement, oiseau portant une touffe de plumes érectiles, puis cette touffe de plumes elle-même. Par analogie, cheveux dressés, houppe, toupet (voir le portrait de Diderot par Michel Vanloo commenté dans le *Salon de 1767* : « son toupet gris, avec sa mignardise »). Au figuré : fierté, prétention (« rabattre la huppe » : mortifier, selon le Dict. de Trévoux).

[4] *LSV*, p. 410.

[5] *LSV*, p. 181.

[6] Voir notre thèse, *op. cit.*, chap. « Le visage, hiéroglyphe de l'âme. Une croyance séculaire », P. 313-318, ainsi que la façon dont l'épistolier de pratiquer avec bonheur, dans les *Lettres à Sophie*, l'art satirique du portrait zoomorphe : le baron d'Holbach en sanglier, mais aussi le ministre Saint-Florentin ainsi qu'un certain Fourmont ; Laverdy en âne, Collardeau en épervier, Mlle Boileau en éponge… Voir aussi sur l'origine de cette technique, Jacques Proust, « L'initiation artistique de Diderot », *Gazette des Beaux-Arts*, Avril 1960, p. 225-232, et « Diderot et la Physiognomonie », *CAIEF*, juin 1961, p. 317-329.

[7] Marc Buffat, *Ecco il vero pulcinella*, *RDE*, n° 18-19, oct. 1995, p. 55-70. Représentationts de Diderot commentées par lui-même : Portrait par Garand, 1760, le plus réussi de tous selon l'auteur (Lettres à Sophie Volland du 17 et du 27 novembre 1760) ; dessin de Greuze gravé par Saint-Aubin en 1766, (*Salon de 1767*, Lew., VII, 47) : « Sans l'exagération de tous les traits dans la gravure qu'on en a faite d'après le crayon de

portraits » possèdent l'avantage de s'inspirer d'une donnée objective, un fois l'objet d'art achevé (de même que l'on partira aujourd'hui plus volontiers d'une photographie pour réaliser un portrait peint). C'est ce que Marc Buffat appelle se voir « comme un autre », et même, se voir à distance, dans une vision étrangement *post-mortem*. D'autre part, cette technique de l'*ekphrasis*[1] a le pouvoir de dépasser la réalisation de l'artiste par des commentaires critiques, en une forme d'épanorthose qui enrichit le résultat d'un chatoiement de nuances et d'expressions surimposées, en s'émerveillant du fait que le travail de l'artiste n'a ni la réalité du modèle (la nature), ni l'aspect artificiel de l'objet, mais est un composé mystérieux des deux : « qui voit mon portrait par Garand me voit ». Implicitement, cette galerie de portraits montre à l'évidence la nécessité, pour restituer l'essence d'un sujet, de le représenter dans une multiplicité d'états, selon une évolution chronologique fine. C'est la leçon du fameux portrait de Van Loo évoquée dans le *Salon de 1767* : « J'avais en une journée cent physionomies diverses, selon la chose dont j'étais affecté. J'étais serein, triste, rêveur, tendre violent, passionné, enthousiaste[2] ». Implicitement, cette technique de l'*ekphrasis*, « copie de copie » malgré sa capacité d'expansion au-delà du projet de l'artiste (ce dont Diderot ne se prive pas), possède pour l'écrivain qui cherche à se saisir dans toute sa vérité, ses limites formelles. Ce sera la revanche de la poésie sur la peinture, du récit sur l'image, de la musique sur le cri, du temps sur l'espace, que de proposer des *fictions* qui, brèves ou longues, chercheront à atteindre, dans ses replis et ses mouvances, au cœur cette vérité de l'être.

Greuze, je serais infiniment mieux [que dans le portrait de Van Loo] » ; buste par Mlle Collot, élève de Falconet (1766): « Il est bien, très bien », Lew., VII, 47 (autre éloge dans une lettre à Falconet de novembre 1766, Lew., VI, 687-688) ; portrait par Mme Therbouche et gravure par Bertonnier : « Il était si frappant que ma fille me disait qu'elle l'aurait baisé cent fois pendnt mon absence, si elle n'avait pas craint de le gâter » (*Salon de 1767*, Lew., VII, 300) ; portrait par Michel Van Loo, *Salon de 1767*, Lew., VII, 46-47, dont il est question plus bas ; buste de Houdon, *Salon de 1771* (commentaire très laconique : « très ressemblant »), Lew., IX, 803. Il ne commentera pas le dernier portrait en date, peint l'année de sa mort, en 1784 par Jean Simon Berthélémy.

[1] Voir sur ce concept Patrick Dandrey, « *Pictura loquens*. L'ekphrasis poétique et la naissance du discours esthétique en France au XVIIe siècle », dans *La Description de l'œuvre d'art. Du modèle classique aux variations contemporaines*, Actes du colloque organisé par Olivier Bonfait, 13-15 juin 2001, Paris ; Rome, Académie de France, Somogy, Collection d'Histoire de l'art de l'Académie française à Rome, 2004, p. 93-120 ; ainsi que Stéphane Lojkine, *L'Œil Révolté, les* Salons *de Diderot*, Nîmes, Jacqueline Chambon/Actes Sud, 2007.

[2] *Salon de 1767*, Lew., VII, 47.

b. L'Ambition théâtrale

Arthur M. Wilson, le grand biographe américain, rappelle comment « Dans le *Père de famille*, Diderot tourne un regard à la fois attendri et narcissique sur ses souvenirs de jeunesse. L'insouciant et impétueux Saint-Albin, raconta-t-il à sa fille, eut pour modèle le jeune homme qui avait courtisé Anne-Toinette[1] ». Mme de Vandeul, en effet, racontera à son tour : « Il a voulu peindre le commencement de leur liaison dans *Le Père de famille*. Violent comme Saint-Albin, il n'eut pas besoin d'autre modèle. Les obstacles que son père mit à son mariage, le caractère sec, dur, et impérieux de son frère, voilà le canevas de cet ouvrage ; son imagination y a ajouté ce qu'il a cru nécessaire pour lui donner plus d'intérêt[2] ». De son côté, Diderot confirme explicitement la destination intime qu'il fit de ce texte, lors d'une reprise tardive, en 1769, de la pièce[3] à laquelle il souhaite expressément conduire sa femme et sa fille. Il accorde alors une attention particulière aux émotions et au trouble qui sont les leurs et les siens à l'issue de la représentation :

> Ma fille y a été, et en est revenue stupide d'étonnement et d'ivresse. Au milieu de tout cela, vous me croyez fort heureux, et je ne le suis pas. Je ne sais ce qui se passe au fond de mon âme qui me chagrine. J'ai de l'ennui. Ce pauvre Grimm reviendra tout juste la veille de la dernière représentation (23 août 1769[4]).

.

Est-ce alors l'absence de Grimm, l'absence de sa femme qui le chagrinent ? Tout change peut-être ce 10 septembre suivant :

> Enfin Mme Diderot prit, le vendredi au soir, la veille de la dernière représentation, le parti d'y aller avec sa fille. Elle sentit l'indécence qu'il y avait à répondre à tous ceux qui lui faisaient compliment, qu'elle n'y avait pas été. Les comédiens jouèrent ce jour-là comme ils n'avaient point encore fait ; et elle fut obligée de se prêter, malgré elle-même, au prestige de l'ouvrage et du jeu. Sa fille me dit qu'elle [Mme Diderot] avait été aussi fortement remuée qu'aucun des spectateurs (10 septembre 1769[5]).

---

[1] Arthur M. Wilson, *Diderot, sa vie, son œuvre*, Oxford, Oxford university press, 1957, trad. Paris, Laffont-Ramsay, 1985, chap. 3, « Mariage clandestin », p. 32.
[2] Mme de Vandeul, *Diderot, mon père*, Paris, Circé, 1992, p. 20-21.
[3] *Le Père de famille*, drame écrit en 1758, est donné pour la première fois à Marseille en 1760, puis à Paris le 8 février 1761, suivi de 8 représentations. Il est repris avec plus de succès en 1769 à la Comédie-Française à Paris, du 9 août au 9 septembre, pour 13 représentations.
[4] *LSV*, p. 617.
[5] *LSV*, p. 622.

Il est vrai que Mme Diderot et sa fille ne pouvaient pas ne pas reconnaître, dans cette intrigue assez peu transposée, le *roman familial* au sein duquel le dramaturge arrange tout de même sa propre donnée sociale afin de trouver une conformité avec les canons du drame[1] :

> Ah, mon père, c'est à cet habit que je dois mon bonheur, ma Sophie, ma vie […]. Il a fallu me rapprocher de son état ; il a fallu lui dérober mon rang, devenir son égal. Écoutez, écoutez […]. Près de cet asile écarté qui la cache aux yeux… Ce fut ma dernière ressource […]. À coté de ce réduit, il y en avait un autre […]. Je le loue, j'y fais porter les meubles qui conviennent à un indigent ; je m'y loge, et je deviens son voisin, sous le nom de Sergi, et sous cet habit[2].

L'apothéose intellectuelle et sentimentale que vit le dramaturge lors de cette représentation familiale est, semble-t-il, habilement dissimulée par quelques coquetteries : son plaisir d'avoir été embrassé par de jolies actrices, son prétendu flegme à l'égard des caprices passés du public et des désillusions endurées[3]. Mais ces « masques », nécessaires peut-être devant la réticence de l'épouse et l'absence de Sophie, ne révèlent que trop l'intense bonheur, la satisfaction narcissique (de ceux qu'on n'attendait plus), enfin le soulagement d'avoir pu, par la scène interposée, communiquer les mots essentiels, d'amour, de remords, de pardon, à sa femme, à sa fille. Cette séquence est de l'ordre et de l'intensité du retour du Fils prodigue aux pieds de son père (et de sa mère), le dramaturge entretenant ici avec la scène une relation de substitution mais aussi de soumission et de respect. Là-haut, sur les planches, se disent enfin les mots cruciaux qu'il n'a pas su prononcer directement, à l'intention d'un public fait à la fois de la famille vivante, de la famille défunte et de celle à venir, la postérité.

---

[1] « *Le Père de famille*, que je promis alors, et que des distractions continuelles ont retardé, est entre le genre sérieux du *Fils Naturel*, et la comédie » (Diderot, *Discours sur la Poésie dramatique*, Lew., III, 413). Il est troublant toutefois d'observer comment le dramaturge accorde, par convention, une dignité quasi aristocratique à son personnage Saint-Albin (chargé de le représenter, lui, jeune bourgeois), tandis que dans le même temps, le même personnage prétend s'abaisser socialement, par la mystification du déménagement et de l'habit, au niveau de sa modeste jeune amoureuse – façon acceptable de faire admettre, par ce tour de passe-passe, le niveau social réel de l'individu Denis qu'il est question de représenter.

[2] *Le Père de famille*, Lew., III, p. 280-281.

[3] « Il y avait longtemps que je m'étais expliqué avec moi-même sur la considération publique, mais l'expérience m'a bien appris que le peu de cas que j'en faisais était très réel » (*LSV*, p. 622)

c. Le récit familial

Bientôt dans son œuvre, après le semi-échec du théâtre, Diderot éprouve, le besoin de dérouler à nouveau les événements marquants de sa vie, en une forme de « biographie éclair » éclairant le *roman familial* sur le mode du regret et lui servant le plus souvent de justification intellectuelle ou morale, sans le scrupule ou la pudeur qui aurait pu lui faire renoncer à cet étalage intime. On notera toutefois le caractère familier ou semi-intime des textes et des interlocuteurs qui reçoivent cette confidence (correspondance, textes à publication confidentielle), qui rompt avec la vocation cathartique, publique, du projet théâtral au sein duquel le sujet souhaitait s'universaliser. On notera aussi la parenté remarquable de cette rhétorique intime avec la biographie sensible que rédige Angélique de Vandeul, dans son âge mûr, comme marquée par ce roman *familial* maintes fois déroulé dans le cadre familier. Chaque fois, il s'agit pour l'écrivain de justifier un itinéraire de vie problématique, d'évoquer le choix drastique effectué à la croisée des chemins de l'existence, cette question éternelle qu'il nous faut tous arbitrer, entre plaisir et devoir, génie et labeur, vie d'artiste et honorable métier, bohème et bourgeoisie, fils prodigue et fils préféré, cigale et fourmi – dilemme que Diderot a vécu de la façon la plus aiguë qui soit et qui a décidé, très tôt, de son existence entière. Ce dilemme se manifeste à nouveau chaque fois qu'un événement douloureux réactive en lui la sensation de fardeau existentiel, prenant des formes tantôt burlesques, tantôt désespérées :

> [à propos de sa condition de travailleur intellectuel…]
> et si je ne craignais de scandaliser Uranie [surnom de la sœur de Sophie], je vous dirais franchement que je me porterais mieux si j'étais resté penché sur une femme une portion du temps que je suis resté penché sur mes livres (7 novembre 1762[1]).
>
> [et sur cette condition acceptée par obligation sociale – Diderot en est à la fin de la tâche encyclopédique]
> Un des grands inconvénients de l'état de la société, c'est la multitude des occupations, et surtout la légèreté avec laquelle on prend des engagements qui disposent de tout le bonheur. On se marie, on prend un emploi, on a une femme, des enfants, avant que d'avoir le sens commun. Ah si c'était à recommencer ! C'est un mot de repentir qu'on a perpétuellement à la

[1] *LSV*, p. 382.

bouche ; et que j'ai dit de tout ce que j'ai fait, excepté, chère et tendre amie, de la liaison douce que j'ai formée avec vous (20 mai 1765[1]).

Dimanche ; non, c'est un jeudi que j'ai pris pour un dimanche [25 juillet 1765]
Dans huit ou dix jours, je verrai donc la fin de cette entreprise qui m'occupe depuis vingt ans, qui n'a pas fait ma fortune, à beaucoup près, qui m'a exposé plusieurs fois à quitter ma patrie, ou à perdre ma liberté, et qui m'a consumé une vie que j'aurais pu rendre plus utile et plus glorieuse. Le sacrifice des talents au besoin serait moins commun, s'il n'était question que de soi. On se résoudrait plutôt à boire de l'eau, à manger des croûtes, et à suivre son génie dans un grenier. Mais pour une femme, pour des enfants, à quoi ne se résout-on pas ? Si j'avais à me faire valoir, je ne leur dirais pas, J'ai travaillé trente ans pour vous, mais je leur dirais, J'ai renoncé pour vous, toute ma vie, à la vocation de nature, et j'ai préféré de faire, contre mon goût, ce qui vous était utile à ce qui m'était agréable. Voilà la véritable obligation que vous m'avez et à laquelle vous ne pensez pas[2].

J'arrive à Paris, j'allais prendre la fourrure et m'installer parmi les docteurs de Sorbonne. Je rencontre sur mon chemin une femme belle comme un ange. Je veux coucher avec elle. J'y couche. J'en ai quatre enfants ; et me voilà forcé d'abandonner les mathématiques que j'aimais, Homère et Virgile que je portais toujours dans ma poche, le théâtre pour lequel j'avais du goût ; trop heureux d'entreprendre l'*Encyclopédie* à laquelle j'aurai sacrifié vingt-cinq ans de ma vie (*Salon de 1767*[3]).

En contrepoint de ce choix désastreux, à de certains égards, demeure l'idéal du jeune homme, comme le rappellera ce fragment du *Paradoxe sur le Comédien* :

Moi-même, jeune, je balançai entre la Sorbonne et la Comédie. J'allais, en hiver, par la saison la plus rigoureuse, réciter à haute voix des rôles de Molière et de Corneille dans les allées solitaires du Luxembourg. Quel était mon projet ? d'être applaudi ? Peut-être. De vivre familièrement avec les femmes de théâtre que je trouvais infiniment aimables et que je savais très faciles ? Assurément. Je ne sais ce que je n'aurais pas fait pour plaire à la Gaussin, qui débutait alors et qui était la beauté personnifiée ; à la Dangeville, qui avait tant d'attraits sur la scène[4].

Ces séquences, brèves et souvent amères ou nostalgiques, ne conviennent pas évidemment au tempérament d'un homme dont la vie se voudrait résiliente et mémorable, qui aimerait marquer durablement ses destinataires et lecteurs de l'empreinte de sa sagesse, et reste en quête de modèles de dignité littéraire, qui le hissent à cette dimension auctoriale à laquelle il aspire. Une nouvelle constellation de « biographèmes » transposés, ou plus exactement d'identification à de grands hommes va se développer en marge de l'œuvre, qui se présentera comme une galerie de masques antiques ou vénérables.

[1] *LSV*, p. 39.
[2] *LSV*, p. 410-411.
[3] H. III, 381.
[4] Denis Diderot, *Paradoxe sur le Comédien*, Lew., 10, 462.

d. Cryptages : masques et figures philosophiques

Horace

Nous avons déjà montré[1] comment, entre le philosophe et son amie Sophie, s'était établie de longue date une relation de maître à disciple, et comment les références philosophiques fusent entre eux au sein de la correspondance, y compris à partir de commentaires effectués sur la vie la plus quotidienne :

> On m'a installé dans un petit appartement séparé, bien tranquille, bien gai et bien chaud. C'est là qu'entre Horace, et Homère, et le portrait de mon amie, je passe des heures à lire, à méditer, à écrire et à soupirer (Le Grandval, 1er octobre 1759[2]).

Ainsi le philosophe dispose-t-il ses livres de travail de manière à former une manière de petit panthéon, ou de petit autel païen, qui comporte le portrait de Sophie assimilée à une divinité de la sagesse et/ou de la poésie. Entre Horace et Homère, Sophie ne dépare pas. Pour le remercier de cette comparaison implicite, et confirmer ce statut emblématique qu'il lui accorde, elle lui fera relier une édition d'Horace illustrée de son portrait en miniature :

> Cet Horace en question, dont la couverture me sera si précieuse et que je regarderai plus souvent et avec plus de plaisir que le livre, je ne l'ai pas encore. Ce sera pour le courant de la semaine prochaine, à ce que dit Mme Vallayer[3] en me regardant d'un œil tendre qui ne ment pas (31 juillet 1762[4]).
> Toujours, mon amie, toujours vous me serez chère ; faites seulement que ce *toujours* dure longtemps. Je l'ai enfin, ce portrait, enfermé dans l'auteur de l'antiquité le plus sensé et le plus délicat. Mercredi je le baiserai le matin en me levant ; et le soir en me couchant je le baiserai encore (22 août 1762[5]).

La seconde référence montre de façon assez ambiguë comment l'affection, l'amour même circulent entre les deux philosophes, l'ancien et le moderne, grâce à la disciple qui leur

---

[1] Odile Richard-Pauchet, « Sophie Volland et Denis Diderot dans les *Lettres à Sophie Volland* (1759-1774) : une amitié particulière », *RDE*, n° 39, octobre 2005, p. 85-93.
[2] *LSV*, p. 65.
[3] « Il s'agit, écrit Jacques Chouillet, d'un portrait de Sophie peint par Anne Vallayer-Coster [Elle fit partie des quarante membres de l'Académie, cf. Laurent Versini, *Denis Diderot*, Hachette, 1996, p.181]. Il devait être encastré dans la couverture d'un exemplaire d'Horace [...]. Il faut d'ailleurs constater que Diderot n'a pas éprouvé le besoin d'en donner une description, dont l'inutilité saute aux yeux. On peut tout au plus voir, dans l'éloge d'Horace [...] une sorte d'allusion indirecte à la personnalité de son amie » (Jacques Chouillet, *Denis Diderot-Sophie Volland, un dialogue à une voix*, Paris, Champion, coll. Unichamp, 1986, p. 11).
[4] *LSV*, p. 303.
[5] *LSV*, p. 323. André Babelon indique en note, p. 108 du t. 2 de son édition des *Lettres à Sophie Volland* (reprint, 1978), que le portrait de Sophie est destiné à figurer sur la « page de garde » de l'exemplaire d'Horace ; mais rien ne peut étayer cette affirmation, l'ouvrage ayant disparu.

a consacré son temps, voire son argent, tel un autre *Mécène*. Diderot est un nouvel Horace pour sa bien-aimée, et ces pratiques de dévotion indiquent une confusion créatrice qui permet, sans nécessairement la formuler, de renforcer entre les deux amants cette identification tendre et raffinée.

Abélard

Une autre étude[1] nous a permis d'insister sur les liens intertextuels unissant la correspondance et l'*Encyclopédie*, notamment dans la réécriture de certains articles à destination de Sophie, quand la thématique se prête particulièrement à une rêverie amoureuse. Ainsi à propos de l'article SCHOLASTIQUES, dans lequel Diderot entreprend une biographie romancée qui permet de l'inclure en tiers dans le réseau des personnages médiévaux qu'il évoque, sur le principe de la double identification Diderot / Abélard, Sophie / Héloïse :

> Qui est-ce qui ne connaît pas l'histoire & les malheurs d'Abélard ? qui est-ce qui n'a pas lu les lettres d'Héloïse? qui est-ce qui ne déteste pas la fureur avec laquelle le doux & pieux S. Bernard le persécuta? […] Ce fut alors qu'[Abélard] connut le chanoine Fulbert & sa nièce Héloïse ; cette fille savait à l'âge de dix-huit ans, l'hébreu, le grec, le latin, les mathématiques, la philosophie, la théologie, c'est-à-dire plus que tous les hommes de son temps réunis ; outre l'esprit que la nature lui avait donné, la sensibilité de cœur, les talents qu'elle devait à une éducation très recherchée, elle était encore belle ; comment résiste-t-on à tant de charmes ? Abélard la vit, l'aima, *& jamais homme ne fut peut-être autant aimé d'une femme, qu'Abélard d'Héloïse ; non, disait-elle, le maître de l'univers entier, s'il y en avait un, m'offrirait son trône & sa main, qu'il me serait moins doux d'être sa femme, que la maîtresse d'Abélard* (article SCHOLASTIQUES – c'est nous qui soulignons[2]).

Le modèle d'Abélard est bien évidemment une figure militante de philosophe, qui indique tant la position intransigeante de l'encyclopédiste, que les éventuelles et terribles mesures de rétorsion qu'un pouvoir inique est capable de prendre contre lui. Dans le même temps, la stature philosophique, littéraire et affective de cette figure quasi mythique tend à dissimuler l'abjection de la punition, mettant davantage en lumière le célèbre épistolier que l'exilé et le mutilé.

---

[1] Odile Richard-Pauchet « L'*Encyclopédie* au quotidien : «incidences du réel, échos d'une tâche ingrate dans la correspondance de Diderot », dans *L'Encyclopédie, 250 ans après, la lutte continue*, dir. Véronique Le Ru, Presses Universitaires de Reims, Épure, 2016, p. 17-36.

[2] Le commentaire de son propre article que propose le philosophe à Sophie reprend cette rêverie mi-intellectuelle, mi-amoureuse, en soulignant le point de vue féminin et en insistant sur le lien de maître à disciple qui unit les deux amants : « J'ai été occupé toute la matinée d'Héloïse et d'Abélard. Elle disait, J'aimerais mieux être la maîtresse de mon philosophe que la femme du plus grand roi du monde. Et je disais, moi, Combien cet homme fut aimé ! Adieu, ma Sophie. Je vous embrasse de tout mon cœur. Votre amant et votre ami. Diderot » (13 octobre 1759, *LSV*, p. 75).

Diogène

Dans une lettre du 19 août 1762 adressée à Sophie Volland, Diderot ne s'identifie plus à Horace, ni même à Abélard, mais à Diogène : « Mais s'il avait fallu trouver aux filles de Morphise [mère de Sophie] des époux dignes d'elles, elles seraient encore à marier toutes trois. Il fallait un sylphe à Uranie, et un grand ange, un ange d'annonciation à l'aînée ; pour vous, *l'ami Diogène* […] ; mais le Diogène s'en va tous les jours[1] ». Quelques années plus tard, il semble se détacher une image similaire de l'opuscule *Regrets sur ma vieille robe de chambre* (1769), où le rapport avec Diogène répond encore au schéma maître–disciple : « O Diogène, si tu voyais ton disciple sous le fastueux manteau d'Aristippe, comme tu rirais[2] ! ». Ces références au philosophe grec ne sont pas un fait isolé à l'époque. La figure de Diogène suscite l'admiration chez les philosophes dans la mesure où son mode de vie permet de faire face à une société corrompue comme celle de l'Ancien Régime[3]. Dans le même temps, la figure de Diogène peut sembler antithétique avec celle de Diderot, philosophe de l'urbanité par excellence. Pierre Chartier s'en est d'ailleurs étonné : « Qui de plus sociable que Diderot ? Dès ses débuts, avant même qu'il ne se lance dans l'entreprise encyclopédique, l'auteur de la libre traduction de l'*Essai sur le mérite et la vertu* de Shaftesbury célèbre en 1745 la communauté humaine. Nous vivons chacun sous les yeux de tous, dans la vive émulation de nos vertus[4] ». Jean Starobinski avait lui-même consacré à la figure de Diogène un article très éclairant, qui évoque la fascination de Diderot-l'homme sociable pour la figure de Diogène le misanthrope[5]. Diogène, rappelle-t-il, est évoqué au cours des premières pages de la *Satire seconde* par *Lui* (sous le signe de l'effronterie et du franc-parler) puis au cours des dernières par *Moi* (sous celui de l'autonomie et de la frugalité). Entouré par Socrate, Platon, Ménippe, Caton ou Sénèque, Diogène vaut chez Diderot comme l'exemple indécent, véhément mais véritablement vertueux, opposé à toute compromission. Or l'été 1762 consacre chez Diderot sa première crise de misanthropie aiguë, entraînée par les disputes conjugales de ses amis du Grandval, au sein desquels il ne parvient pas à réinstaurer cette

---

[1] *LSV*, p. 320. Sur les rapports de Diderot et l'Antiquité en général, voir Jean Seznec, *Essais sur Diderot et l'Antiquité*, Oxford, Clarendon Press, 1957.

[2] Lew., VIII, 8.

[3] Sur la réception du cynisme dans le *siècle des Lumières*, voir Louisa Shea, *The Cynic Enlightenment : Diogenes in the Salon*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2010.

[4] Pierre Chartier, « Denis Diderot, les retraites du philosophe », dans *DHS* n°48, 2017, dossier « Se retirer du monde » dirigé par Hélène Cussac et Odile Richard-Pauchet, p. 311-324.

[5] Jean Starobinski, « Diogène dans *Le Neveu de Rameau* », *Stanford French Review*, Anma Libri, 1984, p. 147-165, repris dans *Diderot, un diable de ramage*, Paris, Gallimard, 2012.

concorde à laquelle il tient tant, et pour laquelle il est habituellement si habile[1]. Le baron d'Holbach et Grimm, pour la première fois également, tentent notablement d'abuser de sa complaisance par des travaux inhumains. Dans ce contexte, on comprend que Diderot se soit laissé fléchir par l'attitude philosophique de Sophie dont le caractère solitaire, parfois indomptable, comparable au « Diogène femelle » langrois (c'est ainsi qu'il décrit sa sœur Denise[2]), lui paraît un modèle original et légitime, digne d'intérêt, par lequel lui-même se sent attiré, et auquel il aura de plus en plus fréquemment recours pour repousser les importuns et les faux amis.

Montaigne

Montaigne résume par excellence le personnage de Sophie qui en est, on le sait, une lectrice fervente[3]. Mais cette figure est une telle référence en matière de grande amitié épistolaire, que l'avoir cultivée chez elle montre assez la fierté du philosophe de se montrer capable de rivaliser grâce à elle (et sur un mode amoureux qui plus est) avec le célèbre duo humaniste Montaigne-La Boétie, notamment sur le plan du franc-parler :

> Vous voyez, mon ami, que je deviens ordurier, comme tous les vieillards. Il vient un temps où la liberté du ton ne pouvant plus rendre les mœurs suspectes, nous ne balançons pas à préférer l'expression cynique qui est toujours la plus simple. C'est du moins la raison que je rendais à des femmes de la grossièreté prétendue avec laquelle elles accusaient les premiers chapitres de la Défense de mon oncle, d'être écrits. Une d'entre elles, que vous connaissez bien, satisfaite ou non de ma raison, me dit, Mr n'insistez pas là-dessus davantage, car vous me feriez croire que j'ai toujours été vieille. C'est celle qui fait tous les matins son oraison dans Montagne [Montaigne] et qui a appris de lui, bien ou mal à propos, à voir plus de malhonnêteté dans les choses que dans les mots[4].

Dans la référence à Montaigne, ici encore le renvoi à soi-même, chez le philosophe Diderot, est indirect, il s'effectue de façon spéculaire par la relation intime à Sophie, relation que le lecteur de la *Correspondance littéraire* est censé connaître *via* une réputation de salon qui s'enfle et semble acquérir une étonnante dimension européenne. Mais le scepticisme, de

---

[1] « Cela me soucie. J'en ai des vapeurs. Au reste mon parti est tout pris, c'est de me tenir à l'écart et d'attendre le moment de refaire le rôle de pacificateur, le seul qui me convienne, et de tenir mes doigts dans mes oreilles, afin d'ignorer le mal qu'ils vont dire les uns des autres » (25 juillet 1762, *LSV*, p. 291).

[2] « C'est une espèce de Diogène femelle. Je suis le seul homme qu'elle ait aimé » (31 juillet 1759, *LSV*, p. 38).

[3] On connaît surtout de Sophie l'extrait de son testament, seul témoignage autographe que l'on conserve d'elle : « Je donne et lègue à Monsieur Diderot sept petits volumes des *Essais* de Montaigne, reliés en maroquin rouge, plus une bague que j'appelle ma pauline » (Testament reproduit par l'édition des *Lettres de Diderot à Sophie Volland* due à Yves Florenne, Paris, Club Français du Livre, coll. « Les Portiques », 1965, p. LXV-LXVI, ainsi que par Emmanuel Boussuge dans « Le testament de Sophie et autres documents concernant Louise-Henriette Volland aux Archives nationales et dans les registres paroissiaux de la Marne », *RDE*, 47, 2012, p. 311-313).

[4] Diderot, *Salon de 1767*, H. III, p. 129.

Montaigne, précisément, n'est pas pour embarrasser le salonnier[1]. Comme pour la référence à Diogène, voilà une identification ponctuelle et légère à porter parce qu'elle se partage avec l'être aimé d'une part, d'autre part parce qu'elle convient à la philosophie de ce portraitiste adepte du miroitement, de la retouche, du tremblement et de l'incertitude. Elle contribuera à affirmer la richesse d'un portrait qui voit, progressivement « cent physionomies » se succéder et se superposer.

Sénèque

La figure de Sénèque possède une place à part dans l'œuvre de Diderot, et nous n'y ferons ici qu'une allusion modeste, dans la mesure où elle mériterait une étude considérable. Il faudrait évoquer tout ce que *l'Essai sur la vie et les écrits de Sénèque* (1779) et sa réécriture, *Essai sur les règnes de Claude et de Néron* (1782) contiennent non pas seulement d'hommages au philosophe romain, mais de dialogue intime et d'obscure complicité. Pour l'instant, contentons-nous de relever cette formule extraite de l'*Essai* dans sa version remaniée, apostrophe au philosophe promu figure étroite de l'intimité comme de la postérité associée à la vie de Diderot, et qui peut se résumer comme étant un extraordinaire biographème, quand toute obscurité a été chassée d'un passé complexe et ambigu :

> Ô Sénèque ! […] ; c'est toi qui sais parler de la vertu et en allumer l'enthousiasme. Tu aurais plus fait pour moi que mon père, ma mère et mes instituteurs ; ils voulaient me rendre bon, mais ils en ignoraient les moyens[2].

Ces identifications multiples montrent bien un malaise dans le relation du philosophe à soi-même, même au sein de cette relation épistolaire privilégiée. Ce rapport à l'*alter ego* amoureux, qui devrait être transparent et serein, ne cesse de se compliquer de masques et de poses subtiles, comme si bien des obstacles survivaient encore en ces années de recherche intellectuelle et morale, à une cohabitation dépassionnée du cœur et de la raison, de l'affect et de la pensée. On verra, dans notre prochain chapitre, comment des écrits plus savants, mais presque aussi spontanés que la correspondance, tels *La Religieuse* et l'*Éloge de Richardson*, (et dans les mêmes années 1760), parviennent à faire affleurer, par le biais d'une prose plus

---

[1] Une allusion sybilline à Montaigne montre que les deux amants communiquent volontiers à demi-mot par l'intermédiaire du philosophe bordelais : « Rien n'est si commun quand nos vignes gèlent, que de donner la pépie aux cannibales « , écrit Diderot à Sophie, *LSV*, 4 novembre 1768, p. 593. Il faut reconnaître ici la citation suivante : « Quand les vignes gèlent en mon village, mon prêtre en argumente l'ire de Dieu sur la race humaine et juge que la pépie en tienne déjà les Cannibales » (*Essais*, I, 26).
[2] Lew., XIII, p. 598.

ample, les préoccupations douloureuses qui ne peuvent s'exprimer, même à cœur ouvert, dans le miroir réputé limpide de la lettre.

II. LES CHEMINS DE TRAVERSE :

La Religieuse, l'*Éloge de Richardson*

1. La Religieuse (de la lettre au récit)

Christophe Martin[1], dans un ouvrage de référence sur *La Religieuse*, et Anne Coudreuse, dans une récente étude, ont insisté tous deux sur la dimension fortement autobiographique du texte, inséparable de sa vocation à la fois romanesque, poétique et idéologique :

> Quelques rappels biographiques semblent indispensables pour comprendre que les enjeux du roman ne sont pas uniquement idéologiques mais également personnels. Il faut aussi les mettre en rapport avec la véhémence du ton[2].

Tous deux citent à l'appui la formation initialement ecclésiastique du jeune Diderot (1726-1728), l'épisode pré-conjugal le menant à l'enfermement dans un monastère de la région de Langres (le père refusant la fiancée que le fils s'est choisie[3]) et la fuite du jeune homme (1743) ; son emprisonnement à Vincennes, notamment pour sa *Lettres sur les aveugles* (1749) ; le décès de sa sœur Angélique aux Ursulines de Langres (1738) et le fanatisme de son frère Didier ; la vie partiellement recluse de sa maîtresse Sophie, à partir de 1759, par ailleurs soupçonnée un temps par son amant d'entretenir une relation homosexuelle avec la cadette des sœurs Volland, Marie-Charlotte (surnommée par Diderot « Uranie ») ; enfin, la détermination du philosophe à épargner à tout prix à sa propre fille Angélique le couvent comme mode d'éducation. L'on ne peut que souscrire à l'importance de ces remarques (qui reprennent, bien évidemment, maintes autres analyses), comme si le roman de Suzanne Simonin se voulait un rappel fantasmatique, halluciné, de la vision familiale idéalisée proposée au théâtre par le diptyque constitué du *Fils naturel* et du *Père de famille*,

---

[1] Christophe Martin, [Christophe Martin commente] *La Religieuse*, Paris, Gallimard, Folio, coll. « Foliothèque », 2010, p. 15-17.

[2] Anne Coudreuse, « *La Religieuse* de Diderot : une critique de la claustration conventuelle », Communication Colloque « Rapport hommes/femmes dans l'Europe Moderne: Figures et paradoxes de l'enfermement », novembre 2012, Montpellier. En ligne sur : https://hal.archives-ouvertes.fr/halshs-00845469/document, p. 2.

[3] Voir à ce sujet l'article toujours précieux d'André Garnier, « La séquestration arbitraire de Denis Diderot en janvier 1743 », *RDE*, n° 2, avril 1987, p. 46-52.

comédies dramatiques dont le *happy-end*, certes conforme au genre, n'explicite en rien la nature profonde du conflit interne vécu par le « clan » Diderot.

En fait de biographème, nous sommes ici en présence de sa forme hypertrophiée : non content d'évoquer à demi-mot les affres d'une famille respectable aux prises avec le monde ecclésiastique et conventuel ayant « happé » l'une de leurs membres, le roman développe sous une forme presque excessive le destin tragique d'une héroïne qui emprunte ses traits tant aux frères Denis et Didier qu'à leur sœur Angélique (le personnage de Suzanne, rappelle Roger Lewinter, se nomma même dans certaines ébauches du roman, « Angélique »). Mme de Vandeul, fille de Diderot et baptisée elle aussi Angélique, écrira explicitement dans une lettre à Meister : « C'est le destin de cette sœur qui a donné à mon père l'idée du roman *La Religieuse*[1] ». Tout concorde dans ces remarques pour souligner l'inspiration puissamment personnelle de ce roman, y compris les éléments d'un mythe peut-être pas si éloigné de la vérité. En ce qui concerne la proximité intime voire ontologique qui unit l'écrivain et ses personnages, on connaît en effet, grâce à une anecdote célèbre, la légende tenace concernant la forte tendance que manifesta Diderot à s'identifier à la malheureuse Suzanne. Grimm rapporte ceci dans la *Préface-Annexe* de *la Religieuse* publiée dans la *Correspondance littéraire* de 1770, dont Assézat fait suivre le roman dans son édition des *Œuvres complètes* (1875) :

> Un jour qu'il était tout entier à ce travail, M. d'Alainville, un de nos amis communs, lui rendit visite et le trouva plongé dans la douleur et le visage inondé de larmes. « Qu'avez-vous donc? lui dit M. d'Alainville. Comme vous voilà ! — Ce que j'ai, lui répondit M. Diderot, je me désole d'un conte que je me fais[2] ».

Cette proximité mentale et physique de l'auteur avec son héroïne encourage à examiner de près la stature et le statut des personnages diderotiens, en particulier lorsqu'ils expriment certaines hantises emblématiques des soucis personnels et des recherches de l'écrivain. Il est peut-être naïf d'associer ce chagrin célèbre de Diderot à une identification pure et simple avec le destin pathétique de Suzanne Simonin, personnage créé par lui de toutes pièces dans un dessein extrêmement complexe. Une découverte faite par Herbert Dieckmann sur le manuscrit de la *Préface-Annexe*[3] nous oblige à une lecture plus critique. Certains ajouts manifestent une

[1] Lettre de Mme de Vandeul à Meister du 7 juillet 1816, *CORR* I, p. 22, n. 1.
[2] DPV XI, p. 31.
[3] Herbert Dieckmann, « The Préface-annexe of *La Religieuse* », *Diderot Studies*, II, 1952.

confusion volontaire entre réalité et fiction, et même un renforcement la fiction[1] de telle sorte qu'il devient alors possible de « lire la *Préface-annexe* – au lieu de l'*Éloge de Richardson* – comme la théorie du roman de Diderot[2] ». Il serait alors plus juste, en évoquant le Diderot géniteur de Suzanne, de parler, avec Pierre Chartier, d'*archi-auteur visionnaire* et même du *démiurge de son propre égarement*[3]. Mais il faut bien s'intéresser, dans cette toute-puissance, à la dimension autobiographique du personnage à travers la transposition, dans les souffrances de Suzanne, du mal intime dont seule la littérature peut soulager l'écrivain[4]. Cette implication hors-norme est cela même qui, selon Robert Mauzi, a pu générer autant d'incohérences et de *lapsus* dans la rédaction extrêmement rapide (entre l'été et l'automne 1760), de *La Religieuse* :

> En écrivant *La Religieuse*, ce ne sont pas les lieux communs [que Diderot] élimine, mais les éléments d'une cohérence logique destinée à soutenir la vraisemblance du roman-mémoires. *Ce n'est pas désinvolture, mais plutôt impuissance, ou du moins impatience*. Chaque moment du récit le mobilise tout entier, et lorsqu'il compose un épisode pathétique, il est incapable de se fixer en imagination à ce point de l'avenir où le drame sera amorti, l'émotion rétrospective, les incertitudes tranchées, les illusions et les mystères dissous. *Il se priverait de la joie d'écrire, s'il devait laisser embaumer par la mémoire ce qu'il a tant de plaisir à reproduire tout vif. Les naïvetés et les terreurs de la sœur Suzanne, il les vit exactement comme elles ont été vécues*,

---

[1] « Dieckmann a trouvé dans le Fonds Vandeul un manuscrit avec des corrections de Diderot qui montraient sans aucun doute que [ce dernier] avait retravaillé le manuscrit de la *Préface* de 1760 entre 1780 et 1781. Fait plus important : Diderot voulait que la *Préface-annexe* fasse partie intégrante de la fiction de *la Religieuse* […] ». Ainsi, « la remarque de Diderot à d'Alainville (« je me désole d'un conte que je me fais ») que May interprète comme une preuve positive de la séduction de Diderot par son texte, s'avère avoir été ajouté par Diderot lui-même en 1780-1781 : 'La première insertion est cette anecdote de d'Alainville rendant visite à Diderot' (Dieckmann, p. 28). Cette remarque est donc vue par Dieckmann – correctement il nous semble – comme un artifice fictionnel. Regardons un instant le commentaire qu'il fait sur une lecture traditionnelle de l'anecdote : 'Cette histoire a souvent été utilisée par des biographes afin d'illustrer et de porter l'accent sur la sensibilité et la sentimentalité de Diderot' (*ibid.*) », Rosalina de la Carrera, « Triangles épistolaires : une relecture de la Préface-annexe de *La Religieuse* », *Le Discours Psychanalytique*, déc. 1986, p. 43.

[2] *Art. cit.*, p. 45.

[3] Pierre Chartier, *L'École du persiflage, Diderot mystificateur des Lumières*, thèse de l'Université Paris 7-Denis Diderot, 1995, t. 1, p. 173.

[4] Une autre anecdote témoigne de la capacité excessive de l'auteur à s'identifier, cette fois en tant que lecteur, à des personnages de fiction (nous en reparlerons au chapitre suivant). Il s'agit du chagrin, évoqué dans une lettre à Sophie Volland, qu'il dit avoir ressenti devant les malheurs de la célèbre héroïne de Richardson, Clarisse : « Ce que vous me dites de l'enterrement et du testament de Clarisse, je l'avais éprouvé […]. Seulement encore, mes yeux se remplirent de larmes ; je ne pouvais plus lire ; je me levai et je me mis à me désoler, à apostropher le frère, la sœur, le père, la mère et les oncles, et à parler tout haut, au grand étonnement de Damilaville qui n'entendait rien ni à mon transport ni à mes discours ; et qui me demandait à qui j'en avais » (17 septembre 1761, *LSV*, p. 246). L'*Éloge de Richardson* raconte une scène identique, où le narrateur, par pudeur (?), nous fait comprendre que c'est Damilaville lui-même qui s'est livré à cette pantomime déchirante, voir l'*Éloge*, dans *Œuvres esthétiques*, édition Paul Vernière, Paris, Garnier, 1959, p. 44. Abrév. *Œ. Esth.*

> sans penser que, pour son héroïne elle-même, le temps de l'innocence, comme celui de l'épouvante, ne sont plus que des souvenirs [c'est nous qui soulignons[1]].

Ce processus d'écriture à la fois fusionnel et halluciné sera à nouveau décrit et analysé, dans une étude plus récente, par P. Chartier, à propos des incohérences narratives de *La Religieuse* et dans une autre mesure, de celles de *Jacques le fataliste*, en appelant à prendre en considération « l'inconscient du texte » :

> Selon cette hypothèse, le roman ne tire pas peu son énergie (et sa beauté) de cette « tare » originelle, qui se manifeste en des points précis, aberrations minimales, petits affleurements témoignant de l'existence d'une veine puissante ailleurs « civilisée » ou contrôlée. *La Religieuse*, de ce point de vue, serait « comme un rêve », elle est « comme » un récit de rêve, le rêve-cauchemar d'un Diderot homme-femme extra-lucide souffrant par procuration de ce qui est le fond(s) de sa douleur même et de sa passion de vivre, admirablement représentées, en un sens illisibles car aberrantes, raturées, trouées, en un autre pourtant parfaitement lisibles à tous, et par là même surtout où elles défaillent[2].

Il paraît important d'insister, dans l'écriture de ce roman, sur cette *expérience hallucinée de l'impossible*, comme l'écrit Pierre Chartier, de manière à souligner l'expérience limite à laquelle se livre Diderot et que lui-même comme peu d'écrivains reproduiront par la suite, du fait précisément de son danger. Comment s'autoriser en effet à revivre dans le récit certaines souffrances extrêmes ? Comment atténuer la réalité des faits réutilisés ? Où faire commencer la fiction ? Comment la mettre à distance pour la sublimer par l'écriture, sans que cette distance atténue la force, l'intensité du souvenir ? Dans cette prise de risque et cette incertitude des frontières quasi cliniques du texte (car il y a de quoi y devenir fou), l'on comprend sans peine la raison de l'attitude de l'écrivain, dans cette scène authentique ou non, recevant, ployé sur sa page, son ami, sans prendre la peine de cacher ses larmes. Dans cette démonstration quelque peu extravertie, dans cette exhibition outrancière diront certains, quasi obscène, ou simplement théâtrale, de la douleur créatrice ou de la création douloureuse, il y a la volonté d'avertir du danger d'une telle expérience d'écriture[3].

---

[1] Robert Mauzi, Préface à *La Religieuse*, Paris, Gallimard, éd. « Folio », 1972, p 22. Abrév. *Rel.*

[2] Pierre Chartier, *Vies de Diderot*, Paris, Hermann, coll. « Philosophie », 2012, vol. 1, *L'École du persiflage*, p. 298, chap. « La Religieuse, *expérience hallucinée de l'impossible* ».

[3] Voir notre article : « Mangogul 'odysséen' dans *Les Bijoux indiscrets* de Diderot : le découvreur et le poète », *RDE*, n°46, 2011, p. 119-126, et la notion de risque permanent induit, chez le philosophe, par la recherche et l'écriture. Nous y tentons un parallèle, suggéré par Maurice Blanchot, entre l'écrivain et le personnage d'Ulysse tâchant de se rapprocher toujours plus des Sirènes afin d'acquérir la maîtrise poétique de son expérience.

Nous reprendrons en détail, dans un chapitre ultérieur, tout ce qui a pu relier intimement le personnage de Suzanne à son inventeur, à travers le scénario de son enlèvement, de sa claustration et de sa fuite, en insistant sur l'importance du véhicule symbolisant à la fois l'aventure et le processus d'écriture (le « fiacre »). Pour lors, nous nous contenterons de remarques établissant la matérialité de certaines similitudes, à la fois extérieures à l'intrigue (et donc au *roman familial*), et proches de l'écrivain, par un système d'échos renvoyant à ses origines, à ses fréquentations et à son vécu.

Nous nous intéresserons ainsi à trois phénomènes présents dans la roman, trois choix esthétiques troublants, en apparence pourtant disjoints et externes à la problématique centrale de claustration, mais en réalité essentiels et liés précisément à l'intimité de l'écrivain. Ils concernent le personnel du roman[1], puis son décor, enfin le costume romanesque : à savoir le choix d'une *fratrie de trois sœurs* (en y insérant le personnage de Suzanne, assimilée à l'héroïne de conte *Cendrillon*) ; puis la *minéralité* de l'environnement romanesque ; enfin le *rôle de la pilosité* dans le costume et la mise en scène des personnages.

Rappelons une fois de plus comment l'histoire de Suzanne « véhicule » en son sein celle du jeune Diderot, à travers le destin d'une jeune fille arrachée à sa vocation de mère de famille (par le refus de sa famille d'un mariage d'inclination), pour embrasser contre son gré l'austère vie de moniale, contraire à sa nature et ses aspirations intimes. Un carosse l'arrache à son foyer (où l'emmène sa propre mère), un autre carosse l'arrache au troisième et dernier couvent où elle a connu la pire forme des corruptions. Sans vouloir « coller » de façon caricaturale à la vie de l'auteur, on observe les mêmes étapes d'un *chemin de croix* vécu de près ou de loin par le romancier lui-même : couvent de sainte-Marie où sont reçus les rudiments de la religion (Diderot jeune séminariste langrois ; notons qu'Anne-Toinette Champion a été élevée aussi, même sommairement, au couvent des Miramionnes à Paris) ; couvent de Longchamp gouverné par la mère de Moni (même tentation du mysticisme, de la part du jeune Diderot, chez les Jansénistes du collège d'Harcourt ?) ; ce même couvent, aux mains de la cruelle sœur Sainte-Christine devenue la supérieure (épisode où le jeune Diderot subit la pression parentale visant à l'arracher à ses choix moraux, intellectuels et amoureux) ; couvent de Sainte-Eutrope (diverses séductions et pressions affectives, politiques, idéologiques subies par le jeune homme par la suite). La partition du roman en trois étapes ou lieux symboliques évoquant les affres d'un être subissant formations et déformations, se prête

[1] Expression empruntée à la théorie de Philippe Hamon énoncée dans *Le Personnel du roman. Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, Genève, Droz, 1998.

admirablement à retracer l'itinéraire du jeune homme dont la vie aventureuse, inversement, épouse fort bien le cadre narratif d'un roman de formation.

A. Suzanne-Sophie-Cendrillon

Si l'identification avec un *personnage féminin* tel Suzanne peut virtuellement constituer une difficulté pour l'écrivain, celle-ci peut vite être levée grâce à l'extrême sensibilité du poète, maintes fois revendiquée, mais aussi à travers cette relation fusionnelle qu'il entretient avec son amie Sophie Volland, elle-même « homme et femme, quand il lui plaît[1] », selon une formule célèbre relevée dans la correspondance, et qui lui donne l'occasion d'échanger indifféremment sur des sujets réservés traditionnellement à l'un ou l'autre sexe ; d'en adopter le ton, le langage, les tics, la sensibilité, les réflexes. L'*incipit* du roman évoque ainsi très vite, selon Christophe Martin[2], un schéma proche de « Cendrillon[3] », proche aussi de la fratrie de Sophie, flanquée d'une sœur aînée et d'une benjamine omniprésentes, et qui se trouve prisonnière, si l'on y ajoute sa mère, d'un efficace gynécée, toutes femmes devenues au long des années les différentes destinataires des lettres à Sophie, selon leurs différentes rubriques. Or si la relation qui unit ces femmes n'est ni conflictuelle, ni jalouse, ni agressive, en revanche la mère de Sophie, Mme Volland, est désignée à plusieurs reprises dans la correspondance comme abusive et dominatrice à l'égard de Louise-Henriette (Sophie), la cadette[4]. En novembre 1760, remarque Anne Coudreuse, Diderot écrit à Sophie : « Jusqu'à quand serez-vous étrangère à votre famille[5] ? » Sa petite sœur Marie-Charlotte le confirmera à son ami Diderot : « Elle [Marie-Charlotte] sait que vous êtes un pauvre petit satellite, condamné à suivre la marche d'une planète principale, et à tourner autour de cette planète » (2 mars 1766). On peut citer surtout la lettre de Diderot à Grimm du 1er mai 1759, qui relate assez tôt dans la relation peut-être, la fin des amours charnelles des deux amants, en tout cas le début de la « claustration » partielle de Sophie :

---

[1] *LSV*, 11 mai 1759, p. 28.
[2] Christophe Martin, *op.cit.*, p. 79.
[3] Clarisse Harlowe, déjà, dans le roman de Richardson, est flanquée d'un méchant frère et d'une méchante sœur, qui en veulent à son héritage et jalousent sa candeur.
[4] Mme Volland a impressionné Diderot au point qu'il a attribué son nom de jeune fille (Élisabeth-Françoise Brunel de la Carlière, 1690-1772), à l'un de ses personnages, devenu l'héroïne d'un conte, *Mme de la Carlière*.
[5] Anne Coudreuse, *art. cit.*, p. 3.

> Autre aventure. Il y avait un siècle que je n'avais entrevu mon amie. Des parties de plaisir, pour les autres s'entend, des visites, des spectacles, des promenades, des repas donnés et reçus me la dérobaient depuis quinze jours que sa sœur était arrivée. Nous étions bien pressés de nous retrouver. J'y allai un jour, et par le petit escalier. Il y avait environ une heure que nous étions ensemble, lorsque nous entendons frapper. Eh bien, mon ami, celle qui frappait, c'était elle ; oui, elle, sa mère. Je ne vous dirai rien, du reste. Je ne sais ce que nous devîmes, tous les trois. Nous restâmes debout, Sophie et moi ; sa mère ouvrit un secrétaire, prit un papier, et s'en retourna. Depuis, elle parle d'aller à sa terre ; et pour cette fois l'enfant est du voyage. On va l'entraîner là pour la faire périr d'ennui. Quel avenir[1] !

On a beaucoup cité cette anecdote. On n'a pas relevé, à ma connaissance, le fait qu'elle suit immédiatement (« Autre aventure ») le récit d'un orage domestique causé par l'envoi imprudent, par Sophie, d'un billet au domicile de son amant souffrant, afin de s'enquérir de sa santé : « et il s'ensuivit de là un incendie domestique qui jette encore des étincelles ». L'époux, pour tâcher d'apaiser sa femme, tente alors de parler au directeur de conscience de celle-ci, et s'en fait vertement recevoir : « Lisez bien cela, mon ami [Grimm] ; mariez-vous, et puis quand vous serez mécontent de votre chère moitié, adressez-vous à son directeur », (personnage qu'il nomme singulièrement « le moine[2] »). Autrement dit, les amants se font l'un et l'autre surprendre au même moment, et surtout tancer, par deux figures sévères que le texte associe implicitement entre elles, pour leur rigueur et leur intransigeance, voire leur cruauté : « le moine » fait tristement pendant à « la mère ».

On notera en tout cas que la correspondance (conservée) adressée à Sophie date précisément de cette époque : elle commence le 11 mai 1759, époque sans doute de l'absolue nécessité pour les amants de s'écrire désormais, à défaut de se voir librement. Le philosophe, par ailleurs, de façon plaisante, compare explicitement Sophie à une recluse, après avoir visité le château d'Isle sur Marne et vu sa chambre à coucher[3]. Il y fera une allusion tardive : « Je ferais bien du chemin pour le seul plaisir d'embellir une fois votre *cellule*. Tenez-moi donc pour arrivé, si les affaires du prince ne s'opposent à rien » (24 septembre 1767[4]). Étonnamment, voici l'extrait d'une conversation de salon qui, s'étant tenue chez la jeune sœur de Sophie, à Paris, est rapportée par Diderot dans cette même lettre, un peu plus haut :

---

[1] *Corr.*, II, 125 (VER, t. 5, p. 92).
[2] *Ibid*.
[3] S'agit-il de la « chambre du clavecin », où le philosophe dormit lors d'une halte, le 18 août 1759, de retour de Langres ? « J'ai donné la main, et l'on m'a conduit dans la chambre du clavecin, où je suis resté un petit moment, après lequel je suis rentré dans le salon, où j'ai trouvé la chère maman […] » (18 août 1759, *LSV*, p. 58). Ce lieu dut probablement être austère, en plus d'être humide du fait de la configuration du lieu (le château, toujours visible, est entouré de douves alimentées par un bras de la Marne qui borde le domaine).
[4] *LSV*, p. 536.

> Il s'agissait, je ne sais quand, du mariage, que je traitais comme vous savez. Je disais que c'était un vœu tout aussi insensé que les autres, à cette unique différence près que par les autres on s'engageait à tenir tout son corps enfermé dans une grande *cellule*, et que par celui-ci on ne s'engageait qu'à en tenir une partie enfermée dans une petite [C'est nous qui soulignons les deux occurrences][1].

Ajoutons un élément qui puisse justifier l'identification de l'écrivain à Sophie[2], en tant que celle-ci, cadette étranglée entre deux sœurs, est elle-même renvoyée à un schéma proche du conte de Cendrillon. Diderot relève, lors de son passage à Langres à l'été 1759 pour la succession de son père, le rôle qu'il est amené à jouer, cette fois en tant qu'aîné, au sein de la fratrie :

> D'abord, il m'est impossible d'imaginer trois êtres de caractères plus différents que ma sœur, mon frère et moi. Sœurette est vive, agissante, gaie, décidée, prompte à s'offenser, lente à revenir, sans souci ni sur le présent ni sur l'avenir, ne s'en laissant imposer ni par les choses ni par les personnes, libre de ses actions, plus libre encore dans ses propos ; c'est une espèce de Diogène femelle. Je suis le seul homme qu'elle ait aimé[3] ; aussi m'aime-t-elle beaucoup. Mon plaisir la transporte. Ma peine la tuerait. L'abbé est né sensible et serein. Il aurait eu de l'esprit ; mais la religion l'a rendu scrupuleux et pusillanime. Il est triste, muet, circonspect et fâcheux. Il porte sans cesse avec lui une règle incommode à laquelle il rapporte la conduite des autres et la sienne. Il est gênant et gêné. C'est une espèce d'Héraclite chrétien toujours prêt à pleurer sur la folie de ses semblables. Il parle peu, il écoute beaucoup, et il est rarement satisfait. Doux, facile, indulgent, trop peut-être, il me semble que je tiens entre eux un assez juste milieu. Je suis comme l'huile qui empêche ces machines raboteuses de crier, lorsqu'elles viennent à se toucher. Mais qui est-ce qui adoucira leur mouvement, quand je n'y serai plus ? C'est un souci qui me tourmente. Je crains de les rapprocher, parce que si elles venaient un jour à se séparer, ce serait avec éclat (Langres, 31 juillet 1759[4])

Les surnoms que Denis Diderot attribue délibérément à sa sœur et à son frère (« Sœurette », « Diogène femelle » pour Denise ; « Héraclite chrétien » pour Didier-Pierre) prêchent en faveur d'une relecture mythique de sa propre famille qui facilite l'assimilation de celle-ci à une configuration de type « cendrillonnesque » dont pourrait se rapprocher celle des Volland, famille également privée de père (ainsi que d'un jeune frère, décédé à la fleur de l'âge), et confrontée jusqu'à un certain point à la difficile question du destin conjugal des trois sœurs. La figure du frère aîné, Denis, n'est exploitée ici, dans l'épisode de la succession de son père, ni comme « souillon » (Cendrillon), ni comme « satellite » (Sophie), mais comme

---

[1] *LSV*, p. 531.

[2] Le climat familial pesant dans lequel évolue Sophie est hélas familier à l'écrivain : lui-même, issu d'une famille de huit enfants dont trois seulement survécurent, a connu ce voile de jalousie et de suspicion lors de l'épisode testamentaire qui a suivi le décès du père à l'été 1759 (voir les lettres à Grimm et à Sophie de cette période qui précède de peu l'écriture du roman, relatant l'atmosphère lourde qui règne entre Didier et Denise Diderot, Denis prétendant servir de lubrifiant à des rouages familiaux fort grippés).

[3] Elle est restée célibataire.

[4] *LSV*, p. 38.

go-between, truchement indispensable à toute rencontre, « huile » bénéfique au moindre contact ou à la moindre cohabitation. Mais cette position médiane place l'aîné dans une situation inhabituelle et inconfortable au centre de la fratrie, entre le marteau (Didier-Pierre) et l'enclume (Denise). Son rôle n'est pas ici, comme celui d'un chef de famille succédant nouvellement au père décédé, d'autorité, mais de négociation et de médiation. À ce titre il est raisonnable de penser que Diderot, dévaluant et féminisant son propre rôle, se rapproche *de facto* de la position de Sophie, lui laissant entendre dans cette lettre combien il est lui-même en empathie avec des situations qu'elle a pu, en tant que sœur cadette, connaître et affronter. C'est le rôle qu'aura à jouer, jusqu'à un certain point, Suzanne entre ses deux sœurs, ayant à se sacrifier financièrement pour qu'elles puissent faire un bon mariage, et restant seule dans le face-à-face avec la mère.

B. La « physique » du roman

La « physique » du roman, son environnement - ses décors, son atmosphère, autre élément très intime à rapprocher du vécu de l'auteur - nous intéresse par sa tonalité générale, à caractère délibérement *minéral*, une donnée pas encore suffisamment soulignée dans le rôle qu'elle joue dans le climat du récit. Michel Delon rappelle pourtant dans sa récente biographie poétique du philosophe, *Cul par-dessus-tête*, à quel point l'environnement minéral de Langres a joué un rôle esthétique dans l'élaboration ou l'enrichissement de parties significatives de l'œuvre[1]. Un certain nombre d'allusions à la *pierre* et à cet environnement minéral particulier (murailles urbaines de Langres, imposant chemin de ronde, ouvrages de fortification, carrières aux environs, sous-sols riches en vestiges[2]), pourraient ainsi révéler certains *biographèmes* présents dans le roman, fort ténus mais symptomatiques. À la statue idéale que Diderot cherche à incarner aux yeux de Sophie dans les lettres qu'il lui écrit[3], à d'autres allusions

[1] Michel Delon, *Cul par-dessus tête*, Paris, Albin Michel, 2013, p. 98-100. Voir aussi la scénographie du film poétique de Gérard Leblanc, *Langres, Diderot et nous*, consacré au philosophe et accordant une place importante aux ciels de la région de Langres, mais aussi aux murailles et aux carrières langroises (Film de 44 min., réalisé par Catherine Guéneau et Gérard Leblanc, diff. « Média, Création, Recherche », 2014 : « […] Fragments posés sur des paysages, des forêts, des pierres assemblées en monuments, des ciels en perpétuelle mouvance », extrait de l'argumentaire du film, sur www.film-documentaire.fr/4DACTION/w_fiche_film40375_1).

[2] « Il est constant que Langres moderne est située sur les ruines d'une Langres ancienne. Il est rare qu'on fasse une fouille un peu profonde, sans trouver des caveaux, des colonnes, des lieux pavés en mosaïque, des restes d'édifices » (*Voyage à Bourbonne et à Langres*, *op. cit.*, p. 47).

[3] À Sophie, 26 mai 1759 : « Combien je redouterais le vice, quand je n'aurais pour juge que ma Sophie. J'ai élevé dans son cœur une statue que je ne voudrais jamais briser », *LSV*, p. 30.

présentes dans le *Salon de 1767*, le *Rêve de d'Alembert*, les *Mémoires pour Catherine II*, évoquant cette fameuse statue de marbre réduite en poussière, on pourrait ajouter les *antres* et les *rochers* qui s'effritent aussi vite que les serments des amants[1] ; les descriptions géologiques ultra-précises, relevant d'une poésie à la Jules Verne (avant la lettre) dans le *Voyage à Bourbonne et à Langres*[2] ; enfin et surtout, les couloirs des trois couvents, les murs de leurs cellules et ceux du cachot de Suzanne, contre lesquels celle-ci tente sans succès de s'assommer ; ainsi que le puits du jardin où la pousse la tentation du suicide :

> Cependant l'on ouvrit avec de grosses clefs la porte d'un petit lieu *souterrain*, obscur […] ; il y avait, sur un *bloc de pierre*, une tête de mort, avec un crucifix de bois. Mon premier mouvement fut de me détruire ; je portai mes mains à ma gorge ; je déchirai mon vêtement avec mes dents ; je poussai des cris affreux ; je hurlais comme une bête féroce ; *je me frappai la tête contre les murs*[3].

À l'heure où le roman reste encore si avare, en matière de décors et d'accessoires, de détails réalistes (on peut pour cela se référer à la *Marianne* de Marivaux, dont nous reparlerons plus loin et qui offre des thématiques proches), ce fait est notable. Diderot lui-même a physiquement souffert de son enfermement :

> [à Antoinette Champion, sa future femme]
> Ma chère amie,
> Après avoir essuyé des tourments inouïs, me voilà libre. Te le dirai-je ? Mon père avait porté la *dureté* jusqu'à me faire enfermer chez des moines qui ont exercé contre moi ce que la *méchanceté* la plus déterminée pouvait imaginer. Je me suis jeté par les fenêtres[4] la nuit du dimanche au lundi (Troyes, février 1743[5]).

---

[1] C'est la célèbre diatribe d'Orou contre les serments amoureux : « […] un serment d'immutabilité de deux êtres de chair, à la face d'un ciel qui n'est pas un instant le même, sous des antres qui menacent ruine ; au bas d'une roche qui tombe en poudre […], sur une pierre qui s'ébranle », etc. (*Supplément au voyage de Bougainville*, Lew., X, 216). Voir aussi sur ce même thème, *Jacques le fataliste* : « Le premier serment que se firent deux êtres de chair, ce fut au pied d'un rocher qui tombait en poussière ; ils attestèrent de leur constance un ciel qui n'est pas un instant le même ; tout passait en eux et autour d'eux, et ils croyaient leurs cœurs affranchis des vicissitudes. O enfants, toujours enfants !... » (Lew., XII, 137).

[2] « Le système le plus raisonnable sur les eaux thermales en général, c'est que ce sont des eaux courantes ordinaires qui sont conduites dans leur cours sur de grands amas de substances pyriteuses, ou peut-être sur d'immenses débris de volcans souterrains où elles excitent la chaleur qu'elles prennent et conservent en entraînant avec elles une portion des matières qu'elles ont dissoutes », etc. (*Voyage à Bourbonne…*, *op. cit.*, p. 39).

[3] *Rel.*, p. 103.C'est nous qui soulignons.

[4] *Rel.*, p. 120 : « […] vous avez un puits… il y a des fenêtres dans la maison… partout on a des murs .devant soi… on a un vêtement qu'on peut dépecer… des mains dont on peut user… » (Suzanne à la mère Sainte-Christine, de Longchamp).

[5] Corr., I, 43-44, VER, p. 1-12.

Il n'est pas étonnant que le romancier restitue pour son lecteur, avec les détails qu'il n'avait osé fournir à sa fiancée (« Te le dirai-je ? »), une expérience qui est encore inscrite dans sa chair même. On retrouvera d'ailleurs à plusieurs reprise ce terme de « méchanceté », sentiment surprenant chez des personnes censées se consacrer à Dieu, dans *La Religieuse* :

> Il m'est impossible d'entrer dans tout le petit détail de ces méchancetés (*Rel.*, p. 93).
> […] la méchanceté s'arrêta tout court, comme un ennemi lâche qui vous poursuit et à qui l'on fait face au moment où il ne s'y attend pas (*Rel.*, p. 96).
> Aussi, tandis que je redoublais de ferveur et de prières, on redoubla de méchancetés, on ne me donna d'aliments que ce qu'il en fallait pour m'empêcher de mourir de faim (*Rel.*, p. 134).
> […] ils étaient tout ensanglantés des coupures de morceaux de verre que l'on avait eu la méchanceté de répandre sur mon chemin (*Rel.*, p. 163).

Ce terme récurrent de « méchanceté », souvenir lointain d'une lettre écrite à Toinette par un jeune homme en état de choc, constitue à lui seul un fragment presque infime de *biographème*, conservé, brisé et répandu à travers tout le texte comme une poussière d'éclats de verre coupant, en souvenir des « tourments inouïs » endurés par le jeune Diderot. Contre la *dureté* du père, contre la *méchanceté* des moines, il ne reste plus qu'à se tanner le cuir, qu'à s'endurcir tel un bloc de marbre. Aussi est-ce l'ensemble du corps de Suzanne qui semble se « minéraliser » au fur et à mesure du récit au contact de ces cloîtres, du fait des duretés qu'elle y souffre, et des blessures reçues qu'elle veut ignorer. Parmi l'une des nombreuses persécutions qu'elle subit au couvent de Longchamp, placé sous la férule nouvelle de la sœur Sainte-Christine, l'obligation de porter certains vêtements notamment semble la métamorphoser en statue de pierre :

> J'avais la tête nue, les pieds nus, mes longs cheveux tombaient sur mes épaules, et tout mon vêtement se réduisait à ce cilice que l'on me donna, à une chemise très dure, et à cette longue robe qui me prenait sous le cou et qui me descendait jusqu'aux pieds. Ce fut ainsi que je restai vêtue pendant la journée, et que je comparus à tous les exercices[1].

On ne peut qu'éprouver un malaise à la lecture si ambiguë du terme *cilice* (étymologiquement, du « latin ecclés. *cilicium*, étoffe en poil de chèvre de Cilicie ». Chemise, ceinture de crin ou d'étoffe rude et piquante, portée par pénitence, par mortification », selon Le Robert), qui renvoie, par homonymie, au *silice* (du latin *silex, silicis*, « oxyde de silicium, corps solide de grande dureté blanc ou incolore, en grande quantité dans la nature », *ibid.*). Plus loin, dans le contexte pourtant bien différent du couvent de Sainte-Eutrope, remarque

[1] *Rel.*, p. 161-162.

Christophe Martin, « la 'fermeté' est à nouveau associée à Suzanne, mais en un sens cette fois non plus moral mais purement physique du terme : sa 'gorge' fascine la supérieure par sa 'fermeté de pierre', qui s'émerveille de ses chairs si fermes'. Fermeté plastique et fermeté morale s'unissent pour imposer l'image d'un être quasi inaltérable[1] ».

C. La pilosité.

> À Troyes, mercredi.
>
> J'oubliais de te dire qu'afin que je ne pusse me sauver, on avait pris l'inutile précaution de me couper les cheveux à moitié (Suite de la lettre de février 1743[2]).

C'est amputé d'une partie de ses cheveux que cet ancien séminariste, ayant autrefois reçu la tonsure à treize ans, s'enfuit du monastère où l'on tente de l'intimider, afin qu'il n'épouse pas la femme de son cœur, cette Anne-Toinette jugée disconvenable et désargentée. Longtemps, on l'a vu, le jeune libertin avait porté de longues boucles sur les épaules. Plus tard, devenu familier des salons, le philosophe ne supportera plus la perruque. Son portrait de prédilection, ce « portrait admirable[3] », est celui où :

> Je suis représenté *la tête nue*[4] ; en robe de chambre ; assis dans un fauteuil ; le bras droit soutenant le gauche, et celui-ci servant d'appui à la tête ; le col débraillé, et jetant mes regards au loin, comme quelqu'un qui médite. Je médite en effet sur cette toile. J'y vis, j'y respire, j'y suis animé ; la pensée paraît à travers le front (17 septembre 1760[5]).

Le portrait de son père, revu à l'été 1759 lors de la succession, est moins réussi, mais le philosophe en a imaginé un dont l'attitude serait assez proche :

> Il n'y a ici qu'un mauvais portrait de cet homme de bien ; mais ce n'est pas ma faute. Si ses infirmités lui eussent permis de venir à Paris, mon dessein était de le faire représenter à son

---

[1] Christophe Martin, *op. cit.*, p. 126.
[2] *Corr.*, I, 43-44, VER, p. 1-12.
[3] Il s'agit du portrait fait par Garand, esquissé au crayon le 14 septembre. C'est celui de ses portraits, on l'a vu, que Diderot préfère : « Je n'ai jamais été bien fait que par un pauvre diable appelé Garand, qui m'attrapa comme il arrive à un sot de dire un bon mot. Celui qui voit mon portrait par Garand me voit. Mr Grimm l'a fait graver, mais il ne le communique pas. » (*Salon de 1767*, H. III, p. 83). Voir la lettre du 15 septembre 1760, *LSV*, p. 125-126.
[4] *La tête nue* : entendons, sans perruque ni coiffure.
[5] *LSV*, p. 125-126.

établi, dans ses habits d'ouvrier, *la tête nue*, les yeux levés vers le ciel, et la main étendue sur le front de sa petite-fille qu'il aurait bénie (3 août 1759[1]).

Dans une lettre à Sophie Volland, Diderot avouera sa prédilection pour les enfants ébouriffés plutôt que pour les petits singes savants - à quoi ressemble déjà Fanfan, fils de Mme Legendre et neveu de Sophie :

J'eus le courage de dire hier au soir à Mme Legendre qu'elle se donnait bien de la peine, pour ne faire de son fils qu'une jolie poupée. Pas trop élever, est une maxime qui convient surtout aux garçons. Il faut un peu les abandonner à l'énergie de nature. J'aime qu'ils soient violents, étourdis, capricieux. Une tête ébouriffée me plaît plus qu'une tête bien peignée (25 juillet 1765[2]).

Dans ses confidences à Catherine II, le philosophe, à propos de l'école des Cadets développée par sa Majesté impériale, évoquera sa propre jeunesse, déterminante dans ses choix éducatifs. À travers un dialogue fictif avec un jeune Parisien élégant, qualifié d' « Athénien », le philosophe évoque sa propre apparence de jeune provincial frais émoulu de Langres :

Quand j'arrivai à Paris, tu étais déjà un petit prodige, et je n'étais qu'un petit ours mal léché ; je ne sais si tu voudrais être ce que je suis devenu, mais je sais bien que je ne voudrais pas être ce que tu es […]. Mets tes jolis précieux marmots dans des boîtes. Les nôtres ne sont pas faits pour cela. Tu recules à l'aspect de leurs cheveux ébouriffés et de leurs vêtements déchirés. C'est ainsi que j'étais quand j'étais jeune, et c'est ainsi que je plaisais, même aux femmes et aux filles de ma province. Elles m'aimaient mieux débraillé, sans chapeau, quelquefois sans chaussure, en veste et pied nus, moi, fils d'un forgeron, que ce petit monsieur bien vêtu, bien poudré, bien frisé, tiré à quatre épingles, le fils de madame la présidente du bailliage[3].

On connaît aussi la mésaventure légendaire de la perte de sa perruque au long du voyage accidenté de Saint-Pétersbourg. Retenons de ces quelques biographèmes capillaires la prédilection du philosophe pour une coiffure authentique, libre, abondante ou non mais laissée au bon vouloir du sujet, sans contrainte de coupe ni d'apparence, et sans l'approche avant tout du fer castrateur, en particulier chez l'individu jeune auprès de qui le souvenir de cette sensation sera déterminante pour la vie future.

Ainsi Suzanne va-t-elle connaître différentes mésaventures liées à son cuir chevelu renvoyant, métaphoriquement parlant, à la façon dont elle est traitée au plus profond de son éducation religieuse et de son être. Ses longs cheveux, qui lui tombent sur les épaules au

[1] *LSV*, p. 42.
[2] *LSV*, p. 411.
[3] *Mémoires pour Catherine II*, §43, « de l'école des Cadets », Lew., 10, p. 740-741.

naturel (voir *supra*, lors de l'épisode du cilice), sont enserrés le jour dans une guimpe, et ne seront pas coupés mais apparaîtront hérissés, défaits par l'arrachage de sa coiffe, le jour de son « apostasie » auprès de la supérieure Sainte-Christine[1] - de la même façon qu'elle a vu de ses yeux, quelque temps auparavant, la religieuse folle errer dans la couloirs, la coiffure défaite :

> Je n'ai jamais rien vu de si hideux. Elle était échevelée et presque sans vêtement ; elle traînait des chaînes de fer ; ses yeux étaient égarés ; elle s'arrachait les cheveux ; elle se frappait la poitrine avec les poings ; elle courait, elle hurlait[2].

Ce portrait très chargé, hypotypose cauchemardesque de la religieuse détruite par la claustration, accumule les images de violence et même les duplique : le double énoncé disjoint, « elle était échevelée » et « elle s'arrachait les cheveux » fait symptome par sa lourdeur. La double référence renvoie à un effroi lié à cette partie du corps authentique mais fragile, qui fait l'objet tantôt d'une mutilation (c'est le cas du jeune Diderot, ou de Suzanne), tantôt d'une auto-mutilation (dans le cas de cette religieuse folle). Ce personnage secondaire préfigure le sort qui guette Suzanne, si le Marquis de Croismare ne la retire pas à temps de cet enfer (voir l'épilogue du roman où un chantage au suicide est brandi par la jeune fille). Folle ou non, toutefois, Suzanne reconquiert sa liberté de haute lutte face à la pression physique et morale de la supérieure, notamment à travers le geste symbolique de l'arrachage de son voile, restant *tête nue* et *décoiffée* devant sa tortionnaire :

> En effet, je jetai les yeux sur moi, et je vis que ma robe était en désordre, que ma guimpe s'était retournée presque sens devant derrière, et que mon voile était tombé sur mes épaules […]. Cependant je tâchais de rajuster mon voile ; mes mains tremblaient ; et plus je m'efforçais de l'arranger, plus je le dérangeais ; impatientée, je le saisis avec violence, je l'arrachai, je le jetai par terre, et je restai vis-à-vis de la supérieure, le front ceint d'un bandeau, et la tête échevelée[3].

Dans ce moment d'équilibre placé au deux tiers du roman, et montrant la victoire fragile de la justice contre l'intolérance, cette « tête échevelée » renvoie de façon extrêmement personnelle dans la chair et dans les fibres mêmes de l'auteur, à l'expérience de l'injustice, de la claustration, de l'humiliation et de la punition inique, enfin de la libération violente par la force même du condamné. À l'instant même de la rédaction de ce bref roman, Diderot ne pouvait avoir en tête d'autres modèles que le sien propre, étroitement associé à ceux,

---

[1] *Rel.*, p. 118.
[2] *Rel.*, p. 53.
[3] *Rel.*, p. 118.

pathétiques, de *Paméla* et de *Clarisse* imaginés par le romancier Richardson, dont les deux héroïnes furent violentées, enfermées par des bourreaux inconscients, manipulés eux-mêmes par une société violente et inégalitaire. Par une coïncidence surprenante, l'année suivante voyait ce romancier disparaître, et ressurgir chez le philosophe une admiration éperdue qui engendrerait la rédaction d'un *Éloge* singulièrement personnel.

2. *L'Éloge de Richardson*

On a tendance à considérer l'*Éloge de Richardson* (1762) comme un essai critique, et plus précisément comme l'essai que Diderot a consacré spéciquement au genre romanesque[1]. Outre qu'il s'agit d'un écrit de circonstance, suscité par la mort de Richardson à l'été 1761, ce texte écrit à la première personne pourrait bien être autre chose que le témoignage de Diderot apporté à l'un de ses auteurs de prédilection, soit la dette qu'il estime avoir à son égard et l'affirmation de sa position d'héritier, de disciple ou d'exécuteur testamentaire vis-à-vis du romancier anglais. La fougue qu'il met dans ce texte, ébauché en vingt-quatre heures selon Grimm[2], la constellation de biographèmes qui s'y déploie, les nombreuses personnes de son entourage qui y sont citées (certes pas toujours nommément) font de ce texte inclassable un monument érigé non seulement à la gloire de Richardson, mais aussi selon nous, à l'œuvre romanesque rêvée, quoique avortée (ou encore dans les limbes) de Diderot lui-même. Celui-ci en effet, devant la grandeur de l'Anglais, paraît renoncer progressivement à affronter, à défier l'immense modèle. Analyse des procédés du maître, conseils à de futurs émules, oui, mais le texte bâti sur une série d'enthousiasmes feint d'assigner à son auteur un rôle modeste et subalterne de laudateur et de thuriféraire, pour s'achever dans l'amertume d'une admiration sans espoir.

A. Pour une lecture spéculaire de l'œuvre

L'éloge, qui commence bien comme un précis d'écriture romanesque (« Par un roman, on a entendu jusqu'ici un tissu d'événements chimériques… »), se poursuit en un manifeste

[1] Voir Diderot, *Éloge de Richardon*, introduction de Jean Sgard, *DPV*, XIII, p. 181 : ce serait selon Jean Sgard « le premier essai de critique littéraire de Diderot, et le seul qu'il ait consacré au roman ».
[2] *Correspondance littéraire* du 15 janvier 1762, t. V, p. 23, voir l'introduction de Paul Vernière, *Œ. Esth.*, p. 25.

au sein duquel le « je » se fait entendre haut et fort : « Je voudrais bien qu'on trouvât un autre nom pour les ouvrages de Richardson ». Manifeste, profession de foi de l'homme de lettres, mais aussi, de façon indissociable, de l'homme-Diderot que le romancier anglais a pour ainsi dire révélé à lui-même : homme moral, homme sensitif, homme mis en mouvement par une lecture dont le rythme épistolaire, au jour le jour, sait « épouser tous les mouvements de l'âme ». À entendre Diderot, il n'aurait plus été le même avant et après la lecture de ces romans, phénomène qu'il observera aussi, dit-il, sur d'autres lecteurs.

Richardson est grand par son extrême capacité à concevoir des personnages auxquels on *croit*, (soit que l'on s'identifie à eux, soit qu'on les considère à la longue comme des individus véritables, existants, et qui méritent notre amour ou notre haine) : « […] 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 et vicieux[1] ». Stéphane Lojkine a montré que cette faculté de Richardson à toucher le lecteur à travers le caractère et les actions de ses personnages, provient de son habilité non seulement à les caractériser socialement, mais aussi à consulter au préalable un échantillon de lecteurs *via* une correspondance ou des entretiens appropriés (notamment avec son vieil ami Aaron Hill), afin de compléter leur portrait ou en retrancher les éléments incriminés[2]. Cette méthode participative, pour le moins moderne, aurait ravi Diderot, et correspond en tout cas parfaitement, appliquée au théâtre, à cette exigence d'adaptation au public appelée de ses vœux par l'auteur des *Entretiens sur le Fils naturel* (1758) ou par le Beaumarchais de *l'Essai sur le genre dramatique sérieux* (1767).

De cette technique approfondie en amont découlent tous les effets richardsonniens qui enchantent Diderot : « […] il ne se perd jamais dans la féérie. Le monde où nous vivons est le lieu de la scène ; le fond de son drame est vrai ; ses personnages ont toute la réalité possible[3] ». Cette adaptation au réel a toutes les chances, en effet, d'adhérer aux vraies préoccupations qui agitent le lecteur (mariages, héritages, relations familiales conflictuelles au sein d'un monde néo-aristocratique, bourgeois ou petit-bourgeois), et de lui permettre d'en tirer des préceptes, des valeurs, des occasions d'exercer son aspiration à la vertu. D'où les éclats ou accents personnels qui ponctuent l'*Essai*, et nous mettent au contact avec un Diderot

---

[1] *Œ. Esth.*, p. 29-30.
[2] Voir Samuel Richardson, *Lettres angloises, ou histoire de miss Clarisse Harlove. Traduction d'Antoine-François Prévost d'Exiles*, introduction et notes de Stéphane Lojkine, textes choisis et établis par Benoît Tane, Québec, Les Presses de l'université Laval, 2007 (texte consultable en ligne sur *http://sites.univ-provence.fr/pictura/Fiction/ClarisseIntro.php)*.
[3] *Œ. Esth.*, p. 30-31.

touché par la grâce d'une écriture en prise directe avec le réel, telle qu'il l'a souhaitée, rêvée au théâtre :

> Je me souviens encore de la première fois que les ouvrages de Richardson tombèrent entre mes mains : j'étais à la campagne[1]. Combien cette lecture m'affecta délicieusement ! À chaque instant, je voyais mon bonheur s'abréger d'une page. Bientôt j'éprouvai la même sensation qu'éprouveraient des hommes d'un commerce excellent qui auraient vécu ensemble pendant longtemps et qui seraient sur le point de se séparer. À la fin il me sembla tout à coup que j'étais resté seul[2].

Ce témoignage de lecteur soigneusement mis en scène (on pourrait dire ici, à bon droit, et sans prétention contemporaine, « mis en espace ») dans son contexte, constitue un *biographème* qui, loin de devoir nous éloigner par son artificialité, ou nous irriter par sa grandiloquence, a pour mission au contraire de justifier la force du texte telle qu'elle s'exerce sur un lecteur écarté pour un temps du microcosme parisien, attentif à ses émotions authentiques, et disponible pour une expérience de lecture inédite[3].

Cet enthousiasme semble pourtant n'avoir pas convaincu tous les critiques modernes, surpris semble-t-il par une telle capacité d'empathie avec les personnages surannés du maître anglais, mais aussi par le déluge émotionnel qui l'exprime, comme s'il émanait de ce discours quelque chose de factice, d'ampoulé : « Nous n'avons plus aucune raison de partager cet enthousiasme […]. Si la grandiloquence nous fatigue, si la sensibilité moderne exige plus de réserve, nous ne saurions refuser à l'apologiste de Richardson ce qui fait son vrai mérite, celui d'avoir cru à 'la critique du cœur' et d'avoir rafraîchi le goût français, à l'heure où Voltaire demeure fidèle au purisme classique[4] ». Mais pourquoi refuser à Diderot la forme, si l'on est d'accord sur le fond ? Pourquoi ce qui fait la spontanéité des lettres intimes de l'épistolier

---

[1] Probablement au Grandval, chez le baron d'Holbach, où Diderot est invité du 25 septembre au 3 novembre 1760.

[2] *Œ. Esth.*, p. 31.

[3] De la même façon la préface du *Fils naturel* met-elle en scène son auteur comme étant désœuvré, disponible, immergé dans un contexte campagnard propre à le mettre en contact avec des destinées exceptionnelles comme celle de Dorval et à l'en inspirer directement : « Le sixième volume de l'Encyclopédie venait de paraître ; et j'étais allé chercher à la campagne [chez l'imprimeur Lebreton, selon l'édition Versini] du repos et de la santé, lorsqu'un événement, non moins intéressant par les circonstances que par les personnes, devint l'étonnement et l'entretien du canton « (Versini, t. IV, 1082).

[4] Voir l'introduction de P. Vernière, *Œ. Esth.*, p. 26. Wilson porte lui un jugement habilement contrasté : « L'*Éloge*, même s'il répandait un flot de larmes sur la tombe de Richardson, servait un dessein critique solide […]. Ce panégyrique, qui appelle parfois un sourire ironique, a cependant obtenu l'approbation de critiques compétents » (citant un essai paru au XIXe siècle dans la *Wetsminster Review*, ainsi qu'un éloge appuyé d'Herbert Dieckmann), *op. cit.*, p. 355.

devrait-il faire la lourdeur de ses éloges et de ses enthousiasmes d'intellectuel ? Il nous semble au contraire qu'il faut prendre au sérieux ce langage, qui élève le romancier anglais au rang d'un familier, décrit subtilement le phénomène d'osmose qui se constitue entre un auteur et son lecteur, relation idéale qui pour Diderot peut être faite d'affect et d'outrance. N'est-ce pas après ce sentiment que Diderot-auteur aspirera, tant de la part de son lecteur que de la postérité ? Une telle déclaration d'amour nous semble pour ainsi dire devoir être prise au pied de la lettre, comme étant l'émergence de ce sentiment très moderne qui se développera dans le siècle suivant, et dont la forme dégradée engendrera ce phénomène de vedettariat développé autour de la figure des écrivains[1], sans qu'il soit pour autant dévalorisant ou incompatible avec la grandeur réelle de leur œuvre :

> Il m'a laissé une mélancolie qui me plaît et qui dure ; quelquefois on s'en aperçoit et l'on me demande : « Qu'avez-vous ? vous n'êtes pas dans votre état naturel ; que vous est-il arrivé ? ». On m'interroge sur ma santé, sur ma fortune, sur mes parents, sur mes amis. O mes amis ! *Paméla*, *Clarisse* et *Grandisson* sont trois grands drames[2] !

Et Paul Vernière de reconnaître la façon dont, outre-Rhin, l'on est sensible à l'apport de la sensibilité de Diderot - non seulement comme critique, mais aussi comme lecteur et comme individu : « Dès lors, Diderot et Richardson sont enrôlés de concert dans le *Sturm und Drang*[3] ».

Nous avons montré en détail de notre côté[4], à la suite des travaux de Shelley Charles[5], comment et par quelles étapes s'effectuent la découverte et la lecture de Richardson par Diderot, d'abord en français puis en anglais ; de quelle façon il y initie son entourage (en particulier les dames Volland), et dans quel état d'esprit le mettent ses toutes dernières lectures (notamment les *Lettres* et le *Testament* de Clarisse, omis par la traduction de l'abbé

---

[1] Voir Antoine Lilti, *Figures publiques. L'invention de la célébrité (1750-1850)*, Paris, Fayard, coll. « L'Épreuve de l'histoire », 2014.
[2] *Œ. Esth.*., p. 33.
[3] *Œ. Esth.*., p. 26.
[4] « Diderot et les dames Volland lecteurs de Richardson : échanges de vues, vers une poétique (du roman) épistolaire », dans *Épistolaire* n°40, Paris, Champion, 2014, dossier « Diderot en correspondance », p. 155-167.
[5] Shelley Charles, « Les mystères d'une lecture : quand et comment Diderot a-t-il lu Richardson ? », *RDE*, n° 45, 2010, p. 23-39.

Prévost). L'un des effets de cette lecture sur le philosophe est narré en détail à Sophie Volland, *biographème* remarquable et fréquemment cité :

> Ce que vous me dites de l'enterrement et du testament de Clarisse, je l'avais éprouvé. C'est seulement une preuve de plus de la ressemblance de nos âmes. Seulement encore, mes yeux se remplirent de larmes ; je ne pouvais plus lire ; je me levai et je me mis à me désoler, à apostropher le frère, la sœur, le père, la mère et les oncles, et à parler tout haut, au grand étonnement de Damilaville qui n'entendait rien ni à mon transport ni à mes discours ; et qui me demandait à qui j'en avais. Il est sûr que ces lectures sont très malsaines après le repas, et que vous choisissez mal votre moment ; c'est avant la promenade qu'il faudrait prendre le livre. Il n'y a pas une lettre où l'on ne puisse trouver deux ou trois textes de morale à discuter (17 septembre 1761[1]).

Cet épisode se trouve repris quasi à l'identique dans l'*Éloge de Richardson*, avec toutefois une permutation des identités entre l'écrivain et son ami Damilaville :

> J'étais avec un ami, lorsqu'on me remit l'enterrement et le testament de Clarisse, deux morceaux que le traducteur français a supprimés, sans qu'on sache trop pourquoi. Cet ami est un des hommes les plus sensibles que je connaisse, et un des plus ardents fanatiques de Richardson : peu s'en faut qu'il ne le soit autant que moi. Le voilà qui s'empare des cahiers, qui se retire dans un coin et qui lit. Je l'examinais : d'abord je vois couler des pleurs, il s'interrompt, il sanglote ; tout à coup il se lève, il marche, sans savoir où il va, il pousse des cris comme un homme désolé, et il adresse les reproches les plus amers à toute la famille des Harlove[2].

Mais faut-il parler ici de permutation d'identité, ou bien plutôt de communauté d'esprit avec Damilaville, qui dans la première version du récit semble pourtant ne pas comprendre son ami (« au grand étonnement de Damilaville qui n'entendait rien ni à mon transport ni à mes discours »), et dans la deuxième se montre un fervent défenseur, à la même hauteur que Diderot lui-même, du romancier anglais (« Cet ami est un des hommes les plus sensibles que je connaisse, et un des plus ardents fanatiques de Richardson : peu s'en faut qu'il ne le soit autant que moi ») ? Il est clair que dans l'*Éloge*, texte destiné à une diffusion publique, le critique préfère attribuer la pantomime de l'enthousiasme à un ami fervent, proche de sa sensibilité, un quasi *alter ego*. Est-ce par dicrétion ? par pudeur ? Or Diderot dans l'*Éloge* ne fait pas mystère de son enthousiasme, il ne cherche ni à le dissimuler ni à

[1] *LSV*, p. 246.
[2] *Œ. Esth.*., p. 44.

atténuer la honte qui pourrait s'y attacher. Parlons alors plutôt de *dédoublement* : Son second récit vise davantage à multiplier les enthousiasmes, les témoignages et les cautions, en dupliquant sa propre émotion et en la projetant sur un autre personnage dont la lecture émue est vraisemblable (Damilaville et lui partagent nombre d'affections et d'intérêts littéraires ou philosophiques), plutôt qu'à estomper une sensibilité qui serait perçue comme indécente (puisqu'il en a déjà abondamment fait preuve dans le reste du texte, mêm si c'est de façon moins physique). La duplication et la transposition de ce *biographème* se justifient aussi par le bref laps de temps qui probablement les sépare. Récit fait à Sophie le 17 septembre, il est vraisemblablement repris peu de temps après en des termes proches dans l'*Éloge*, que Diderot destinera au *Journal étranger* de l'abbbé Arnaud (livraison de janvier 1762) en l'honneur de Richardson décédé le 4 juillet 1761.

D'autres connaissances ou amis de Diderot sont cités dans l'*Éloge* : sans les identifier tous, on peut former des hypothèses qui permettent d'associer certaines allusions à certaines situations vécues, transposées peut-être à la manière de l'anecdote de Damilaville, ou restées anonymes pour respecter la tranquillité des individus, notamment lorsqu'il s'agit de femmes. Il s'agit cette fois, à travers eux, d'évoquer non pas seulement la réception du texte par des lecteurs sensibles, mais aussi la façon dont le texte agit sur eux : non seulement l'*éthos* du texte, en somme, mais aussi sa *praxis*. L'une des premières allusions de la série renvoie peut-être, à travers la périphrase très élogieuse qui désigne la personne, à Sophie Volland elle-même :

> Un jour, une femme d'un goût et d'une sensibilité peu commune, fortement préoccupée de l'histoire de Grandisson qu'elle venait de lire, dit à un de ses amis qui partait pour Londres : « Je vous prie de voir de ma part miss Emilie, M. Belford, et surtout miss Howe, si elle vit encore[1] ».

L'hypothèse de Sophie Volland est pourtant fragile : celle-ci ne semble pas avoir eu d'ami en partance pour Londres (on n'y fait pas d'allusion, en tout cas, dans ses lettres – bien qu'une importante lacune existe, il est vrai, tout au long de l'hiver 1761 et du printemps 1762,

[1] *Œ. Esth.*., p. 42. Miss Émilie, M. Belford et Miss Howe sont toutefois des personnages de *Clarisse* et non de *Grandisson*.

époque qui nous intéresse). Autre raison plus sérieuse : on n'imagine pas une telle naïveté de la part d'une redoutable sceptique comme Sophie, lectrice assidue de Montaigne et volontiers critique ou caustique à propos de Richardson. L'anecdote suggère toutefois, comme le montre en détail Stéphane Lojkine[1], l'immense popularité des personnages de Richardson, qui les faisaient prendre couramment, en Angleterre et *a fortiori* à l'étranger, pour des individus réels. L'anecdote qui suit et plus facile à « tracer » :

> Une autre fois, une femme de ma connaissance qui s'était engagée dans un commerce de lettres qu'elle croyait innocent, effrayée du sort de Clarisse, rompit ce commerce tout au commencement de la lecture de cet ouvrage.

Il s'agit cette fois, comme le remarque avec justesse P. Vernière[2], de Marie-Charlotte Legendre, sœur cadette de Sophie, ayant entrepris naïvement une correspondance avec Vialet, un jeune collègue de son époux (l'ingénieur Legendre, des Ponts et Chaussées), qui la courtisait, sans se rendre compte du danger qu'elle encourait. Vernière attribue à l'interruption de cette correspondance, nécessairement signalée par Sophie, cette réponse de Diderot, à l'incipit *in medias res* de sa lettre du 22 septembre 1761 :

> Eh bien ! Voilà un bon effet de cette lecture[3]. Imaginez que cet ouvrage est répandu sur toute la surface de la terre, et que voilà Richardson l'auteur de cent bonnes actions par jour. Imaginez qu'il fera le bien dans toutes les contrées, de longs siècles après sa mort[4].

Il est vrai qu'une bonne part des premiers volumes de *Clarisse* montrent la jeune héroïne en correspondance avec son amant et futur séducteur puis tortionnaire, Lovelace, ce qui amènera sa perte[5]. On peut imaginer l'effet que pouvait provoquer ce bon ou (mauvais ?) exemple sur les jeunes ou moins jeunes lectrices du roman. C'est encore en référence à Lovelace que quelques années plus tard, le 17octobre 1767, Diderot évoquera Vialet lorsqu'il

---

[1] Voir Stéphane Lojkine, *art. cit*.
[2] *Œ. Esth.*., *op. cit*.
[3] Celle de *Clarisse*.
[4] *LSV*, 22 septembre 1761, p. 248.
[5] Voir Richardson, *Clarisse Harlowe, traduction nouvelle et seule complète, par Letourneur, revue par Richardson, avec figures*, Paris, Lemarchand, an X (1802), t. IV, lettre III.

aura l'étrange idée de lui proposer sa fille Angélique en mariage, et qu'il en essuiera un cuisant refus :

> Voilà un volume d'écriture de Vialet[1] que je vous envoie sans le lire. Cet homme est fou, et dans sa folie il dit des choses malhonnêtes qui me fâchent.
> Il vient de m'écrire une lettre horrible qui est plutôt de Lovelace que de lui. Je ne sais si j'oserai vous la montrer. Je viens d'y répondre.
> Ah mon amie, il me semble que j'aime mille fois plus que cet homme-là. Pourquoi donc est-ce que je ne dis ni ne fais rien de pareil.
> Je vous ai dit que sa lettre était d'un Lovelace, vous en jugerez. C'est le même ton, les mêmes folies, les mêmes extravagances, le même défaut d'honnêteté, de justice et de sens commun.
> Cet homme a la basse cruauté de me plaisanter sur la franchise imbécile avec laquelle je lui ai offert ma fille[2]. Que dites-vous de cela, femmes honnêtes à qui je le confie et qui ne verrez peut-être jamais sa lettre, car il y a des choses incroyables, et qu'il a eu le bon jugement de vouloir que je la brûlasse.
> C'est en réponse à celle que je vous envoie, qu'il a répliqué d'une façon si étrange.

Cet amalgame, jusque dans l'emploi de surnoms (Vialet-Lovelace), montre non seulement l'action profonde de Richardson sur les esprits du temps, mais aussi et surtout, dans le cas présent, la façon dont Diderot finit par faire une analyse du réel à travers la « grille » d'analyse richardsonnienne, identifiant les personnages réels qui l'entourent selon un code romanesque précis et des « emplois » codifiés[3]. Autre situation où l'écrivain attribue à des proches des comportements influencés par le romancier Richardson :

> Est-ce que deux amies ne se sont pas brouillées, sans qu'aucun des moyens que j'ai employés pour les rapprocher m'ait réussi, parce que l'une méprisait l'histoire de Clarisse, devant laquelle l'autre était prosternée ?
> J'écrivis à celle-ci, et voici quelques endroits de sa réponse[4].

Suivent des extraits de la longue lettre de cette « amie » expliquant à son destinataire comment elle répond point par point à sa contradictrice - points qui sont soulignés en tête de chaque argument (italiques dans le texte de Vernière). On comprend alors qu'il s'agit dans

---

[1] Lettre de Vialet à Diderot d'octobre 1767. Voir les trois lettres de Diderot à Vialet, VER, p. 791-808.
[2] Angélique vient d'avoir quatorze ans.
[3] Nous avons déjà étudié un phénomène proche en montrant comment Diderot avoue à Sophie s'inspirer, dans sa vie propre, du langage et des procédés de Marivaux : « Cette dimension ultra-consciente de l'emprunt ou de l'imitation d'un style est visible, chez Diderot, dans la précision qui signe chez lui la parodie : 'je marivaude, Marivaux sans le savoir, et moi le sachant' (10 novembre 1760), voir « Diderot inventeur du marivaudage ? », *RDE*, n°47, « Diderot et les spectacles », 2012, p. 167-185.
[4] *Œ. Esth.*., p. 42.

cette affaire d'un duel entre la sensibilité de l'une et le cynisme de l'autre, qui reste incrédule devant les souffrances de Clarisse. Entre autres échanges : « *Elle rit, quand elle voit cette enfant désespérée de la malédiction de son père !* Elle rit, et c'est une mère[1] ». Mais c'est le dernier extrait de cette lettre qui nous met sur la voie de l'identité de l'épistolière :

> Et par postscript, elle ajoute : « Vous me demandez l'enterrement et le testament de Clarisse, et je vous les envoie ; mais je ne vous pardonnerais de ma vie d'en avoir fait part à cette femme. Je me rétracte : lisez-lui vous-même ces deux morceaux, et ne manquez pas de m'apprendre que ces ris ont accompagné Clarisse jusque dans sa dernière demeure, afin que mon aversion soit parfaite[2].

La référence à l'envoi de « l'enterrement » et du « testament de Clarisse » prêche en faveur de l'identification de Mme d'Épinay, qui a en effet rendu ce service à Diderot. Et c'est lui-même qui les communique à son tour à Sophie[3]. Mais l'on n'imagine pas un seul instant un dialogue entre ces deux femmes, qui ne sont pas du même milieu, ne sont point amies, ne se connaissent point. Il faut alors supposer un « montage » de la part de l'écrivain, qui fusionne peut-être deux anecdotes et conçoit un dialogue entre Mme d'Épinay d'une part (la dame sensible, à qui le portrait vu plus haut pourrait convenir à propos de l'ami en partance pour l'Angleterre, mais sans la naïveté…), et une autre connaissance, telle Mme de Maux, dont le caractère plus entier, plus cynique nous est également connu, ainsi que l'étroite complicité qui les a unies un temps[4].

Tous ces passages, très vraisemblables par le ton, qui pastiche assez bien la brusquerie de Damilaville à travers sa pantomime délirante, ou les raffinements de pensée et

---

[1] *Œ. Esth.*., p. 43.
[2] *Œ. Esth.*., p. 43-44.
[3] « Non, je ne suis pas pressé de ces fragments. Vous me les renverrez quand il vous plaira » (17 septembre 1761, *LSV*, p. 246). « Sitôt ma lettre reçue, mettez sous enveloppe les fragments de *Clarisse* et me les renvoyez. Mme d'Épinay me les redemande » (19 octobre 1761, *LSV*, p. 267).
[4] Voir le rôle que Mme de Maux a pu jouer dans la brouille entre les amis que formaient le couple d'Holbach d'une part, Grimm et Mme d'Épinay d'autre part, à l'été 1762 (*LSV*, p. 279-283), notamment à propos d'une lettre anonyme qui aurait dénoncé l'infidélité de Mme d'Holbach à son mari : « Il serait bien important d'avoir cette lettre anonyme ; on dit que le style en est de femme ; et ces deux écritures différentes rappellent malgré qu'on en ait que Mme de Maux et Mme d'Épinay ont passé tête à tête deux mois entiers à la campagne. L'une n'aura rien celé à l'autre ; elles ont toutes deux la tête tournée à la tracasserie ; y a-t-il une extravagance, si extravagante qu'elle soit, qui ne leur soit venue » (*LSV*, 18 juillet 1762, p. 283). Cette affaire mettant en scène une lettre anonyme montre assez quelle atmosphère « richardsonnienne » avait pu envahir le Grandval, au grand dam de Diderot sommé, non sans délectation toutefois, de jouer les entremetteurs. C'est dans cette même lettre, un peu plus loin, que Diderot demande à Sophie de réviser son avis à propos de *Paméla*… (*ibid.*, p. 285).

d'expression de Mme d'Épinay, dont l'authenticité de la lettre est indécidable, créent d'efficaces « effets de réel » au même titre que de scrupuleux biographèmes. Diderot le mystificateur y fait merveille : le mélange du vrai et du faux y est si étroit, la réalité de certains faits si probante (ainsi l'allusion, sans la nommer, à Mme Legendre) qu'on ne peut douter de l'emploi qu'il fait de sa propre vie pour convaincre son lecteur, en assemblant, combinant[1] des observations pratiquées sur un entourage qui a baigné quelques mois dans la lecture passionnée de ces romans. Rappelons que c'est au Grandval qu'ont lieu les premiers débats autour du romancier anglais, selon le témoignage des *Lettres à Sophie Volland* - cette propriété du baron d'Holbach où se trouvent fréquemment assemblées les dames potentiellement citées dans l'*Éloge* :

> Le mot de *viol* lia le forfait de Tarquin avec celui de Lovelace. Lovelace est le héros du roman de *Clarisse* et nous voilà sauté de l'histoire romaine à un roman anglais. On disputa beaucoup de Clarisse. Ceux qui méprisaient cet ouvrage le méprisaient souverainement. Ceux qui l'estimaient, aussi outrés dans leur estime que les premiers dans leur mépris, le regardaient comme un des tours de force de l'esprit humain. Je l'ai. Je suis bien fâché que vous ne l'ayez pas enfermé dans votre malle. Je ne serai content ni de vous ni de moi que je ne vous aie amenée à goûter la vérité de *Paméla,* de *Tom Jones,* de *Clarisse* et de *Grandisson* (20 octobre 1760, *LSV*, p. 177).

Rappelons aussi que Damilaville, figure passionnée de lecteur dans l'*Éloge*, sera dans quelques années l'amant de Mme de Maux, après avoir été celui de Mme Duclos. Nous cherchons à montrer par là que Diderot se fonde bien sur une expérience *in vitro*, usant d'un tout petit cercle de lecteurs choisis parmi un réservoir d'amis compétents[2], pour y faire circuler non seulement des lectures mais aussi des questions, des cas de conscience apparentés aux situations imaginées par Richardson, afin d'observer comment ceux-ci réagiront et se conformeront à tel ou tel type de comportement. C'est cette fameuse « morale en action »

---

[1] C'est pourquoi Geneviève Cammagre parlera, elle, « d'autofiction » dans ce texte (voir « L'*Éloge de Richardson* et les pouvoirs de l'imagination », dans *L'Esprit et les Lettres*, *Mélanges offerts à Georges Mailhos,* Toulouse, *Les Cahiers de Littérature*, Presses universitaires du Mirail, 1999, p. 67-78 (texte en ligne sur https://books.google.fr/books?id=4SEkl2uO4FgC&pg=PA77&lpg=PA77&dq=et+vous,+spectres+plus+doux&source=bl&ots=1KYQQ1HEaj&sig=erjipUWkTlwdSdTH2WPWgXKMkjE&hl=fr&sa=X&ved=0CCAQ6AEwAGoVChMIj7LunuqKyAIV8o7bCh2D9gJj#v=onepage&q=et%20vous%2C%20spectres%20plus%20doux&f=false).

[2] Il s'agit essentiellement, en ce début des années 1760, du cercle aristocratique de la Chevrette, du monde plus cosmopolite du Grandval, et, pour toucher un monde bourgeois, de la famille Volland et de ses proches.

qu'il prône tant depuis sa réforme théâtrale et dont, dès l'ouverture de l'*Éloge*, il prétend tirer l'excellence et les bienfaits de tels romans :

> Tout ce que Montaigne, Charron, La Rochefoucauld et Nicole ont mis en maxime, Richardson l'a mis en action. Mais un homme d'esprit, qui lit avec réflexion les ouvrages de Richardson, refait la plupart des sentences des moralistes, et avec toutes ces sentences il ne referait pas une page de Richardson[1].

On comprend mieux pourquoi il apparaît indispensable à l'auteur de mettre en scène, dans la suite de l'*Éloge*, de véritables protagonistes tirés de ce cercle privé afin de renseigner son auditoire sur la « faisabilité » du projet richardsonnien dont les romans auront été mis préalablement à leur banc d'essai. On rattachera cette méthode romanesque expérimentale (appliquée au mœurs d'un groupe), à celle du projet encyclopédique, dont l'efficacité repose elle aussi sur une forme de lecture groupée. Ce macro-texte en effet soumis à une diversité de rédacteurs, ne s'organise ni en « traité », ni en « maximes », mais intègre une forme d'action proposée au lecteur, autorisée par une diversité de points de vue, de renvois et d'exemples mis à sa disposition. C'est ce que conclut Stéphane Pujol, s'interrogeant sur la capacité moralisante de l'*Encyclopédie* :

> C'est sans doute pour cette raison que, alors même qu'elle ambitionne de donner les éléments d'une « science des mœurs », l'*Encyclopédie* ne propose pas de « système ». Elle souligne au contraire la complexité du monde moral et les difficultés de toute visée totalisante. Sa véritable originalité est peut-être de partir d'une réflexion sur la langue et sur le problème que pose toute définition des valeurs […]. Le travail de définition dans l'*Encyclopédie* n'est donc pas conçu comme une activité dogmatique mais proprement réflexive, voire interrogative. Les rédacteurs insistent souvent sur une certaine ductilité de la définition en matière de morale. Cela tient à la complexité des situations et à l'intelligence pratique qu'elles requièrent[2].

La communauté anglaise des pré-lecteurs de Richardson (ceux qui l'ont aidé dans la rédaction de ses ouvrages) fait écho à cette communauté française de lecteurs que Diderot organise à son tour en groupe de réflexion. Cela fait partie de son propre vécu de lecteur, de romancier, de dramaturge, que de tester en permanence la réception d'un texte sur son auditoire. Aucune lecture ne doit être figée, définitive ou unique (lui-même reviendra

---

[1] *Œ. Esth.*., p. 29.
[2] Voir Stéphane Pujol, « La morale : « l'Arlésienne de l'Encyclopédie ?, dans *L'Encyclopédie. 250 ans après, la lutte continue*, dir. Véronique Le Ru, Reims, Épure, 2016, p. 71-73.

fréquemment sur ses propres enthousiasmes) : ce fonctionnement participatif montre comment une morale en action ne se départ pas au préalable d'une lecture en action, en groupe, en société, afin de bannir tout jugement hâtif ou étriqué. C'est ainsi qu'il faut comprendre, dans une de ses lettres à la femme aimée, la semonce à l'encontre de Sophie et de ses proches, à propos de leur condamnation trop rapide du personnage complexe de Lovelace :

> Je vous prie, mes amies, de vous défaire incessamment de votre charge de lieutenant criminel de l'univers. Et les magistrats assistés de l'expérience, des lois, des conventions qui les contraignent quelquefois et les autorisent à juger contre le témoignage de leur conscience, tremblent encore quand ils ont à prononcer sur le sort d'un accusé. Et depuis quand a-t-il été permis à un autre être qu'à Dieu d'être en même temps le juge et le délateur ? (28 septembre 1761[1]).

Pour compléter cette lecture quasi « autobiographique » de l'*Éloge* de Richardson, ajoutons que la fin de la longue lettre insérée, dans l'*Éloge* et censée écrite par l'amie sensible se plaignant de l'amie cynique, s'achève (avant le « postscript » concernant les fragments de Clarisse qu'elle souhaite récupérer), sur une apostrophe grandiloquente, presque déplacée dans une lettre familière. On la verrait mieux placée sous la plume du critique lui-même, à la fin de l'*Éloge* :

> Travaillez à présent, homme merveilleux, travaillez, consumez-vous :voyez la fin de votre carrière à l'âge où les autres commencent la leur, afin qu'on porte de vos chefs d'œuvre des jugements pareils ! Nature, prépare pendant des siècles un homme tel que Richardson ; pour le douer, épuise-toi ; sois ingrate envers tes autres enfants, ce ne sera que pour un petit nombre d'âmes comme la mienne que tu l'auras fait naître ; et la larme qui tombera de mes yeux sera l'unique récompense de ses veilles[2].

---

[1] *LSV*, p. 253. Voir aussi : « Vous voilà bien fière d'avoir tremblé que miss Howe ne tombât entre les mains de l'ami Lovelace et vous me croyez bien humilié d'avoir découvert au fond de mon cœur un sentiment aussi horrible que celui que je vous ai avoué. Affaire de goût, mon amie ; envie de compliquer le roman, et puis c'est tout. Cette fille pétulante ne fait que causer. J'aurais voulu la voir un peu en action » (22 septembre 1761) ; ou encore : « Adieu, mes bonnes amies. Disputez bien sur *Clarisse.* Soyez sûres que c'est vous qui sentez juste. Morphyse a une ou deux vues de côté qui la font dire tout de travers » (2 octobre 1761) » ; « J'en appelle du premier jugement que vous portez de Paméla, à une seconde lecture » (18 juillet 1762), etc. (voir notre relevé complet des allusions à Richardson en Annexe I).

[2] *Œ. Esth.*., p. 43.

Si l'on en croit l'édition originale du texte de l'*Éloge* tel qu'il fut publié par Diderot lui-même chez Périsse, dans le courant de l'année 1762, en introduction à ces mêmes fragments de Richardson qu'il souhaitait donner au public, et où le mot « homme » est employé au pluriel, cette apostrophe pourrait s'interpréter comme une prosopopée s'adressant à un collectif d'écrivains (Travaillez à présent, hommes merveilleux…), ce qui changerait considérablement le sens de la phrase. Ce personnage de lectrice fanatique du romancier anglais souhaite-t-il encourager toute une génération de jeunes écrivains, espérant pour eux le succès à un âge raisonnable pour en jouir (« à l'âge où les autres commencent la leur, afin qu'on porte de vos chefs d'œuvre des jugements pareils ! ») ? Ou bien cette femme s'adresse-t-elle, bienveillante, à son ami Diderot pourtant déjà âgé de 49 ans, afin de lui souhaiter le même succès « précoce », ce qui serait assez incohérent ? Quoi qu'il en soit, à ce souhait emphatique répondent, contre toute attente, à la fin de l'*Éloge*, le doute et le découragement du critique, qui se sent incapable de parvenir ne serait-ce qu'à l'épaule du maître :

> Vous qui parcourez ces lignes que j'ai tracées sans liaison, sans dessein et sans ordre, à mesure qu'elles m'étaient inspirées dans le tumulte de mon cœur, si vous avez reçu du ciel une âme plus sensible que la mienne, effacez-les. Le génie de Richardson a étouffé ce que j'en avais. Ses fantômes errent sans cesse dans mon imagination ; si je veux écrire, j'entends la plainte de Clémentine[1] ; l'ombre de Clarisse m'apparaît ; je vois marcher devant moi Grandisson ; Lovelace me trouble, et la plume s'échappe de mes doigts. Et vous, spectres plus doux, Émilie, Charlotte, Paméla, chère miss Howe, tandis que je converse avec vous, les années du travail et de la moisson des lauriers se passent ; et je m'avance vers le dernier terme, sans rien tenter qui puisse me recommander aussi aux temps à venir[2].

Il faut prendre au pied de la lettre, nous semble-t-il, le ton de désespoir de cette fin d'*Éloge*. Pour quelle raison l'auteur aurait-il (sinon par une fausse modestie mal placée), exprimé le regret profond de n'être pas le disciple du maître, sinon parce que c'est la pure vérité[3] ? En 1762, ni *La Religieuse*, ni, *a fortiori*, *Le Neveu de Rameau* ou *Jacques le*

---

[1] Clémentine : personnage de *Grandisson*, jeune femme devenue folle d'amour pour le chevalier Grandisson.
[2] *Œ. Esth.*., p. 48.
[3] Wilson insiste également sur la force de ce sentiment chez l'auteur : « Mais Diderot exprime avant tout un grand regret. En comparant ses propres succès à ceux de Richardson, les uns lui paraissent si petits, les autres si grands ! Sentant le temps passer, la fin de la vie approcher et les promesses non tenues, il tient des propos d'une élégante mélancolie » (Wilson, *op. cit.*, p. 357). Voir aussi les lignes assez désabusées, presque ironiques qui achèvent le *Discours sur la Poésie dramatique* (1758), ce texte théorique accompagnant sa deuxième pièce, *Le Père de famille*, évoquant la figure de l' « auteur », cet « Ariste » (nom que l'on trouve déjà dans *La Promenade du Sceptique*) qui est et n'est pas Diderot lui-même : « Après cet entretien avec lui-même, Ariste conçut qu'il avait encore beaucoup à apprendre. Il rentra chez lui. Il s'y renferma pendant une quinzaine d'années. Il se livra

Fataliste ne sont connus du public, ni même sortis des limbes. Denis Diderot est réputé à vrai dire pour fort peu de choses, sinon comme directeur de l'*Encyclopédie*, l'auteur de quelques textes philosophiques censurés, ainsi que ce dramaturge ambitieux mais infortuné. Il faut mettre en regard son excellente analyse des procédés richardsonniens et son incapacité, de son propre aveu, à les mettre en œuvre. D'un côté, il justifie fort bien ses longueurs, ses accumulations des détails (défauts que l'on a reprochées à son auteur) comme faisant partie des éléments nécessaires au réalisme : « Sachez que c'est à la multitude de ces petites choses que tient l'illusion[1] ». De l'autre, il est sensible à la banalité de ces accumulations, de ces passions et de ces détails fort « communs » : « c'est ce qui se passe tous les jours sous vos yeux et que vous ne voyez jamais ! » Il promeut la traduction de Monod, moins « élégante » mais plus authentique que celle de l'abbé Prévost[2], qui permet d'apprécier à leur juste valeur les personnages à travers un ton, un langage adaptés à chaque lettre et chaque épistolier : « Vous ne connaissez pas Lovelace ; vous ne connaissez pas Clémentine ». Plus que tout, il vante ce « style imitatif[3] » utilisé par chaque personnage selon sa classe sociale et son caractère, qui tranche avec l'uniformité de ton des grands romans épistolaires français, dont les personnages, souvent peu nombreux, s'expriment tous de façon identique et châtiée[4] (les

---

à l'histoire, à la philosophie, à la morale, aux sciences et aux arts ; et il fut à cinquante-cinq ans homme de bien, homme instruit, homme de goût, grand auteur et critique excellent » (Lew., III, 507-508).

[1] *Œ. Esth.*., p. 34-35.

[2] Voir Shelley Charles, *art. cit.*

[3] Nous utilisons ici la terminologie limpide de Henri Coulet (« Le style imitatif dans le roman épistolaire français des siècles classiques », *RHLF*, 1985, n°1, p. 18-25), qui décèle à la fois quatre époques et quatre styles dans l'histoire du roman épistolaire, marquant les différents effets de distanciation (impliquant l'extériorité du lecteur), propres à cette technique romanesque. La « distanciation admirative » (la lettre sublime du roman baroque, de *L'Astrée* à la *Clélie*) ; la « distanciation participative » (la lettre sensible, des *Lettres persanes*) ; la « distanciation ironique » (la lettre parodique, des *Liaisons dangereuses*) ; enfin la « distanciation contemplative » (la lettre « imitative » de Challe ou Rétif, et surtout de Richardson, qu'on pourrait dire aussi, par anachronisme, réaliste). Il ne faut pas confondre ce style « imitatif » avec ce que Jean Rousset nomme la « polyphonie » dans son étude fondatrice sur le roman épistolaire : Jean Rousset, « Une forme littéraire : le roman par lettres », dans *Forme et signification*, Paris, José Corti, 1962. Celui-ci distingue le roman à une voix (la monodie, ainsi dans les *Lettres portugaises*), à deux voix (le duo, comme dans les *Lettres de Babet* de Boursault), ou à plusieurs voix (la polyphonie, chez Richardson, Rousseau, Laclos, etc.) Mais les effets de polyphonie s'accentuent évidemment grâce au « style imitatif », quand chaque personnage s'exprime sur un ton différent, marquant son origine sociale et son éducation. Voir aussi Geneviève Haroche-Bouzinac, *L'Épistolaire*, Paris, Hachette Supérieur, coll. « Contours littéraires », 1995, chapitre 10, « vers la fiction », p. 139-140.

[4] Voir notre étude sur les romans épistolaires novateurs au sein de ce que nous avons nommé le « cercle d'Épinay » : « Contribution du cercle d'Épinay (Rousseau, Diderot, Mme d'Épinay) au renouveau du genre romanesque : métamorphoses et variations du roman épistolaire », dans *Métamorphoses du roman français, Avatars d'un genre dévorateur*, Études réunies et présentées par José Manuel Losada Goya, *La République des Lettres*, Louvain, Peeters, n°40, 2010, p. 125-138. Une exception notable à cette tradition française sera l'apport des *Liaisons dangereuses* de Laclos (1782), auteur éminemment influencé par Richardson.

Lettres persanes, *La Nouvelle Héloïse*). Enfin, il s'émerveille du nombre de ces personnages que Richardson, tel Voltaire sur scène[1], a su créer et animer :

> […] et puis, la variété des événements est telle, les rapports y sont si multipliés, la conduite en est si compliquée, il y a tant de choses préparées, tant de choses sauvées, tant de personnages, tant de caractères ! À peine ai-je parcouru quelques pages de *Clarisse*, que je compte déjà quinze ou seize personnages ; bientôt le nombre se double. Il y en a jusqu'à quarante dans *Grandisson* ; mais ce qui confond d'étonnement, c'est que chacun a ses idées, ses expressions, son ton ; et que ces idées, ces expressions, ce ton varient selon les circonstances, les intérêts, les passions, comme on voit sur un même visage les physionomies diverses des passions se succéder[2].

La confidence ici devient pathétique : l'analyse des techniques richardsonniennes est magistrale, mais l'aspirant romancier ne parvient pas à s'en inspirer pour produire l'œuvre que le public français attend et qui dépasserait probablement *La Nouvelle Héloïse*, roman dont le succès vient de marquer durablement cette année 1761. Le modèle anglais est-il écrasant, trop différent des habitudes ou des contraintes d'écriture de son admirateur ? Celui-ci se contente de souligner sa parfaite complicité avec le maître, comme si cet aveu suffisait à excuser son échec et amortir la douleur du regret final. On n'en appréciera que mieux la puissance du *biographème* placé quelques lignes en amont pour nous éloigner du philosophe et nous rapprocher de l'homme, de son univers familier, de son impuissance poétique et de la figure du romancier envié, devenue envahissante et paternelle, presque castratrice :

> Je connais la maison des Harlove comme la mienne ; la demeure de mon père ne m'est pas plus familière que celle de Grandisson. Je me suis fait une image des personnages que l'auteur a mis en scène ; leurs physionomies sont là : je les reconnais dans les rues, dans les places publiques, dans les maisons ; elles m'inspirent du penchant ou de l'aversion […]. Il m'adresse aux honnêtes gens, il m'écarte des méchants ; il m'a appris à les reconnaître à des signes prompts et délicats. Il me guide quelquefois, sans que je m'en aperçoive[3].

L'immensité de Richardson selon Diderot est-elle une dimension qu'il s'exagère, en une période de fragilité créatrice et de doute ? Correspond-elle au contraire à une ligne de fracture qu'il place entre une époque romanesque désormais accomplie, un style qui a fait son

---

[1] Voltaire, dans sa pièce *Tancrède* : « Et puis imaginez quarante personnes sur la scène : Tancrède, Argire, les paladins, le peuple, Aménaïde et des bourreaux » (*LSV*, 5 septembre 1760).

[2] *Œ. Esth.*., p. 39. Voir le visage de Diderot lui-même, si varié d'expressions qu'il prétend être « irreprésentable » pour un peintre : « J'avais en une journée cent physionomies diverses, selon la chose dont j'étais affecté. J'étais serein, triste, rêveur, tendre violent, passionné, enthousiaste » (*Salon de 1767*, H. III, p. 82).

[3] *Œ. Esth.*., p. 38-39.

temps, et un horizon non encore défriché dont il n'envisage pas précisément les contours ? Un fait notable consiste en tout cas dans la décision qu'il prend de publier en 1762 les fragments de *Clarisse*, absents de la traduction de Prévost, restés donc inconnus du public, et dont il a eu, en tant que lecteur privilégié, communication par Mme d'Épinay. Ce petit volume peu connu et probablement à tirage limité (il en reste trois exemplaires conservés dans les bibliothèques françaises !), mérite un examen attentif comme témoignage d'une figure d'auteur qui se cherche et s'affirme encore sous le masque d'autrui, à travers sa seule sensibilité de lecteur.

B. Publication du volume par Diderot des *Lettres anglaises* chez « Périsse ».

Le volume composé, et publié par Diderot en août 1762 est passé relativement inaperçu de la critique. Son existence nous est essentiellement connue par la confidence que son « éditeur » en fait à Sophie Volland, à la fin d'une lettre datée du 22 août 1762 :

> On a fait un petit volume de mon *Éloge de Richardson*, du *Testament* et de la *Pompe de Clarisse*[1]. J'en ai pris deux exemplaires, un pour vous, un pour moi. J'espérais joindre à cette lettre la suite de l'affaire tragique des Calas, mais l'impression n'en est pas achevée. Ce sera pour jeudi prochain. Adieu, mes bonnes, mes vraies amies (22 août 1762[2]).

Ce « On » est particulièrement énigmatique. Quelle part Diderot a-t-il pris dans l'initiative de cette publication ? Il est difficile de s'en assurer avec certitude[3]. S'agit-il d'une opération commerciale suggérée par les frères Périsse, après la nouvelle du décès de Richardson en juillet 1761 et la publication de l'*Éloge* en janvier 1762 ? Le nom de l'auteur de l'ouvrage et son titre même, selon le classement actuel opéré par les bibliothèques françaises, évoluent - en vertu d'un contenu il est vrai disparate – entre : [Diderot, *Éloge de*

---

[1] Le *Testament* et la *Pompe de Clarisse* constituent la fin du roman de Richardson. Absents de la traduction de Prévost (1751), ils furent traduits par Suard en 1761, pour le *Journal étranger*. Ils sont placés ici à la suite de l'*Éloge de Richardson* de Diderot (1761) pour constituer ce « petit volume » paru à Lyon chez Périsse, août 1762.

[2] *LSV*, p. 322-323.

[3] Dans le « Prospectus » de la traduction de *Clarisse* par Le Tourneur (1785, avec gravures de Chodowiecki « de Berlin »), le traducteur prétend que le volume édité chez Périsse a été « donné par M. Perisse du Luc, d'après un manuscrit d'un ami de M. l'abbé Pernetti, qui le lui avait remis pour en disposer et en être l'éditeur ». Cette « traduction nouvelle et seule complète » de Le Tourneur est dédiée à Monsieur, frère du roi : https://books.google.fr/books?id=FOiTS6GqXp4C&pg=PR9&lpg=PR9&dq=richardson+perisse&source=bl&ots=YufquZR2Mv&sig=6Cs_LjIkl_XA7UltDBZHCrA7WLk&hl=fr&sa=X&ved=0CCkQ6AEwAmoVChMIzt3ijt-jyAIVil4UCh2Wugk8#v=onepage&q=richardson%20perisse&f=false.

Richardson], et [Diderot, *Lettres anglaises*], voire [Richardson, *Lettres anglaises*] ou encore [Richardson, *Supplément aux Lettres anglaises*], etc. Ce flottement a pu jouer dans le peu de visibilité de l'ouvrage et dans son accessibilité restreinte, texte considéré comme trop disparate pour être associé clairement à un auteur ou une collection[1]. On considère généralement que la traduction des fragments de Richardson qui y sont contenus, et destinés d'abord au *Journal étranger*, est due à Suard. L'ouvrage se présente matériellement de la manière suivante[2] :

[Faux-titre]
SUPPLEMENT / AUX / LETTRES / ANGLOISES
[s. n. a.]

[Vrai-titre]
LETTRES / ANGLOISES / OU / HISTOIRE / DE MISS / CLARISSE HARLOVE. / TOME SEPTIEME
[suivi du cachet de la Bibliothèque royale.]

A LYON, / CHEZ LES FRERES PERISSE, LIBRAIRES, / GRANDE RUE MERCIERE

AVIS / DE / L'EDITEUR

> « Ce supplément renferme trois morceaux qui paroissent nécessaires pour compléter l'histoire de Clarisse, & que l'empressement précipité, mais naturel, de rendre cette histoire publique, n'a pas permis de chercher et d'attendre. Ils existoient pourtant, on en verra la preuve en les lisant ; & cette preuve, que chacun peut se fournir à soi-même, est la meilleure de toutes.
> Ces morceaux, qui ne le cèdent en rien à l'ouvrage, sont 1° les lettres du Colonel Morden, qui raconte les suites qu'eut la mort de Clarisse dans sa famille ; 2°. les lettres posthumes de Clarisse, c'est-à-dire les lettres qu'elle a exigé qu'on ne rendroit qu'après sa mort ; 3°. le testament même de Clarisse.
> On y a joint un Éloge de Richardson, où tous les cœurs sensibles reconnaîtront l'espèce d'enthousiasme dont ils ont été affectés en lisant Clarisse, Pamela et Grandison [sic]. »

[p. I – XLII]

ELOGE / DE / RICHARDSON
[s. n. a.]

[p. 1 – 42]
HISTOIRE / DE / CLARISSE / HARLOVE
[Suivent les lettres I, II, III et IV du colonel Morden à Mr. Belford.]

[p. 43– 81]
LETTRES / POSTHUMES / DE / CLARISSE / HARLOVE

---

[1] Curieusement, on ne le trouve pas dans le Catalogue de la maison des frères Périsse, située à Lyon (en ligne, p. 132, sur http://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/documents/61411-catalogue-de-livres-qui-se-trouvent-a-lyon-chez-les-freres-perisse-libraires-grande-rue-merciere-a-la-couronne-d-or-un.pdf). On trouve en revanche au n°4376 : *Œuvres de théâtre de M. Diderot, contenant le Pere de famille et le Fils naturel, avec un Discours sur la Poesie dramatique*. Amsterdam. (Lyon.) 1759. 2 vol. in-12.

[2] [Diderot] *Éloge de Richardson*, Lyon, Périsse, 1762, microfiche BNF Haut-de Jardin P95/441. Nous conservons l'orthographe et la typographie originales.

[Suivent les lettres intégralement reproduites de Clarisse à :
Mr. Lovelace, Mr. Belford, Mr. Morden, son père, sa mère, son frère, sa sœur, ses oncles ;
puis des extraits de lettres à Mrs Hervey, Miss Howe et Mrs. Norton, introduites ou complétées par des « narrés »].
Bas p. 81 : « Fin des lettres posthumes de Clarisse Harlove. »

[p. 83 – 115]
TESTAMENT / DE / CLARISSE / HARLOVE
AUQUEL ETOIT COUSU AVEC DE LA SOIE / NOIRE UN PAPIER QUI CONTENAIT LE PREAMBULE SUIVANT.

A MON EXECUTEUR / TESTAMENTAIRE.
J'ESPERE QU'ON M'EXCUSERA…..

Bas p. 115
figure le mot « FIN ».

Cet assemblage éditorial complexe ne contient guère d'éclaircissements sur la nature du projet diderotien, l'implication du philosophe etc. La précision donnée à Sophie Volland indique pourtant que, tel un auteur, Diderot s'est servi (même chichement) en exemplaires. Or sa participation à l'entreprise en tant qu'auteur de l'*Éloge de Richardson* lui donnait-elle une position dominante dans l'ouvrage, ou bien seulement celle, plus modeste, de préfacier ? La surreprésentation numérique des extraits de *Clarisse*, en termes de pages, donne un rapport inégalitaire : Diderot : 43 pages / Richardson : 72.

Nous estimons pourtant que, par ce geste éditorial, Diderot poursuit la démarche entreprise dans l'*Éloge*, en complète la réhabilitation de Richardson par la production d'une version de la fin de *Clarisse* dans une traduction française plus authentique. Sa préface en tête du volume (si l'on considère qu'elle est bien de lui), va dans ce sens : « Ce supplément renferme trois morceaux qui paraissent nécessaires pour compléter l'histoire de Clarisse, & que l'empressement précipité, mais naturel, de rendre cette histoire publique, n'a pas permis de chercher et d'attendre[1] ». Son propos en effet, dans cet « Avis de l'Éditeur », est de critiquer ainsi ouvertement la traduction de Prévost, notamment l'attitude pour le moins désinvolte et suffisante de celui-ci à l'égard du romancier anglais et du texte-source. Prévost, on l'a vu plus haut, s'autorise des coupes gigantesques, résumant des lettres et des pans entiers de l'œuvre, usant d'un style ampoulé qui a peu à voir avec l'écriture richardsonnienne,

[1] Nous modernisons ici et *infra* le texte de ce volume.

polymorphe et truculente. Nous reproduisons ci-dessous l'introduction de l'abbé Prévost à l'*Histoire du Chevalier Grandisson*, 1755, extrêmement cavalière à l'égard de Richardson et de Monod, traducteur concurrent[1]. Diderot, en sa qualité de traducteur de nombreux ouvrages de l'anglais, pouvait se permettre, lui, un regard de spécialiste, officiellement pour des raisons

[1] Voir l'Introduction, par Prévost, des *Nouvelles Lettres Angloises ou Histoire du chevalier Grandisson, par l'Auteur de Pamela et de Clarisse* [trad. de l'abbé Prévost], Amsterdam, 1755-56, 5 vol (ici, t. 1, p. i-viij). C'est nous qui soulignons, en romains, certains énoncés dans ce premier long passage composés en italiques. Le tout dernier passage a été composé en romains : « *C'est une assez plaisante imagination du Boccalini, de prétendre que dans un bloc de bois ou de pierre, il y a toujours une belle Statue renfermée. La difficulté n'est, dit-il, que de l'en tirer ; et tout l'art consiste à lever assez habilement l'enveloppe informe qui la couvre, pour ne lui rien ôter de sa perfection naturelle. Mais si cette idée n'est qu'un badinage, en Sculpture, elle peut être appliquée plus sérieusement à certains Ouvrages d'esprit, qui sous une rude écorce, c'est-à-dire, avec de grands défauts dans la forme, ne laissent pas de renfermer des beautés supérieures. Les exemples n'en sont pas rares chez nos Voisins, & je n'ai pas attendu les approches de la guerre pour l'observer. Une main habile pour lever cette écorce, c'est-à-dire,* établir l'ordre, retrancher les superfluités, corriger les traits*, & ne laisser voir enfin que ce qui mérite effectivement l'admiration. Quelques-uns de nos Traducteurs ont rendu ce service à des Livres importans ; & c'est un des principaux objets du Journal Etranger. / Ce Recueil de Lettres Historiques n'aurait pu paroître, en François, sans une réformation de cette nature. Quelques Censeurs éclairés la jugeoient même impossible ; & n'en estimant pas moins le fond de l'Ouvrage, ils regrettoient une infinité d'excellentes choses, qu'ils croioient absolument perdues pour nous ; mais l'entreprise ne m'a parue que difficile, & j'ai eu le courage de la tenter. /* Sans rien changer au dessein général de l'Auteur, ni même à la plus grande partie de l'exécution, j'ai donné une nouvelle face à son Ouvrage, par le retranchement des expressions languissantes, des Peintures surchargées, des conversations inutiles & des réflexions déplacées. Le principal reproche, que la critique fait à M. Richardson, est de perdre quelquefois de vue la mesure de son sujet & de s'oublier dans les détails : j'ai fait une guerre continuelle à ce défaut de proportion, qui affaiblit l'intérêt *; & s'il* en reste encore des traces, je dois convenir qu'elles sont inévitables dans un récit en forme de Lettres. J'ai supprimé, ou réduit aux usages commmuns de l'Europe, ce que ceux de l'Angleterre peuvent avoir de choquant pour les autres Nations. Il m'a semblé que ces reflets de l'ancienne grossiereté Britannique, sur lesquels il n'y a que l'habitude qui puisse encore fermer les yeux aux Anglois, deshonoroient un Livre où la politesse doit aller de Pair avec la Noblesse & la vertu. Enfin, pour donner une juste idée de mon travail, il suffit de faire remarquer que sept volumes, dont l'Edition Angloise est composée, & et qui en feroient quatorze de la grosseur des miens, se trouvent ici réduits à quatre. / Ceux qui voudroient juger encore mieux de mes réformations, peuvent se procurer une traduction du même Ouvrage, à Gottingue, qui représente l'Anglois, non-seulement avec toutes ses longueurs, mais littéralement rendu en François, dans la vue d'enrichir notre langue de nouvelles expressions & de nouveaux tours. Ce dessin, conçu en Allemagne, & la manière dont il est rempli, en font un des plus singuliers monuments qui soient jamais sortis de la presse*. / Si l'on me demande pourquoi j'ai pris tant de peine à réformer l'Ouvrage d'autrui, lorsqu'avec moins de fatigue, j'en aurois pu donner un nouveau dans le même genre ; je satisfais à cette question par deux réponses. La première est qu'il m'en parut digne ; & qu'y retrouvant le genie de l'Auteur, avec la plûpart des autres qualités qui lui ont fait une réputation distinguée, je n'ai pas cru mon tems mal emploié à faire pour son Grandisson, ce que j'ai fait assez heureusement pour sa Clarisse. / Ma seconde réponse passera, si l'on veut, pour un caprice d'Artiste, qui veut faire des essais dans un genre qu'il a longtems exercé. Après avoir vérifié, plus d'une fois, que les grandes sources de l'intérêt sont dans le Tragique, j'ai voulu tenter si sans remuer l'ame avec tant de force, on ne pouvoit pas l'attacher aussi sensiblement, par de plus douces impressions. L'Histoire du Chevalier Grandisson m'a paru propre à cette expérience. Elle n'offre point d'intrigues sombres, ni d'avantures sanglantes & de catastrophes funestes. Il n'y meurt personne qu'au terme de la nature, ou par des accidents communs, & et dans les règles de la Medecine : mais toutes les Vertus y jouent le rôle qui leur convient ; & les mouvements, qu'elles excitent, sont ceux d'une joie paisible, causée ordinairement par quelque action qu'on admire. Si cet Ouvrage obtient quelque succès, on ne doit plus tant se plaindre de la corruption des principes, puisqu'il demeurera bien prouvé que le goût de la vertu subsiste encore. Ainsi c'est une affaire d'honneur, pour ceux à qui j'ai l'espérance de plaire./* Les deux premiers Tomes, qu'on donne en quatre parties, perdent peut-être quelque chose à paroître sans ceux qui doivent les suivre : mais on n'a pu se dispenser de cette division, pour se hâter d'avertir le Public que je n'ai aucune part à l'Edition Allemande. Les quatre dernieres Parties seront publiées, dans le courant du mois de Janvier prochain. »

techniques, officieusement pour des raisons esthétiques et morales (le réalisme du roman ; l'efficacité de son propos vertueux).

La deuxième observation que l'on peut pratiquer sur ce petit volume est l'habile confusion qu'il entretient entre Clarisse-roman et Clarisse-personnage, d'une part, entre Clarisse-personnage et Clarisse-personne réelle d'autre part. Le choix des titres, leur composition et leur mise en page tendent à présenter les extraits du roman comme des éléments d'une vie authentique, en particulier ce TESTAMENT / DE / CLARISSE / HARLOVE AUQUEL ETAIT COUSU AVEC DE LA SOIE / NOIRE UN PAPIER QUI CONTENAIT LE PREAMBULE SUIVANT », dans une mise en scène qui s'inspire bien évidemment du roman dans sa version-source. Ce procédé, qui tend à renforcer l'illusion selon laquelle Clarisse est un personnage faisant partie de notre monde, reprend et développe la poétique théâtrale de Diderot (telle qu'elle s'énonce dans les *Entretiens sur le Fils naturel*), celle d'un *continuum* entre réalité et fiction, propre à renforcer l'efficacité du propos romanesque conçu comme une « Bible » rassemblant les lecteurs autour d'un idéal vertueux.

Troisième et dernière observation : il nous semble que Diderot n'a pas choisi (ou n'a pas favorisé le choix) de ces fragments de *Clarisse* tout à fait au hasard. Certes, ils sont bien la partie la plus spectaculairement omise par la traduction de Prévost, mais quantité d'autres le sont également : des pans entiers de lettres, remplacés ou non par des narrés, y compris des lettres essentielles, ont été supprimées par le traducteur uniquement pour des raisons de bienséance ou de concision[1]. Ici, l'accent porté sur la partie la plus solennellement funèbre (et presque macabre) de l'œuvre fait symptôme - de la même façon que Diderot s'appesantira de façon très discutable, voire déraisonnable, sur la description de différents projets de tombeau du Dauphin par Cochin dans des lettres à Sophie Volland du début de l'année 1766 (notamment au moment de la maladie de sa sœur Marie-Charlotte Legendre), lettres dont la vocation éthique et rhétorique, comme dans toute lettre familière (et une bonne partie de la littérature), est pourtant de plaire et d'instruire. Nous touchons ici à une propension certaine, chez le philosophe, à la mélancolie, lorsque trop de nuages noirs s'accumulent sur son horizon. Mais discours rusé aussi, que ce volume comportant l'*Éloge* accompagné des fragments terribles et accusateurs de Clarisse reprochant et pardonnant à la fois, à toute sa famille, de l'avoir persécutée et abandonnée à son vil séducteur Lovelace. Ce petit ouvrage, en apparence consacré tout entier à l'hommage du personnage public qu'est le grand

[1] Voir l'introduction de Shelley Charles dans Samuel Richardson, *Histoire de Clarisse Harlove*, trad. de l'abbé Prévost, éd. présentée, établie et annotée par Shelley Charles, Paris, Desjonquères, 1999, 2 vol.

romancier anglais, est un discours qui renvoie aussi (en miroir avec Clarisse), à la carrière et aux interrogations d'un intellectuel aux abois, frustré, vilipendé, en quête d'auteurs et de modèles. Il déploie, à travers l'accumulation de ces fragments terribles, une émotion qu'on a prise pour de la flagornerie, mais qui exprime surtout l'angoisse métaphysique de l'écrivain inabouti, quasi à terre, en proie à plusieurs deuils superposés : deuil d'un père (1759) ; deuil du romancier anglais, figure paternelle de substitution ; deuil de sa propre carrière littéraire, qui semble, en 1762, mort-née, enfouie sous les décombres d'un théâtre méconnu ; deuil enfin de Clarisse, personnage-phare de Richardson, qui meurt sans avoir reçu, elle non plus, le pardon paternel. Ainsi s'achève le petit volume des *Lettres angloises*, dans une atmosphère véritablement sépulchrale.

Mais la dernière identification de Diderot se fait pourtant avec le romancier anglais lui-même, dont il rêve, quoi qu'il en dise, de se faire inoculer le génie et la notoriété. Avec ce petit volume intitulé étrangement « *Supplément aux Lettres anglaises* », ou encore « *Lettres anglaises, ou Histoire de Miss Clarisse Harlove, tome septième* », il veut attirer l'attention de ses contemporains sur un élément essentiel (y compris sur le mode de la dénégation), sur cette posture d'héritier et de continuateur du romancier. Car cette apothéose éditoriale, qui pour l'instant ne bénéficie qu'à Richardson et à sa sublime Clarisse, ce *tombeau* que Diderot bâtit pour eux deux est bien une préfiguration de l'édifice que son œuvre à lui méritera d'obtenir après sa mort, du moins veut-il encore l'espérer.

C. Un dialogue avec Rousseau

Revenons tout de même, pour en finir avec l'examen de la publication de l'*Éloge*, sur l'idée qu'elle s'effectue dans un climat de forte rivalité avec Rousseau, et dans le sillage de l'incroyable succès de *La Nouvelle Héloïse*, qui ne pouvait pas laisser Diderot indifférent (le philosophe langrois ayant été l'un de ses premiers relecteurs - par ailleurs assez réticent[1]). Au

[1] Diderot, alors l'ami intime de Rousseau dans les années de rédaction de l'ouvrage, trouva ce roman bavard, foisonnant : « Nous en lûmes un cahier ensemble. Il trouva tout cela *feuillu*, ce fut son terme ; c'est-à-dire chargé de paroles et redondant » (Rousseau, *Les Confessions*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1959, t. 1, Livre IX, p.460-461). Quant à Mme d'Épinay, son hôtesse et bienfaitrice à l'époque, voici ce qu'elle en écrira dans son roman autobiographique posthume, l'*Histoire de Mme de Montbrillant* : « Après le dîner, nous avons lu les cahiers de René [*i.e.* Rousseau]. Je ne sais si je suis mal disposée, mais je n'en suis pas contente. Cela est écrit à merveille, mais cela est trop fait et me paraît être sans vérité et sans chaleur. Les personnages ne disent pas un mot de ce qu'ils doivent dire ; c'est toujours l'auteur qui parle. Je ne sais comment m'en tirer ; je ne voudrais pas tromper René, et je ne puis me résoudre à le chagriner »,

sujet de l'*Éloge*, Wilson parle même d'un « dessein inconscient et certainement inavoué : celui de sugggérer au lecteur français que *La Nouvelle Héloïse*, que l'on comparait couramment aux ouvrages de Richardson, n'était pas en réalité aussi originale ni aussi belle que les romans de Richardson qui l'avait précédée. Jean-Jacques ne goûta certainement pas l'éloge de Richardson chanté par Diderot[1] ». Et de fait Rousseau, dans ses *Confessions*, ne peut s'empêcher de revenir sur ce qu'il envisagea effectivement comme une passe d'armes. Au début du livre XI, près avoir hissé son propre roman[2] au niveau de *La Princesse de Clèves* (référence explicite à un roman français dont la technique narrative est bien éloignée de Richardson), il développe son propre panégyrique, preuves à l'appui, grâce une liasse de lettres qu'il prétend tenir à la disposition du lecteur et « qui montre ce que c'est que d'avoir affaire au public ». Enfin, il exécute l'*Éloge* :

> Diderot a fait de grands compliments à Richardson sur la prodigieuse variété de ses tableaux et sur la multitude de ses personnages. Richardson a en effet le mérite de les avoir tous bien caractérisés : mais quant à leur nombre il a cela de commun avec les plus insipides romanciers qui suppléent la stérilité de leurs idées à force de personnages et d'aventures. Il est aisé de réveiller l'attention en présentant et des événements inouïs et de nouveaux visages qui passent comme les figures de la lanterne magique : mais de soutenir toujours cette attention sur les mêmes objets et sans aventures merveilleuses, cela certainement est plus difficile, et si, toute chose égale, la simplicité du sujet ajoute à la beauté de l'ouvrage, les Romans de Richardson, supérieurs en tant d'autres choses, ne sauraient sur cet article, entrer en parallèle avec le mien. Il est mort, cependant, je le sais, et j'en sais la cause ; mais il ressuscitera[3].

Rousseau utilise l'argument (déjà vu dans l'*Éloge*), de la « variété des tableaux et de la multitude des personnages », mais sur le mode de l'*intérêt* du lecteur (en termes de réception), et non sur celui du rapport au réel (en termes de *mimésis*). Il en fait une technique déjà ancienne, rebattue, qui lui permet d'abaisser les ouvrages de Richardson au niveau des romans sentimentaux du début du XVIIIe siècle, omettant le travail du style, l'intérêt pour le détail, qui hausserait le romancier anglais, comme Diderot en a l'intuition, en tête d'une nouvelle génération, celle des précurseurs du réalisme du XIXe siècle. On pressent, entre les

---

(Mme d'Épinay, [*Les Pseudo-Mémoires de Mme d'Épinay*], *Histoire de Mme de Montbrillant*, Paris, Gallimard, éd. Georges Roth, 1951, t. 3, lettre de Mme de Montbrillant à M. Volx, p. 100).

[1] Wilson, *op. cit.*, p. 355.

[2] En ce qui concerne sa quatrième partie.

[3] Rousseau, *Les Confessions*, *op. cit.*, p. 547.

« frères ennemis », comme un dialogue de sourds en matière de technique romanesque, les deux spécialistes ayant chacun de fort bons arguments. Ce dialogue a d'ailleurs été selon nous partiellement retranscrit dans la seconde Préface de *La Nouvelle Héloïse*, qui met aux prises un certain « R. » (Rousseau), avec « N. », dans lequel on peut reconnaître Diderot à travers certaines remarques, notamment son reproche concernant l'usage d'un style ampoulé, feuillu : « Ce recueil est plein de choses d'une maladresse que le dernier barbouilleur eût évitée : les déclamations, les répétitions, les contradictions, les éternelles rabâcheries[1] ». Un style contraire au réalisme dont il est en quête, même s'il ne peut encore employer ce terme ; aussi « N. » s'exprime-t-il dans le vocabulaire esthétique de son temps : « La nature, qui n'a pas peur qu'on la méconnaisse, change souvent d'apparence ; et souvent l'art se décèle en voulant être plus naturel qu'elle ».

Ainsi, sur l'uniformité de ton des personnages, « N. » ne reproche pas frontalement à « R. » son procédé ; il reconnaît même que le style « imitatif[2] » est un artifice qui viendrait spontanément à l'esprit du premier romancier venu souhaitant rivaliser avec la nature : « Où est celui qui n'eût pas commencé par se dire : Il faut marquer avec soin les caractères ; il faut exactement varier les styles ?' Infailliblement, avec ce projet, il aurait mieux fait que la nature[3]. » Mais la question est-elle de reproduire à l'identique la nature, où bien de persuader le public qu'on le fait ? Se profile déjà ici le débat qui sera élevé dans le *Paradoxe sur le comédien*, sur le rôle bénéfique de l'illusion assumée, de l' « agrandissement ». Aussi « N. » est-il capable au fond d'admettre le procédé de l'uniformité des tons, dès lors que celui-ci relève d'une observation raisonnée de la nature :

> [N.]. -J'observe que dans une société très intime, les styles se rapprochent ainsi que les caractères, et que les amis confondant leurs âmes confondent aussi leurs manières de penser et de dire […][4].

[1] Rousseau, *La Nouvelle Héloïse*, éd. René Pomeau, Paris, Classiques Garnier, 1960, p. 755. Voir aussi, plus haut : « Vous donnez un livre faible et plat qui vous fera tort. Je voudrais pouvoir vous en empêcher », p. 754.
[2] Selon la terminologie d'Henri Coulet, voir notre note *supra*.
[3] *Ibid.*, p. 755.
[4] *Ibid.*

Mais il n'est pas sûr qu'une analyse aussi pertinente que la fusion des styles au sein d'une communauté, soit convaincante et même efficace auprès des lecteurs une fois appliquée, reproduite, transposée au sein d'un roman :

> […] mais ces choses se sentent et ne s'imaginent pas. Quand elle s'imagineraient, l'inventeur n'oserait les mettre en pratique. Il ne lui faut que des traits qui frappent la multitude ; ce qui redevient simple à force de finesse ne lui convient plus ; or c'est là qu'est le sceau de la vérité, c'est là qu'un œil attentif cherche et retrouve la nature[1].

Désarçonné, « R. » demande à « N. » le fond de sa pensée (« R. - Et bien ! Vous concluez donc ? »). Faut-il ou non appliquer, en terme de style épistolaire, cette technique de l'uniformisation des styles[2] ? « N. » ne se montre pas si catégorique :

> Je ne conclus pas ; je doute, et je ne saurais vous dire combien ce doute m'a tourmenté durant la lecture de ces lettres. Certainement, si tout cela n'est que fiction, vous avez fait un mauvais livre ; mais dites que ces deux femmes ont existé, et je relis ce recueil jusqu'à la fin de ma vie[3].

Le reste de ce dialogue se poursuit et s'achève sur la question de l'authenticité ou non des lettres dont est constituée *La Nouvelle Héloïse*, authenticité dont dépend bien évidemment la nature de la vérité que le romancier prétend soumettre à son lecteur, et partant, son rapport au réel dans l'œuvre d'art : vérité documentaire, ou vérité sublimée par une conception idéale de l'échange amical ou amoureux (Rousseau), vérité théâtralisée, « agrandie » selon la conception diderotienne d'une *mimésis* en train de s'élaborer subtilement à partir des années consécutives à son expérience de la scène… ? Toutefois, la modération dont fait preuve la fin de cet échange à fleurets mouchetés montre à quel point ni l'un ni l'autre n'a tranché cette question :

> N. – Si vous publiez cet ouvrage, dites donc au public ce que vous m'avez dit. Faites plus : écrivez cette conversation pour toute préface. Les éclaircissements nécessaires y sont tous.
> R. – Vous avez raison ; elle vaut mieux que ce que j'aurais dit de mon chef. Au reste, ces sortes d'apologies ne réussissent guère.

---

[1] *Ibid.*
[2] Voir l'analyse que propose de ce passage Geneviève Haroche-Bouzinac, dans son précis *L'Épistolaire*, *op. cit.*, p. 139-140 : « La variété de registres est donc le signe d'une opposition des tempéraments et Rousseau, feignant de dédaigner les procédés communs, recréé une harmonie supérieure dans l'échange, aboutissement bien compris du principe qui veut que l'on écrive dans le ton qui convient à son destinataire. Une seule voix circule entre les pôles des demandes et réponses, ainsi que le constatèrent par l'expérience, des épistoliers tels Madeleine et André Gide ».
[3] Rousseau, *La Nouvelle Héloïse*, *op. cit.*, p. 754-755.

N. – Non, quand on voit que l'auteur s'y ménage ; mais j'ai pris soin qu'on ne trouvât pas ce défaut dans celle-ci. Seulement, je vous conseille d'en transposer les rôles. Feignez que c'est moi qui vous presse de publier ce recueil, que vous vous en défendez ; donnez-vous les objections, et à moi les réponses. Cela sera plus modeste, et fera un meilleur effet.
R. – Cela sera-t-il aussi dans le caractère dont vous m'avez loué ci-devant ?
N. – Non, je vous tendais un piège. Laissez les choses comme elles sont[1].

Cette modération, voire cette magnanimité au terme d'un chassé-croisé un peu marivaldien (ou d'un échange de masques, qui, suggéré par Diderot, sentirait sa mystification), montre une certaine suffisance chez Rousseau, qui ne craint pas la contradiction. Elle montre aussi, plus profondément, un faible écart entre les contradicteurs. Le plus ébranlé des deux est peut-être même « N. », qui conçoit assez bien l'argument sentimental de « R. » sur l'harmonie des êtres capable de gommer leurs styles. L'honnêteté foncière du dialogue (qui poussa Rousseau à le publier, même et surtout s'il est en partie fictionnel), peut expliquer, en un sens, le fait que la querelle entre les deux hommes n'ait pas débouché sur une production rivale de la part de Diderot. Et que celui-ci, dans son admiration pour Richardson, n'ait pas poussé la servilité jusqu'à appliquer, dans un roman de son cru, des recettes « anglaises » jugées peut-être en effet caricaturales. Laclos, à des fins à la fois plus cyniques et plus vertueuses, s'en chargera. Retenons plutôt, à ce point de notre analyse, cette formule extraite de l'échange tel qu'il est publié par Rousseau, et que nous trouvons éminemment diderotienne : « Je ne conclus pas ; je doute, et je ne saurais vous dire combien ce doute m'a tourmenté durant la lecture de ces lettres ».

Au fond, ces romanciers avaient tous les deux raison, en vertu du fait que l'imitation du parler du personnage épistolaire ne fait pas toute la poésie ni l'intérêt du roman : comme l'a écrit lumineusement Henri Coulet, « […] à l'intérieur même du roman épistolaire, le style épistolaire se heurtait à une limite infranchissable : la complexité de la vie intérieure, les débats moraux, la nuance des émotions, les appels à la raison et à la sensibilité du destinataire, les épanchements, les méditations, tout cela ne doit être confié à une lettre que si son style ne peut être imité[2] ». Ceci est particulièrement vrai pour Rousseau qui, se mettant tout entier dans ses différents personnages, n'avait que faiblement l'intention de les caractériser. L'intuition de Diderot est encore plus juste : cette technique imitative serait surtout une manière facile de peindre « des traits qui frappent la multitude », adaptée à des personnages ancrés dans une forte réalité historique, socio-économique (« Un style purement imitatif n'est

[1] Rousseau, *La Nouvelle Héloïse*, Seconde préface, *op. cit.*, p. 756-757.
[2] Henri Coulet, *art. cit.*, p. 17.

approprié qu'à des êtres mal dégagés de la gangue sociale[1] »). De fait, elle prive le romancier de la possibilité d'une éventuelle identification fusionnelle avec l'un de ses personnages (*La Religieuse*), et de son grandissement hors d'un cadre réaliste (le caractère sublime de Suzanne). Henri Coulet remarque en revanche la présence exceptionnelle de ce « style imitatif non caricatural » chez le *Neveu de Rameau* et souligne que c'est seulement dans le roman dialogué, qui va succéder au roman épistolaire, que le romancier pourra bénéficier à la fois de la dimension sociale du récit en faisant retentir la « voix » de son personnage, et de la dimension réflexive en se réservant, sur un ton plus élevé, le hors-champ du dialogue[2].

En définitive, la solution épistolaire, dans le roman français en voie d'émancipation, se heurtait à notre « goût » et l'empêchait d'évoluer, quand bien même elle faisait l'admiration de ses adeptes, lecteurs et romanciers. « La tradition littéraire française, intellectuelle et analytique, et peut-être la hiérarchisation excessive de la Société d'Ancien Régime ou sa polarisation presque exclusive sur Versailles et Paris, sur la société dominante cultivée, ont empêché le style imitatif de recevoir chez nous dans le roman épistolaire le développement et la variété qu'il a eu chez Richardson[3] ». En revanche, « C'est […] dans le dialogue que le style imitatif avait son avenir : c'est peut-être la partie la plus difficile à écrire dans un roman. Elle demande une faculté que Diderot a nommée la faculté d'aliénation[4] ». À Mme Riccoboni qui lui écrivait : Vous avez bien de l'esprit », Diderot répondait le 27 novembre 1758, dans une lettre déjà citée :

> Moi ? On ne peut pas en avoir moins. Mais j'ai mieux : de la simplicité, de la vérité, de la chaleur dans l'âme, une tête qui s'allume, de la pente à l'enthousiasme, l'amour du bon, du vrai et du beau, une disposition facile à sourire, à admirer, à m'indigner, à compatir, à pleurer. Je sais aussi m'aliéner ; talent sans lequel on ne fait rien qui vaille[5].

S'aliéner, c'est-à-dire se mettre à la place des autres afin d'être capable de construire des personnages qui ne vous ressemblent pas. Mais aussi *se regarder soi-même comme un autre*, afin de s'inclure dans un personnage allogène (Suzanne, qui est elle-même une autre Clarisse), sans que cette identification puisse se soupçonner de façon trop évidente (« défaut »

---

[1] *Ibid.*
[2] « Les dialogues les plus expressifs, dans les romans en forme de narration, tirent leur profondeur de tout ce que le romancier ajoute par ses explications, ses analyses, ses suggestions, ses descriptions et toute la structuration de son récit » (*ibid.*)
[3] Richardson, pour nourrir ses personnages et cultiver son « style imitatif », se serait inspiré, selon Henri Coulet, de la lecture du *Spectator* qui publiait de prétendues lettres de lecteurs où s'exprimait à la foi leur humeur et leur origine sociale (voir la thèse de Christian Pons, *Richardson et la littérature bourgeoise en Angleterre*, Aix-en-Provence, 1968), *ibid.*
[4] *Ibid.*
[5] VER, p. 82.

de *La Nouvelle Héloïse*), et sans que ce personnage perdre jamais de sa fraîcheur et de son authenticité : qu'il reste à la fois un « Moi » et un « Lui ».

D. Diderot / Richardson : identification à l'auteur anglais, ou à ses personnages ?

Pour achever cette trop rapide étude sur les relations étroites, quasi personnelles, que Diderot a pu entretenir avec Richardson, tournons-nous enfin vers ce que nous aurions peut-être dû étudier en premier lieu, mais qui nous aurait sans doute trop fortement influencée, et conduite immédiatement dans un impasse. On peut se poser la question suivante en effet, et il faut pour cela accomplir l'effort (largement récompensé) d'une *lecture intégrale* de Richardson (si possible dans plusieurs traductions différentes comme le philosophe dut le faire lui-même, même partiellement, et à plusieurs époques : celle de Prévost, de Monod, peut-être de Letourneur[1]) : Diderot ne fut-il pas tout simplement marqué profondément, en dehors de son intérêt pour les *techniques* romanesques de l'auteur anglais, par une série de *thématiques* qui entraient en résonance avec son univers familier, ses douleurs, ses préoccupations personnelles ?

Parcourons donc, hélas trop rapidement, les intrigues des trois grands romans que sont *Paméla*, *Clarisse*, et *Grandisson*, en notant les éléments qui ont pu faire écho à la vie du philosophe, mais aussi que l'écrivain a pu manifestement réutiliser dans certaines de ses propres intrigues ou travaux littéraires, tous genres confondus.

a. Paméla ou la vertu récompensée, 1740 ; trad. de l'abbé Prévost, 1743.

Le canevas de *Paméla*[2] est simple : il y est question de la très jeune femme de chambre d'une *lady* dont le fils M. B. tombe amoureux, qu'il souhaite séduire, et devant une vertu trop bien gardée, qu'il enlève et séquestre dans une campagne lointaine, jusqu'à ce que

[1] Pierre Letourneur proposa une nouvelle traduction de *Clarisse Harlowe*, qui parut de 1784 à 1787.
[2] *Pamela, or Virtue rewarded*, London, 1740 ; pour la traduction, ou plus exactement la « version française » que nous avons lue, voir notre édition : Samuel Richardson, *Paméla ou la vertu récompensée*, Paris, trad. de l'abbé Prévost, éd. Ducros, coll. « Ducros » dir. par Charles Porset, 1970, notice, p. 9. Voir aussi, pour une édition en anglais modernisée, Richardson, *Pamela*, London, Everyman's Library, 1914 ; London and Rutland (USA), reprint 1986, with an introduction by Mark Kinkead-Weekes.

celle-ci parvienne enfin (grâce ou en dépit de diverses complicités plus ou moins efficaces), à s'échapper et à retourner chez ses parents. Avec ces derniers, une correspondance clandestine s'engage en temps réel pendant tous ces épisodes, formant la quasi-intégralité du roman (presque un millier de pages).

Ce canevas offre une similitude certaine avec une partie de l'existence du philosophe, excepté que celle-ci déplace et condense, comme dans le rêve, la double trajectoire de Paméla et de son tortionnaire : en effet Denis est à la fois celui qui « enlève » sa fiancée Anne-Toinette à son modeste destin, et qui est « séquestré » par son père à Langres, afin que ce projet avorte.

Il faudrait effectuer en détail une étude comparée entre les romans de *Paméla* et de *La Religieuse*, tant certains micro-motifs méritent d'être précisément rapprochés. Nous nous contenterons d'insister sur la personnalité intellectuelle des deux héroïnes, Paméla et Suzanne, éduquées au-delà de leurs conditions respectives (l'une étant une femme de chambre et l'autre une jeune bourgeoise), ainsi que sur l'épisode dramatique de leur évasion, significatif chacun tant par les circonstances assez similaires de cette fuite, que par le haut degré de réalisme dont font preuve leurs narratrices.

À plusieurs reprises, le roman *Paméla* insiste, pour des raisons à vrai dire fonctionnelles, sur le talent épistolaire de la jeune servante. Chacun des personnages s'extasie sur ce qu'en permanence on la voit penchée sur son écritoire, s'attachant à une écriture au jour le jour, parfois heure par heure, effort indispensable il est vrai, dans un roman épistolaire, au récit détaillé de chaque épisode. Tous ces personnages sont unanimes sur son talent, jusqu'à son jeune ravisseur qui, ayant mis la main sur le « journal » de sa captivité, ne peut s'empêcher de s'émerveiller, non sans une certaine ironie, de cette virtuosité :

> Comme j'ai fourni de l'exercice à votre plume, j'ai quelque droit sur vos productions. D'ailleurs, ajouta-t-il, vous donnez un si joli tour de Roman aux descriptions que vous faites de vos batteries et des miennes, qu'en achevant de les lire je ne saurai que mieux comment il me faudra amener le dénouement de la jolie petite historiette[1].

Quant à Suzanne, on se souvient comment c'est elle que distinguent, au sein de ses trois sœurs, le talent et les grâces de l'esprit : « Certainement je valais mieux que mes sœurs par les agréments de l'esprit et de la figure, le caractère et les talents. Et il semblait que mes parents

[1] *Paméla*, éd. Ducros, *op. cit.*, p. 352. Nous modernisons l'orthographe. Voir aussi l'effet produit par les lettres de Paméla sur d'autres *actants* potentiellement utiles, mais qui s'avouent impuissants : « […] je lui montrai ensuite votre lettre. Il dit qu'elle était bien écrite, et qu'il fallait vous entretenir dans vos bonnes résolutions. Mais, ajouta-t-il, que voulez-vous que je fasse, M. Williams ? » (p. 212-213).

en fussent affligés[1] ». De la même façon, Diderot ne tarit pas d'éloges sur les lettres de Sophie, autre « captive » de sa mère, autre jeune femme d'un niveau intellectuel supérieur à la moyenne des femmes de son milieu (mais, en l'absence de ses missives, nous devons faire confiance au jugement de son amant). Il s'émerveillera également du talent épistolaire de Mlle Dornet, courtisane et maîtresse du Prince Galitsine quand, « prisonnière » des dames Volland à Isle-sur-Marne (sur une idée singulière de Diderot, afin de l'éloigner de son amant Galitsine qui se marie), celle-ci manifeste ses sentiments par lettre :

> Elle écrit fort bien, mais très bien. C'est que le bon style est dans le cœur ; et voilà pourquoi tant de femmes disent et écrivent comme des anges, sans avoir appris ni à dire ni à écrire, et pourquoi tant de pédants diront et écriront mal toute leur vie, quoiqu'ils n'aient cessé d'étudier sans apprendre (9 septembre 1767[2]).

Ces deux héroïnes autodidactes, suaves et pathétiques, le paraissent d'autant plus quand la cruauté des hommes et des choses se ligue contre elles, on l'a vu en ce qui concerne Suzanne dans notre étude *supra* consacrée à *La Religieuse*. Mais ne semble-t-il pas que toute l'émotion suscitée par le romancier dans l'évocation de la vie de la jeune religieuse, emprisonnée dans son couvent, lui ait été inspirée par la lecture dolente de *Paméla* qui, enfermée dans une sorte de ferme fortifiée appartenant à son jeune maître, tente de s'enfuir, après avoir renoncé à se jeter dans le bassin qui fait le centre du jardin ? Elle ne fera que simuler une noyade, afin de donner le change et de chercher la fuite en escaladant la clôture :

> Quand je fus arrivée au vivier, j'y jetai ma jupe, mon mouchoir de cou, et une coiffure avec un ruban, comme je me l'étais proposé. Ensuite je courus à la porte, tirai la clef de ma poche ; le cœur me battait d'une terrible force ; c'était sans doute un présage de ce qui allait m'arriver ; car je trouvai, mais trop tard, que mon espérance était encore malheureusement trompée ; la méchante femme avait fait changer la serrure, de sorte que ma clef ne me servit de rien ; je tâchai plusieurs fois d'ouvrir la porte, mais inutilement, et je trouvai qu'on y avait mis encore un cadenas. Je pensais alors me désespérer ; je tombai par terre dans une cruelle angoisse, et je fus pendant quelque temps incapable de me remuer. Enfin mes appréhensions ranimèrent mon courage ; je grimpai sur les gonds de la porte et sur la serrure, et je parvins à mettre les mains sur le haut de la porte, et enfin sur la muraille : je ne croyais pas pouvoir grimper si bien. Mais hélas ! voici une nouvelle disgrâce ; il n'y a pas moyen que la pauvre Paméla échappe ; la muraille était vieille, et au moment que je m'élançai pour monter dessus, les briques auxquelles je me tenais se détachèrent, et je tombai tout de mon long par terre ; une brique qui tomba me donna un coup à la tête qui m'étourdit tout à fait : je m'écorchai les jambes, je me fis mal à la cheville du pied, et je rompis le talon d'un de mes souliers[3].

---

[1] *Rel.*, p. 48.
[2] *LSV*, 9 septembre 1767, p. 515.
[3] *Paméla*, *op. cit.*, p. 264. Nous modernisons l'orthographe.

On comparera cet incident dramatique, ponctué de détails si réalistes, avec l'évasion de Suzanne, relatée au présent de narration, dans ce style coupé cher à Diderot plus haletant encore :

> Ma fuite est projetée. Je me rends dans le jardin entre onze heures et minuit. On me jette des cordes, je les attache autour de moi ; elle se cassent, et je tombe ; j'ai les jambes dépouillées, et une violente contusion aux reins. Une seconde, une troisième tentative m'élèvent au haut du mur ; je descends. Quelle est ma surprise ! Au lieu d'une chaise de poste dans laquelle j'espérais d'être reçue, je trouve un mauvais carosse public[1].

Nous avons vu plus haut en quoi ces épisodes cruels de captivité pouvaient bouleverser le lecteur-Denis, le renvoyer à des émotions non feintes, à la mémoire d'un vécu difficile à refouler. C'est seulement à la lecture attentive de ce roman, consacré presque entièrement il est vrai à ce mince argument de l'enlèvement et de la séquestration de la jeune créature, aux prises avec son ravissant ravisseur (au cours d'une véritable relation sado-masochiste), que l'on peut apprécier à sa juste valeur la finesse du jugement de Diderot tentant d'initier Sophie à Richardson :

> J'en appelle du premier jugement que vous portez de *Paméla*, à une seconde lecture… en attendant, je vous préviens que les reproches que vous lui faites, sont précisément ceux que lui ont faits la tourbe des gens de petit goût. Prenez garde qu'il ne s'agit pas de faire une Paméla parfaite, mais une Paméla vraie ; prenez garde que la rusticité de milord ne soit un caractère national ; prenez garde… mais il est inutile de multiplier ces Prenez garde. Il n'en faut qu'un pour vous mettre sur la voie. Il faut être à Londres, quand on lit cet ouvrage, et n'en pas sortir ; comme il faut être à deux mille ans d'ici et sous les murs de Troie, quand on lit Homère ; et surtout oublier la formule ridicule ou le petit moule dans lequel on situe tous les romans d'aujourd'hui. Encore un mot auquel je vous demande de rêver en vous promenant. C'est que presque toujours ce qui nuit à la beauté morale, redouble la beauté poétique. On ne fait guère que des tableaux tranquilles et froids avec la vertu ; c'est la passion et le vice qui animent les compositions du peintre, du poète et du musicien (18 juillet 1762[2]).

Empathique avec l'esprit ambigu nouveau des personnages (« vrais », « rustiques »…), l'atmosphère noire du roman, pleine de « passion » et de « vice », Diderot l'est sans doute aussi parce que cet univers, il l'a connu au sein d'une enfance et d'une jeunesse fougueuse, aux prises avec la violence du réel. « Être à Londres » c'est en un sens aussi, « être à Langres », ce que peu de lecteurs parisiens de bon ton peuvent apprécier et admettre comme étant le nouveau standard romanesque. On comprend *a contrario* comment les Allemands du *Sturm und Drang*, vivant au sein d'un pays moins centralisé, pourront lui être redevables de

[1] *Rel.*, p. 261.
[2] *LSV*, p. 285.

cette sensibilité proche du peuple et d'un terroir où se jouent des drames aussi vrais, plus terribles que les épopées « ridicules » du roman contemporain.

b. Histoire de Clarisse Harlove, 1747-48, trad. de l'abbé Prévost, 1751[1]

Ce récit plus ambitieux et plus ample de Richardson reprend le canevas de *Paméla* en l'anoblissant. Ce qui se déroulait dans le milieu assez médiocre de la petite noblesse et de sa domesticité, au sein d'une atmosphère pesante de *countryside*, s'étend avec Clarisse à presque à toutes les géographies et tous les milieux de l'Angleterre contemporaine. À la campagne, sont mises en scène l'aristocratie ancienne et terrienne (Lovelace), nouvelle ou parvenue (les Harlowe), et la bourgeoisie enrichie (l'odieux soupirant Solmes) ; à la ville (Londres), tous les quartiers, du plus lancé au plus sordide, sont évoqués ; des ports de pêche ou des villégiatures maritimes, des auberges et des cimetières de campagne sont visités, toutes les natures de véhicules sont empruntées. En ce qui concerne la domesticité, depuis l'homme de confiance jusqu'au valet d'auberge, depuis la gouvernante jusqu'à la souillon ; dans la rue, le modeste commerçant, la courtisane et la prostituée ont leur place au sein de cette fresque quasi complète de la société anglaise. Pour autant, ce qui fascine Diderot est d'abord la séduction de la belle et vertueuse Clarisse par Lovelace, le jeune aristocrate fougueux et débauché, son voisin de campagne, figure ambivalente et irrésistible[2]. D'un côté, une famille honorable et ambitieuse ; de l'autre, une vieille lignée aristocratique sur le déclin. À certains détails près, géographiques et sociaux notamment, c'est toujours le *roman familial* des Diderot qui ressurgit, travaillé par la culpabilité : l'histoire d'un jeune libertin corrompant, enlevant un ange de vertu et de douceur et entraînant une malédiction familiale (dans *Clarisse*, c'est la jeune fille qui se voit rejeter pour toujours de sa famille, malgré de nombreuses tentatives épistolaires de sa part pour réaffirmer son attachement et sa soumission). Cette intrigue romanesque ne pouvait pas laisser Diderot indifférent, et le replaçait inlassablement, en ces années 1750, d'une position de lecteur dans celle d'un héros de roman noir et ambigu, faisant résonner la faute originelle tout au long de milliers de pages.

---

[1] Titre original, *Clarissa, or the History of a Young Lady*. La traduction de Prévost paraît à Londres en 1751 (6 vol.), sous le titre : *Lettres anglaises, ou Histoire de Miss Clarisse Harlove*. Nous avons lu et étudié l'ouvrage dans sa récente édition : Samuel Richardson, *Histoire de Clarisse Harlove*, trad. de l'abbé Prévost, éd. présentée, établie et annotée par Shelley Charles, Paris, Desjonquères, 1999, 2 vol., ainsi que dans la traduction plus fidèle de Letourneur : *Clarisse Harlowe*, trad. nouvelle et seule complète, par Letourneur, revue par Richardson, avec figures, Paris, Lemarchand, 1784-87 ; nous nous référons à la rééd. de 1802 (an X), 14 vol.

[2] Voir en Annexe tous les fragments de la correspondance de Diderot avec Sophie Volland consacrés à leurs échanges sur les romans de Richardson, classés par ordre chronologique.

Ici encore, l'étude exhaustive des sources richardsonniennes de certains écrits de Diderot outrepasse notre propos[1]. Voulant rester au plus près du *biographème*, nous nous intéresserons pourtant à quelques micro-motifs faisant incontestablement écho, chez le lecteur Diderot, à des éléments vécus qu'il a pu se sentir encouragé, avec la caution de Richardson, à replacer, à « lâcher » ici et là, quand l'expérience de lecteur et l'expérience personnelle se mêlaient trop intimement pour ne pas affleurer spontanément.

On peut d'abord suggérer que le prénom « Clarisse » (blancheur immaculée de la colombe - clarté que l'on retrouve, dans *La Nouvelle Héloïse*, chez la « Claire » de « Clarens ») a pu donner « Sophie », la sagesse, surnom donné par son amant à Sophie (ex-Louise-Henriette), seule sœur non mariée de la fratrie Volland. La maîtresse adorée de Diderot ne pouvait-elle racheter, effacer, grâce à une relation privilégiée, choisie, distante, et partiellement épistolaire, la fiancée enlevée et profanée par la mésalliance ?

On retrouve en tout cas dans *Clarisse* l'épisode canonique du carosse enlevant la jeune fille, après des pages d'atermoiements et de précautions prises, de part et d'autre d'une petite porte ménagée dans la muraille de la propriété familiale (avec un luxe de points de vue dans le récit, selon que celui-ci émane de Clarisse, de Lovelace ou de son âme damnée de valet, Joseph Leman, voire de la famille attirée par les cris[2]).

On relèvera ensuite l'annonce par Lovelace à son ami Belford de la réception, par Clarisse devenue sa prisonnière, d'une lettre de malédiction en provenance de son père (lettre 146, lundi 24 d'avril) :

> Il n'est pas surprenant qu'elle ait été si touchée, elle dont le respect excessif pour son tyran de père lui faisait attacher la plus affreuse idée à sa malédiction, surtout, comme je l'appris par ses gémissements aussitôt qu'elle fut en état de parler, à une malédiction qui s'étendait à ce monde et à l'autre. Que n'est-elle tombée, au même instant, sur la tête de celui qui l'a prononcée, par un accès de quelque mal violent qui devait le prendre à la gorge et l'étouffer sur-le-champ, pour servir d'exemples à tous les pères dénaturés[3] !

L'expression « pères dénaturés » en particulier était de nature à accabler, ou à toucher profondément un lecteur tel que Diderot. On verra *infra* dans quelle mesure elle a pu influencer l'écriture et / ou la trouvaille d'un titre pour une « petite tragédie en prose et en un

---

[1] L'ouvrage de Laurent Versini, *Laclos et la tradition, essai sur les sources et la technique des* Liaisons dangereuses, Paris, Klincksieck, 1968, pourrait en fournir un modèle intéressant, un chapitre important y étant consacré à Richardson.
[2] Dans la trad. de Prévost, *op. cit.*, t. I, Lettres 89 à 100 ; dans celle de Letourneur, t. IV, Lettres I à XII.
[3] *Clarisse*, éd. Desjonquères, *op. cit.*, t. 2, p. 730-732.

acte », *Les Pères malheureux*[1], reprenant le conflit père / fils sur un mode sombre et populaire, composé dans l'esprit des *Deux amis de Bourbonne*.

La suite de l'enlèvement de Clarisse par Lovelace, épisode ressenti douloureusement par notre lecteur à n'en pas douter, donne lieu à des épisodes qui l'affecteront là encore profondément, comme l'installation de Clarisse dans une maison borgne tenue par « la Sinclair » (antithèse de « Clarisse ») et ses sbires féminins, personnage qui a pu suggérer à Diderot le couple de « la d'Aisnon » mère et fille dans l'épisode de Mme de la Pommeraye, ce récit inséré dans *Jacques le Fataliste*. Ces terribles épisodes engendrent enfin de longs conciliabules entre Lovelace et son ami de débauche Belford, qui revient quant à lui progressivement à la raison, et deviendra le confident et le soutien de Clarisse avant la mort de celle-ci. La question de la possibilité de l'amendement d'un libertin, soulevée à la fin du roman, était particulièrement chère à Diderot, probablement en tant qu'aspect du conflit intime agité dans ses années de mariage. Elle ressurgit sous des modes polymorphes, ainsi dans l'épisode de Mme de la Pommeraye évoqué ci-dessus, mais aussi dans les *Salons*, par exemple à propos du motif de « Suzanne et les vieillards[2] ». En ce qui concerne le roman de Richardson, la question est solennellement soulevée par le cousin et tuteur de Clarisse, M. Morden, éloigné d'elle par un voyage en Italie, lorsqu'il évalue les chances de la jeune fille d'épouser son séducteur Lovelace après que le mal a été fait :

> Mais dans cette occasion, vous me permettrez de vous dire, ma chère cousine, que M. Lovelace ne peut être digne de vous. Il peut se réformer, direz-vous : peut-être ne se réformera-t-il pas. L'habitude ne change pas facilement. Les libertins, qui sont tels au mépris de leur talent, de leurs lumières supérieures et de leur propre conviction, ne se réforment presque jamais que par un miracle ou par impuissance (Lettre 167, colonel Morden à Clarisse, À Florence, 13 d'avril[3]).

Nous jetterons un voile discret sur la fin de *Clarisse*, omise par le traducteur Prévost (par pudeur et considérant que le roman traînait en longueur), fin qui porte au pinacle l'agonie de la jeune fille : celle-ci vivait désormais – détail gothique avant l'heure – près d'un cercueil dans sa chambre. Cette fin retrace le retour de sa dépouille au bercail et l'ouverture de son testament, constitué de lettres individuelles qui seront lues à chacun des cruels membres de sa famille… Devant ce décorum très lourd, qui met en scène la réhabilitation et même la

---

[1] Lew., IX, p. 13-69.
[2] Voir notre thèse, IIe partie, *Distance et fusion – Le Corps de l'honnête femme*, « 'Suzanne et les Vieillards' : dire et ne pas dire le désir », dans *Diderot dans les* Lettres à Sophie Volland. *Une Esthétique épistolaire*, *op. cit.*, p. 180-184.
[3] Clarisse, *op. cit.*, p. 794.

« gloire » de l'héroïne, on comprend l'attachement et l'admiration de Diderot, dont l'identification forte à la jeune fille fait qu'il tire un bienfait personnel de cette lecture cathartique. Dans ces conditions, la republication de ces fragments chez Périsse prend un sens non seulement intellectuel, auctorial mais aussi sentimental.

c. *Histoire du chevalier Grandisson*, 1753-1764, trad. de l'abbé Prévost 1755[1].

De ce troisième *opus* majeur de Richardson, une notice récente de *Paméla* précise que « très lue encore au XVIIIe siècle, […] elle paraîtra plus terne à Diderot. La veine se serait tarie[2] ». Ce jugement téméraire se fonde sans doute sur le dénombrement moins important d'allusions de Diderot pratiqué dans *Grandisson* que dans *Clarisse* ou *Paméla* (dans l'*Éloge*, mais aussi dans nos *Lettres à Sophie Volland*), ce qui laisse peut-être croire à un moindre intérêt. L'épisode de Clémentine est pourtant souligné à plusieurs reprises (scène hallucinatoire où la jeune fiancée italienne de Grandisson se laisse aller à sa folie, et erre dans la pièce telle une ombre shakespearienne[3]), non sans admiration ni émotion.

Il se peut aussi que le roman, aussi long que *Clarisse*, ait pu n'être pas lu en entier par Diderot, en dehors de quelques morceaux de bravoure, dont précisément celui de *Clémentine*. C'est une hypothèse, peu vérifiable pour l'instant. L'*Éloge de Richardson* indique seulement la prédilection de l'auteur, sur les trois romans, pour *Clarisse*, mais souligne la qualité du passage de *Grandisson* : « Tout l'épisode de Clémentine dans *Grandisson* est de la plus grande beauté. Et quel est le moment où Clémentine et Clarisse deviennent deux créatures sublimes ? Le moment où l'une a perdu l'honneur et l'autre la raison[4] ». La péroraison du texte met également tous ces héros sur un même plan d'égalité : « Le génie de Richardson a étouffé ce que j'en avais. Ses fantômes errent sans cesse dans mon imagination ; si je veux écrire, j'entends la plainte de Clémentine ; l'ombre de Clarisse m'apparaît ; je vois marcher devant moi Grandisson ; Lovelace me trouble, et la plume s'échappe de mes doigts[5] ».

---

[1] Samuel Richardson, *The History of Sir Charles Grandison*. Nous avons utilisé pour seule édition française celle d'époque, soit *Les Nouvelles Lettres Angloises ou Histoire du chevalier Grandisson, par l'Auteur de Pamela et de Clarisse* [trad. de l'abbé Prévost], Amsterdam, 1755-56, 5 vol.
[2] Richardson, *Paméla ou la vertu récompensée*, Paris, éd. Ducros, *op. cit.*, p. 9.
[3] En réalité, Diderot prête à Clémentine une « réplique » qu'elle n'a pas prononcée, et « théâtralise » d'autant plus le roman. Voir la note de P. Vernière, *op. cit.*, p. 47, ainsi que l'analyse très pertinente de Catherine Ramond, dans *Roman et théâtre au XVIIIe siècle, le dialogue des genres*, Oxford, Voltaire Foundation, 2012, p. 86-87.
[4] *Œ. Esth.*, p. 46. Cet énoncé est construit en chiasme : Clémentine a perdu la raison, Clarisse l'honneur.
[5] *Ibid.*, p. 48.

On précisera tout de même que Clémentine, bien que (première) fiancée du chevalier, n'est qu'une héroïne secondaire, laissée en Italie et quelque peu oubliée de lui - ce qui fait une partie du drame - au détriment d'Henriette. Celle-ci est une jeune aristocrate anglaise qu'il finit par distinguer, au contraire, comme étant cette jeune fille qu'il a sauvée d'un enlèvement en se battant contre son ridicule ravisseur, qui accompagnait à cheval le carosse où elle était enfermée. Clémentine, délaissée, sombre dans une douce folie, ce qui met son fiancé sur les charbons d'un dilemme intolérable. Le personnage très aristocratique de Grandisson aurait pu laisser Diderot insensible. Il n'en est rien, dans la mesure où Richardson essaie de bâtir avec lui le pendant masculin de la sublime Clarisse. Fils dévoué d'un père débauché (selon un schéma inversé tout à fait intéressant), il n'a de cesse de défendre la veuve (de son père) et l'orpheline (Émilie, une jeune fille laissée sans appui), ainsi que de remettre en ordre les affaires d'une famille disgraciée. L'un de ses principaux faits d'armes (et en cela, il n'est pas « chevalier » pour rien), est de délivrer la belle Henriette, narratrice essentielle de ce roman épistolaire, des griffes du stupide chevalier Pollexhen, caricature d'aristocrate dégénéré qui l'a enlevée à l'issue d'un bal masqué (I, p. 225). Dans *Clarisse* au contraire, ces deux personnages masculins étaient réunis sous la figure complexe et fascinante de Lovelace.

L'enlèvement d'Henriette comporte des éléments qui pourront inspirer celui de Suzanne, la jeune religieuse. Sans insister sur le caractère plutôt burlesque du rapt en carosse, la séquestration qui le suit en revanche et l'horrible portrait qui est fait du prêtre qui doit marier Henriette clandestinement, sont davantage dans le ton pathétique de *La Religieuse.* Comme le sera Suzanne, elle est sujette à des pantomimes marquant l'extrémité de sa frayeur :

> Mes genoux tremblaient sous moi. Je me jetai sur une chaise, proche de la fenêtre, & je me mis à pleurer amèrement (*ibid.*).

L'on relève aussi une forme de violence dans le faux acte de mariage qui est donné à signer à la jeune fille (I, p. 232). Toutes sortes de détails, dans ce roman, sont de nature à exciter l'intérêt spéculatif du philosophe, comme cette condamnation inattendue du théâtre par Henriette (à travers le phénomène du bal masqué) : selon elle, c'est cette pratique condamnable qui a entraîné son rapt, facilité par le port du masque (I, p. 260). De même l'abandon de Clémentine par Grandisson, qui a rencontré cette jeune aristocrate italienne lors de son Grand Tour, mais redoute de l'épouser en dépit de l'engagement qu'il en a pris, du fait de la religion catholique de la demoiselle : ce cas de conscience pouvait interroger le

philosophe. L'épilogue du roman, après de multiples péripéties qui engagent un foisonnement de personnages, repose sur « quatre mariages » qui seront célébrés avec et autour de Grandisson, cérémonies auxquelles il associe l'inauguration du « temple de l'amitié » bâti au sein de sa propriété. Grandisson épouse Henriette, tandis qu'il marie Clémentine à un ami sûr. Au cours d'un bal consacré aux « dieux du temple », Grandisson mène la farandole dont il resserre le cercle en signe d'unisson (IV, p. 327). Un temple identique sera bâti en Italie à Bologne, dans la ville de Clémentine, par le frère de celle-ci, et inauguré par Henriette et Clémentine, devenues mères en même temps.

Cette intrigue romanesque, beaucoup moins noire que *Clarisse* (en dehors de l'épisode de la folie qui avait tant séduit Diderot), a pourtant de quoi le convaincre par la mise en scène d'un « fils parfait » qui rachète, après la catastrophe de *Clarisse*, non pas les vices terribles d'une famille de tortionnaires, mais ceux d'une société aristocratique en déliquescence : le fils se montre en effet, sur le plan moral et social, bien meilleur que le père. Enfin la dimension européenne du personnage de Grandisson, naviguant entre l'Angleterre, la France et l'Italie, laisse entrevoir un idéal politique modéré mais ambitieux, tourné vers la paix, et permettant d'éclairer d'un jour plus complet le patronyme de celui qui fut vraiment un « grand fils ». Diderot ne rêvait probablement pas d'autre destin pour lui-même.

Le débat complexe sur la *date* de découverte de Richardson par Diderot, et son « réemploi » ou son influence manifeste dans son œuvre, a-t-il véritablement lieu d'être ? Catherine Ramond, dans un très beau chapitre de son étude, « Les 'romans dramatiques' de Richardson », remarque comme de nombreux commentateurs que « Diderot découvre […] Richardson avec un certain retard : entre la publication de *Clarisse* par Prévost (1751) et la première mention du romancier anglais dans sa correspondance, il se passe sept années[1] ». Elle souligne pourtant l'intérêt de cette première mention dans sa très longue lettre à Mme Riccoboni sur le théâtre (27 novembre 1758), lettre où il objecte à une remarque technique sur le théâtre, les vertus paradoxalement théâtrales de la technique de Richardson (en particulier le rôle des silences[2]). Cette lecture *théâtralisante* du *romancier anglais* interroge. Nous avons nous-même montré, en nous appuyant sur la découverte érudite de Shelley Charles[3], comment

[1] Catherine Ramond, *op. cit.*, p. 85.
[2] « Voyez combien de repos, de points, d'interruptions, de discours brisés dans *Pamela*, dans *Clarisse*, dans *Grandison*. Accusez cet homme-là, si vous l'osez. Combien la passion n'en exige-t-elle pas ? Or, que nous montrez-vous sur la scène ? Des hommes passionnés en telle circonstance, un tel jour, dans tel moment » (VER, p. 82).
[3] Shelley Charles, *art. cit.*, et Odile Richard-Pauchet, « Diderot et les dames Volland lecteurs de Richardson : échanges de vues, vers une poétique (du roman) épistolaire », *art. cit.*

au contraire une lecture redoublée de Diderot était envisageable (dans la traduction de Prévost, puis dans celle de Gaspard-Joël Monod, un pasteur genevois, parue en Suisse et en Allemagne, chez Élie Luzac fils, Leyde et Göttingen, *fin 1755-début 1756*) ; elle lui permettait, en bénéficiant de la comparaison, de faire progresser tant sa pratique théâtrale que ses idées sur le roman. La finesse de sa remarque à Mme Riccoboni, appliquée au théâtre, et tirée des « silences » de Richardson, ne peut en effet se pratiquer qu'à partir d'une traduction très attentive, très fidèle au texte – sans quoi elle n'a pas lieu d'être. Par ailleurs, un dialogue sur le roman, comme celui que nous imaginons avoir pu lieu avec Rousseau sur le roman (voir *supra* notre réflexion sur la Seconde préface de *La Nouvelle Héloïse*), a nécessairement bénéficié directement d'une lecture commune de Richardson (au sein, par exemple, du petit cercle d'Épinay). Il faut donc supposer que Diderot a « fait du Richardson », comme M. Jourdain, « sans le savoir », du moins sans le dire, ou bien de façon souterraine, ou encore sans en être systématiquement conscient.

La complexité de cette influence provient aussi de ce que Richardson lui-même, en la matière, a été influencé par les arts visuels (voir l'importance que possèdent les gravures de ses ouvrages, au fur à et à mesure de leurs différentes éditions[1]), notamment par la peinture, à laquelle le théâtre comme le roman vont mutuellement puiser leurs références. Les *Lettres à Sophie Volland* qui comportent, comme la lettre à Mme Riccoboni, les premiers témoignages de l'intérêt de Diderot pour Richardson (mais rappelons toujours qu'il nous manque précisément le *corpus* des lettres des années 1756 à 1758), témoignent également de la découverte, par Diderot, de l'univers des peintres et de leurs techniques, *via* sa nouvelle pratique des *Salons* pour le compte de Grimm. Cette influence sera aussi forte que la lecture de Richardson ; elle va donc peser aussi lourd, au quotidien, dans l'expression d'un *moi* intime. Et nous retrouverons, à travers des attitudes, des expressions, des scènes, des portraits, cette double influence dont on ne peut véritablement décider, par l'importance de l'émotion, qu'elle vient de l'un ou de l'autre, ou bien de l'un par l'autre.

[1] Voir Stéphane Lojkine, *art. cit.*

III. TABLEAUX ET FICTIONS CATHARTIQUES (DU MODÈLE THÉÂTRAL AU MODELE PICTURAL)

1. *Les Lettres à Sophie Volland et les Salons [à Grimm] (1759-1767) : une collaboration affective et formelle*

La pratique des *Salons* apporte, sur le plan technique, de l'eau au moulin du romancier, de même que les *Lettres* sont un carnet de croquis permanent où Diderot, s'entraînant sur du vivant, rode sa technique en matière de représentation humaine. Les échanges, les influences sont réciproques, bien que les *Lettres* présentent une certaine antériorité sur les *Salons* (dès 1756 probablement). L'écrivain y montre des dispositions très tôt, dès les années 1760, pour une écriture « plastique », alors même qu'il n'a rédigé que le court *Salon de 1759*. Or on ne trouve pas, à notre connaissance, mention des *Salons* dans les *Lettres à Sophie* avant 1761. Le *Salon de 1759* a été vraisemblablement une expérience trop brève pour être marquante, mais on fera aussi état du fait qu'il n'a été conservé qu'une seule lettre à Sophie de cette période de septembre 1759 (celle du 24 septembre), mois pendant lequel se tient le Salon biennal. Autre hypothèse également, la place qu'occupe, dans toute cette période, la mort du père survenue durant l'été, occultant peut-être par la suite des préoccupations jugées plus frivoles. En revanche, dès le *Salon* suivant - celui de 1761 - la nouvelle tâche de l'écrivain est évoquée, avec son lot d'exigences et de servitudes ainsi qu'une certaine anxiété : sera-t-il à la hauteur ? Pour ce travail mobilisant toute sa sensibilité, un état de concentration *optimum* est indispensable et fait défaut à l'encyclopédiste surchargé. Or s'agissant d'un engagement contracté vis-à-vis de Grimm, le second *alter ego* tyrannique, aucun épanchement n'est possible de ce côté. C'est donc « du côté de Sophie » que Diderot se tourne naturellement pour évoquer, le 12 septembre 1761, ses affres d'écrivain et ses premières difficultés :

> Grimm arrive ce soir de La Chevrette. Je lui avais promis d'aller au Salon, et de lui esquisser un jugement rapide des principaux morceaux qui y sont exposés. Le dégoût, l'ennui, la mélancolie m'ont empêché de lui tenir parole ; *et c'est encore un chagrin pour moi* (12 septembre 1761[1]).

[1] *LSV*, p. 242.

Mais très vite, ce n'est plus seulement la difficulté de la tâche qui apparaît, c'est la dureté du commanditaire, qui impose des cadences plus soutenues encore que les libraires de l'*Encyclopédie* :

> Je viens de recevoir de Grimm un billet tyrannique qui blesse mon âme trop délicate. Je me suis engagé de lui faire quelques lignes sur les tableaux exposés au Salon. Il m'écrit que, si cela n'est pas prêt demain, il est inutile que j'achève. Je serai vengé de cette espèce de dureté, et je le serai comme il me convient. J'ai travaillé hier toute la journée ; aujourd'hui tout le jour ; je passerai la nuit ; et toute la journée de demain ; et à neuf heures il recevra un volume d'écritures (17 septembre 1761).

La réussite du *Salon* devient alors un enjeu affectif fort, pour lequel l'écrivain est capable de se plaindre à Sophie de Grimm en envoyant à celle-là copie (ou l'original ?) des reproches de celui-ci :

> M. l'ambassadeur vient d'en user un peu durement avec moi. Il me demande un mot sur les tableaux : je vais les voir. Je reviens. J'écris. J'écris un volume. Je passe les jours et les nuits pour le contenter. Vous verrez par sa lettre comme j'y ai réussi. Je vous l'envoie. Il faut que vous sachiez que je lui avais écrit un mot où je lui disais de ne pas me parler de reconnaissance, parce que ce propos semblait en exiger de moi (22 septembre 1761[1]).

C'est ainsi que se construit une *triangularité*[2] affective et intellectuelle dans laquelle les tentatives de séduction malheureuses (« je passe les jours et les nuits pour le contenter »), font l'objet de plaintes de la part d'un « amant » repoussé qui se console avec son autre amante, Sophie, et réagit par des bouderies de petite-maîtresse, mais aussi de nouvelles tentatives :

> Savez-vous comment je me suis vengé de lui. D'abord il a lu le volume sur les tableaux, et il l'a trouvé rempli d'idées fines et très agréables. Pendant qu'il le lisait, je lui faisais deux autres morceaux [pour la *Correspondance littéraire*], que je viens de lui envoyer (28 septembre 1761[3]).

---

[1] *LSV*, p. 250.
[2] Concept forgé par Benoît Mélançon, dans *Diderot épistolier, Contribution à une poétique de la lettre familière au XVIIIe siècle*, Montréal, Fidès, 1996, chap. VII, « Le tiers inclus. Triangularité de la lettre », p. 369.
[3] *LSV*, p. 254.

Cette situation particulière permet d'émettre l'idée d'une rivalité affective entre les lettres à Sophie et les « lettres à Grimm » que sont les *Salons*[1], deux productions à périodicité différente mais rédigées de façon quasi parallèle entre 1759 et 1769, c'est-à-dire pratiquement pendant toute la durée du corpus conservé des *Lettres à Sophie Volland* - deux textes qui sont deux enjeux de séduction rivaux et complémentaires. Les indications fournies ci-dessus nous sont précieuses pour apprécier l'extrême rapidité de rédaction du salonnier, dont les efforts en matière d'exactitude ne sont pas sans évoquer ceux que déploie le correspondant de Sophie afin que celle-ci soit approvisionnée en temps et en heure, mais aussi en quantité et en qualité. D'autre part, cette triangularité affective mâtinée de jalousie fonctionne aussi à l'égard de Mme d'Épinay. Le *Salon de 1761* s'ouvre sur l'idée, à la fois servile et équivoque de la part de Diderot, qu'il se charge d'autant plus volontiers de remplacer Grimm à sa « boutique », que ce service permet à Grimm de remplacer Diderot auprès de Louise d'Épinay à la Chevrette : « La seule chose que j'aie à cœur, c'est de vous épargner quelques instants que vous emploierez mieux ; dussiez-vous les passer à côté de Dom Antonio[2], et au milieu des canetons » (*Salon de 1761*[3]). Le 17 septembre 1761, c'est-à-dire peut-être le même jour, il écrit avec une nuance de regret à Sophie, avant de se plaindre vigoureusement de son ami : « Je m'étais presque engagé d'aller retrouver à la Chevrette, mes pigeons, mes oies, mes poulets, mes canetons et le cher cénobite. C'est une partie remise[4] ».

Nous n'avons aucune indication concernant le *Salon de 1763* (puisque pas de lettres à Sophie pour les années 1763-1764), mais le 8 septembre 1765, Diderot s'exclame : « Ah mon amie, la terrible corvée que ce Salon », tâche à laquelle il emploie désormais la collaboration du jeune La Rue[5], affecté à la prise de notes (« il écrit aussi mal qu'une blanchisseuse ou

---

[1] Voir sur le caractère épistolaire des *Salons*, son rôle et sa signification, l'excellent article de Geneviève Cammagre, « Diderot, de la *Correspondance* aux *Salons*, énonciation épistolaire et critique d'art », *DHS*, Paris, PUF, n°32, 2000, p. 473-484.

[2] Dom Antonio (dit aussi le « cénobite ») est le surnom du porc « vedette » de la basse-cour de la Chevrette, voir la lettre à Sophie de septembre 1761.

[3] H. I, p. 112-113.

[4] *LSV*, p. 246. On n'ose imaginer à quelle « poule » il rêvait en réalité... Est-ce dans ce contexte de plaisanterie de basse-cour qu'il faut comprendre la remarque faite à Grimm, quelques pages plus loin dans le *Salon de 1761* : « Vous me tyrannisez, mon poulet [...], et vous n'en faites pas mieux, ni moi non plus » (H ; I, 148) ? Cette plaisanterie sera censurée par Grimm dans les copies adressées aux abonnés (voir G. Cammagre, *art. cit.*, p. 475).

[5] La Rue, jeune graveur qui l'a suivi dans les ateliers pour la tâche de l'*Encyclopédie*, voir *supra*.

qu'un évêque ; mais qu'est-ce que cela me fait ! Ses remarques sont bonnes, et je parviens à les déchiffrer[1] »).

Peut-on évoquer une parenté de style entre les deux textes ? La courte lettre à Sophie du 10 novembre, entièrement dévolue au jugement que Diderot porte sur son *Salon de 1765*, exprime l'idée que se fait l'écrivain de l'ensemble de son œuvre, tant sur le plan de son évolution personnelle que sur celui de la maturation de son style. On y perçoit une satisfaction profonde, reposant d'une part sur l'admiration que lui voue Grimm, mais aussi sur la reconnaissance en soi-même d'une originalité qui tient à la fois à la variété, à la force de l'imagination et à l'homogénéité d'un style que l'écrivain rapproche de son écriture épistolaire :

> C'est certainement la meilleure chose que j'aie faite depuis que je cultive les lettres [...], soit par la diversité des tons, la variété des objets et l'abondance des idées qui n'ont jamais, j'imagine, passé par aucune tête que la mienne [...]. Ç'a été une assez douce satisfaction pour moi que cet essai. Je me suis convaincu qu'il me restait pleinement, entièrement toute l'imagination et la chaleur de trente ans, avec un fonds de connaissance et de jugement que je n'avais point alors. J'ai pris la plume ; j'ai écrit quinze jours de suite, du soir au matin, et j'ai rempli d'idées et de style plus de deux cents pages de l'écriture petite et menue dont je vous écris mes longues lettres, et sur le même papier, ce qui fournirait deux bons volumes d'impressions (10 novembre 1765[2]).

La même « écriture », le « même papier » ne sont pas que des comparaisons anecdotiques. Cette écriture « petite et menue » implique une attention, une inspiration, un rythme particuliers qui ont formé l'épistolier, et c'est à cette pratique dont il sent redevable pour l'écriture des *Salons*. De même cette habitude de ne pas compter sur le regard des contemporains, mais plutôt sur un public restreint, bienveillant, ouvert et fidèle, véritable préfiguration de la postérité, s'est forgée en écrivant à Sophie. Elle a ainsi préparé le terrain au travail du salonnier, au service de quelques princes seulement, lointains mais éclairés :

> […] j'ai appris en même temps que mon amour-propre n'avait pas besoin d'une rétribution populaire [...], et que je pourrais être satisfait s'il y avait au monde un homme que j'estimasse et qui sût bien ce que je vaux. Grimm le sait [...]. Il m'est doux aussi de penser que j'aurai

[1] *LSV*, p. 430. *Une blanchisseuse ou un évêque* : allusion désobligeante à sa femme, Anne-Toinette, ancienne blanchisseuse à l'orthographe il est vrai approximative, et à son frère Didier le chanoine de Langres ?
[2] *LSV*, p. 445

> procuré quelques moments d'amusement à ma bienfaitrice de Russie, écrasé par-ci, par-là, le fanatisme et les préjugés, et donné par occasion quelques leçons aux souverains, qui n'en deviendront pas meilleurs pour cela ; mais ce ne sera pas faute d'avoir entendu la vérité […][1].

Concernant le *Salon de 1767*, les premières mentions faites à Sophie du travail en cours sont empreintes de beaucoup d'entrain, d'énergie et de détermination[2]. Mais le 17 septembre, « M. de La Rue m'a abandonné[3] » ; et la lettre du 19 septembre témoigne d'une des plus graves querelles jamais essuyées avec Grimm (ainsi qu'avec le baron d'Holbach), suivie d'une explication en règle[4]. Le salonnier reprend néanmoins courage, malgré une nouvelle défection, celle de Naigeon[5]. Or l'ampleur démesurée qu'a fini par prendre son texte, l'inquiète : « Grimm est ruiné si cela continue. Le seul tableau de Doyen m'a fourni quinze à seize pages[6] ». Aussi, dès que le « côté de Sophie » le sollicite, il n'y tient plus : « Mais mon Salon. N'importe. Maman, vous me désirez [à Isle], et vos désirs sont des ordres et des ordres bien doux[7] ». Le 11 octobre, il est toujours à Paris, après un bref séjour au Grandval : « Je n'y saurais tenir ; j'interromps mon *Salon* pour causer un petit moment avec vous[8] ». Van Loo, à la fin de l'exposition, lui a envoyé « le beau portrait qu'il a fait de [lui] ; celui-ci est arrivé au grand étonnement de Mme Diderot qui le croyait destiné à quelqu'un ou quelqu'une[9] ». Par l'intermédiaire de ce portrait, c'est symboliquement le Salon qui va à Diderot après que Diderot est allé au Salon, ainsi qu'une triple inscription de l'auteur dans son œuvre, par le double commentaire qu'il en fait[10] et par la confidence qu'il glisse à Sophie (« Je l'ai placé au-dessus du clavecin de ma petite bonne[11] »).

---

[1] *Ibid*.
[2] Notamment lettre du 8 septembre 1767.
[3] *LSV*, p. 521.
[4] « L'impatience me prend [...] et je finis par ces mots : « Mes amis, vous que j'appelle mes amis pour la dernière fois, je vous déclare que je n'ai plus d'amis, que je n'en veux point, et que je veux vivre seul, puisque je suis assez malheureusement né pour ne pouvoir faire le bonheur de personne, en m'abandonnant sans réserve à ceux qui me sont chers. À l'instant, mon âme se serra ; je versai un torrent de larmes » (*LSV*, p. 525).
[5] Lettre du 24 septembre 1767, *LSV*, p. 531.
[6] Ruiné…en frais de copiste (*LSV*, p. 534).
[7] *LSV*, p. 536.
[8] *LSV*, p. 550.
[9] *Ibid*.
[10] *Salon de 1767*, H. III, 82.
[11] *LSV*, p. 550.

Cette consécration n'empêche pas le travail de rester en plan une longue année, puisque le salonnier avoue, le 10 septembre 1768 : « Je ne fais rien, mais rien du tout, pas même ce *Salon* dont j'espère que ni Grimm ni moi ne verrons la fin[1] ». Enfin, le 4 novembre : « Dieu soit loué, je touche à la fin de mon Salon. Si vous étiez ici, on vous lirait des lambeaux qui vous amuseraient. Mais on ne saurait jouir de tout à la fois[2] ». Et le 22 novembre : « Vous avez raison de regretter un peu la lecture de ce *Salon*, car il y a, ma foi, d'assez belles choses ; et d'autres moins sérieuses et plus amusantes[3] ». Pour la première fois, le *Salon* n'est plus présenté comme une corvée, un obstacle à l'intimité des amants, mais comme une correspondance rivale, un trésor que l'épistolier garde par devers soi, une création littéraire qui déplace son centre de gravité de la relation fusionnelle avec Sophie vers une extériorité ouverte à d'autres.

D'ailleurs, le dernier *Salon* authentiquement attribué à Diderot, celui de 1769[4], n'est mentionné que de manière allusive vers la fin du corpus des *Lettres à Sophie*, le 24 juillet 1769 (« Voilà pourtant un Salon qui me va tomber sur le corps »), assorti d'un regret, véritable aveu de séparation d'avec Sophie : « C'est bien dommage que je ne puisse plus vous rendre compte de mes pensées comme autrefois[5] »). Le 1er octobre 1769, c'est la fatigue qui cette fois s'exprime dans la dernière allusion à cette tâche herculéenne, donnant l'impression que l'auteur ne veut pas en dire plus : « L'édition de l'abbé Galiani[6], mes planches, la corvée de Grimm, le *Salon* et mes petites affaires m'accablent. Le soir, je suis quelquefois si las que je n'ai pas la force de manger. Cela est à la lettre[7] ». Ces dernières traces, au sein de *Lettres*, de l'activité du salonnier, suggèrent bien un déplacement de l'intimité vers cette nouvelle tâche devenue de plus en plus investie, et par-là même, secrète vis-à-vis de Sophie.

Logiquement, et parallèlement au regret de ne plus pouvoir s'épancher « comme autrefois » dans les lettres à Sophie, l'écrivain accumule dans le *Salon de 1769* les signes formels

[1] *LSV*, p. 563.
[2] *LSV*, p. 594.
[3] *LSV*, p. 603.
[4] Voir l'introduction au *Salon de 1771* par E. M. Bukdahl, « Diderot est-il l'auteur du *Salon de 1771 ?* », H. IV, 121.
[5] *LSV*, p. 612.
[6] Ferdinando Galiani, *Dialogues sur le commerce des blés*, 1770.
[7] *LSV*, p. 628.

évidents d'une épistolarité qu'on ne trouvait pas dans les *Salons* précédents. Des signes d'intimité, bien sûr :

> Eh bien, vous avez vu notre amie [Mme d'Épinay] ? Toute cette prétendue brouillerie n'était que dans votre tête [...]. Lui avez-vous parlé ? Veut-elle que je l'aime et que je ne fasse que cela ? Cela me convient on ne peut davantage, car c'est, à mon avis, une chose bien douce que de faire son propre bonheur et celui de la plus honnête créature du monde qui en est à la première goutte de plaisir pur. Veut-elle que je travaille ? Je travaillerai[1].

Mais aussi, en regard avec le commentaire bien las fait à Sophie, une nouvelle énergie semble tirée de ce travail :

> Avec quelque vitesse que j'aie passé sur le ventre à ces gens-là, j'en suis las, mais je vais avoir de quoi me dédommager avec Loutherbourg, Vernet et Casanove [...]. Bonsoir. Tandis que je vous écris on mange mon souper sans moi, et je sens que j'ai de l'appétit[2].

Ce type de notation amené à la fin d'un « article » (texte évoquant une série de toiles du même auteur) donne à l'ensemble l'allure d'une correspondance fort intime, partagée par trois personnes au plus. Mais on trouvera des signes d'épistolarité encore plus précis, désignant explicitement le travail réalisé du nom de « lettre » :

> Voilà, mon ami, six lettres et huit peintres d'expédiés. Et dites après que je ne suis pas homme de parole[3] !
> Si vous ne voulez pas vous en tenir à ce que je vous dirai de son tableau [celui de Greuze] dans ma prochaine lettre, vous pourrez l'aller voir dans les salles de l'Académie[4].

L'évocation d'une temporalité fictive (ou qui correspond peut-être effectivement au rythme de l'écriture) par des « bonsoirs » répétés, des renvois au « lendemain », souligne encore l'amicale relation épistolaire que sous-tend ce texte protéiforme :

> Bonsoir, mon ami. Mille remerciements de ma part pour la pacotille de musique, sans préjudice des actions de grâce de ma fille [...]. Bonsoir encore. Quoique je sois fatigué, je m'attends à une mauvaise nuit[1].

---

[1] H IV, p. 41.
[2] H. IV, p. 53.
[3] H. IV, p. 47.
[4] H. IV, p. 87.

> Je vous dirai demain quel aura été le fruit de ma mission[2].
> Il m'a pris ici une bonne fantaisie, c'est de sauter tout de suite à Greuze, de vous dire un mot de nos sculpteurs et de vous souhaiter le bonsoir[3].

Ces dispositions stylistiques particulières nous suggèrent l'émergence d'un phénomène de réversibilité épistolaire, aux alentours de 1769, entre les *Salons* et les *Lettres*. Diderot s'y montre disposé à redéployer son affectivité dans un système d'écriture à l'abri des vicissitudes de l'amitié (ou de l'amour), dans un dialogue avec un interlocuteur « selon son cœur », pour reprendre la formule de Rousseau (*Confessions*, Livre IX), c'est-à-dire avec un ami Grimm désincarné auquel il peut réserver le meilleur de lui-même. « La forme confidentielle des *Salons*, liée à une esthétique du sujet, a libéré le lyrisme de Diderot […]. Dans ses vraies lettres, même adressées à des intimes, écrit Geneviève Cammagre, l'épistolier est en représentation, toujours soucieux de l'image que l'autre aura de lui. Dans les *Salons*, il s'abandonne à toute la gamme des émotions, à 'l'infinité d'enthousiasmes différents' répondant à la 'variété des pinceaux' (H. I, p. 181)[4] ».

D'autre part, le rôle pédagogique qu'il a dévolu à ces textes (éclairer un public princier, certes déjà très réceptif) nécessite un « intermédiaire dans la communication[5] » aisément incarné par l'ami Grimm, lui-même proche du lectorat auquel il adresse sa *Correspondance Littéraire*, à laquelle sont destinés les *Salons*. Cette relation épistolaire de maître à élève n'est pas sans rappeler celle qui s'était nouée à l'origine avec Sophie, lorsque celle-ci n'était guère qu'une des rares émules prêtes à se convertir aux théories de son philosophe. Cette idée nous conforte dans l'idée que les échanges sont nombreux, depuis le début, entre la démarche de l'amant et celle du salonnier, en particulier dans l'attitude de séduction qui consiste à faire don de son univers clos, à cueillir un bouquet de « choses vues » à son destinataire, dans l'espoir de le faire accéder à sa vision personnelle des choses.

Il n'est pas difficile, dans ces conditions, de constater qu'à peine sorti de ses carnets de croquis du *Salon de 1767*, Diderot reprend le même crayon pour griffonner ses lettres à Sophie, étant amené à considérer toute nouvelle figure humaine avec des yeux et un langage

---

[1] H. IV, p. 69.
[2] H. IV, p. 75.
[3] H. IV, p. 77.
[4] Geneviève Cammagre, *art. cit.*, p. 483-484.
[5] *Ibid.*, p. 479.

nouveaux de salonnier, jusque dans son activité parallèle d'épistolier et de romancier. L'énergie affective fonctionne dèsormais à rebours, du support esthétique vers la source affective, alors qu'il fut un temps où c'était Sophie, la muse, qui constituait le moteur créatif de l'écrivain :

> Le lendemain, c'était vendredi, autre séance aux tableaux, où il y a quelques belles choses qui perdent à l'examen. Je sortis de là pour aller dîner au restaurant de la rue des Poulies[1]. On y est bien, mais chèrement traité. L'hôtesse est vraiment une très belle créature. Beau visage, plutôt grec que romain ; beaux yeux ; belle bouche ; ni trop ni trop peu d'embonpoint ; grande et belle taille[2] ; démarche élégante et légère ; mais vilains bras et vilaines mains (9 septembre 1767[3]).

Il y a en effet de fortes chances pour que cette hôtesse de la rue des Poulies (soit la tenancière du célèbre restaurant sis dans cette rue proche du Louvre), évoquée dans cette lettre à Sophie soit le modèle de celle de l'auberge dans *Jacques le Fataliste*. Diderot aura pu rédiger ce passage du roman pendant sa fréquentation du *Salon de 1767*, mais aussi pendant toute la période 'd'exercice' de cette hôtesse dans le restaurant qui jouxte le lieu d'exposition[4]. On retrouve en effet dans le portrait de l' « hôtesse de l'auberge du Grand cerf » ce caractère de femme mûre, conviviale, de grande taille, à laquelle le romancier cependant retouchera les mains :

> L'hôtesse n'était pas de la première jeunesse ; c'était une femme grande et replète, ingambe, de bonne mine, pleine d'embonpoint, la bouche un peu grande, mais de belles dents, des joues larges, des yeux à fleur de tête, le front carré, la plus belle peau, la physionomie ouverte, vive et gaie, les bras un peu forts, mais les mains superbes, des mains à peindre ou à modeler[5].

---

[1] « Dans la rue des Poulies s'ouvrit en 1765 le premier restaurant, qui fut ensuite transféré à l'hôtel d'Aligre ; c'était un établissement de bouillons, où il n'était pas permis de servir des ragoûts comme chez les traiteurs, mais où l'on donnait des volailles au gros sel, des œufs frais, etc. » (*Littré*, article *Restaurant*).

[2] Pour l'emploi exclamatif de l'adjectif « beau », voir par exemple dans le *Salon de 1767* la description de la femme adultère tentant *le Chaste Joseph* de Lagrenée : « elle est belle, très belle de visage et de toute sa personne, belles formes, belle peau, belles cuisses, belle gorge, belles chairs, beaux bras, beaux pieds, belles mains » (H. III, p. 125). Ou encore, avec le retour de l'article défini, la figure d'Hersé (dans *Mercure, Hersé, et Aglaure jalouse de sa soeur*, toujours de Lagrenée) : « ô les belles chairs, les beaux pieds, les beaux bras, les belles mains, la belle peau » (H. III, p. 134), ou bien avec l'article indéfini : « Ah, mon ami, combien de beaux pieds, de belles mains, de belles chairs » (H. III, p. 148).

[3] LSV, p. 512.

[4] Nous l'avons montré dans : « L'Art du portrait dans *Jacques le Fataliste*, vers un modèle scientifique ? », *Le corps du XVIIIe siècle au croisement de la littérature, de la philosophie et de la science*, H. Cussac, A. Deneys-Tunney, C. Seth (dir.), Québec, Presses Universitaires de Laval, 2008, p. 339-347.

[5] *Jacques le fataliste*, Lew., XII, p. 143-144.

On, trouve, à la suite des *Lettres à Sophie*, toutes sortes de portraits par lesquels Diderot a croqué ses proches grâce à l'art du salonnier qui se développe et s'affirme :

> [...] quoique Mme d'Aine la jeune soit faite au tour, qu'elle ait les plus jolis petits pieds du monde, des yeux très émerillonnés, très fripons, même en présence de son mari, deux petits tétons qu'elle montre tant qu'elle peut […] (24 septembre 1767[1]).
> Ajoutez à cela [chez Grimm] un ventre très rondelet et une face lunaire qu'il a rapportés de son voyage, et vous trouverez qu'il n'a pas tout à fait perdu son temps sur les grands chemins (18 octobre 1769[2]).

On trouvait déjà l'adjectif « rondelet » dans un étonnant portrait imaginaire que Diderot fait de l'abbé Marin (voisin de Sophie à Isle-sur-Marne) sans l'avoir jamais vu, dans la lettre du 3 novembre 1760 : preuve très significative de son extrême faculté d'imagination visuelle, et de la précision de sa technique de description (lexique, syntaxe, rythme), au point de longue date, mais sans avoir trouvé encore l'occasion de s'exprimer, sauf dans le court *Salon de 1759* :

> Je me suis fait une physionomie de l'abbé Marin tout à fait singulière. Je veux qu'il ait la tête ronde, un peu chauve sur le haut ; le front étendu, mais peu haut ; les yeux petits, mais ardents ; les joues un peu ridées, mais vermeilles, la bouche grande, mais riante ; presque point de menton ; guère de col ; le corps rondelet ; les épaules larges ; les cuisses grosses ; les jambes courtes (3 novembre 1760[3]).

Ce portrait 'rêvé' témoigne bien d'une frustration d'écrivain en quête de personnages et d'un lieu adéquat pour les y faire vivre. En attendant, ce lieu est la lettre à Sophie, sorte d'antichambre de la création littéraire, de coulisse où patiente le figurant d'un roman à venir. Ce roman pourrait bien être, comme pour l'hôtesse de la rue des Poulies, *Jacques le fataliste*, où grouilleront ces abbés et moines de campagne à la trogne pittoresque. Ainsi le père Hudson aura pour modèle un autre voisin de Sophie, l'abbé de Moncetz, que Diderot avait, quant à lui réellement rencontré [4] :

---

[1] *LSV*, p. 535.
[2] *LSV*, p. 631.
[3] *LSV*, p. 205.
[4] Voir les lettres à Sophie du 14 juillet et aussi du 25 octobre 1762 : « Une mère éloignée ! Deux filles absentes ! Et point d'abbé de Moncetz auprès d'elles. Abbé de Moncetz, que faites-vous ? Où êtes-vous ? » (*LSV*, p. 376).

> Le père Hudson avait la figure la plus intéressante ; un grand front, un visage ovale, un nez aquilin, de grands yeux bleus, de belles joues larges, une belle bouche, de belles dents, le souris le plus fin, une tête couverte d'une forêt de cheveux blancs qui ajoutaient la dignité à l'intérêt de sa figure[1].

Ainsi la technique de composition des scènes à caractère pictural (notamment l'art de portrait), dans les *Lettres à Sophie Volland* reste fortement marquée de la rhétorique théâtrale. D'une part parce que les deux arts se contaminent et s'influencent mutuellement, jusqu'à laisser des traces dans le vocabulaire de cette influence réciproque. D'autre part, parce que la pratique d'une écriture « picturale » ne se substitue pas à cette rhétorique théâtrale mais ne fait que l'enrichir, donnant plus d'aisance et d'inspiration à l'écrivain quand il s'agit de décrire le spectacle de la nature, ou des scènes à caractère historique, ou encore des scènes de genre dépassant le cadre de l'espace théâtral, toutes situations devenues désormais familières au salonnier qui, dans son « musée imaginaire », dispose à présent systématiquement d'une référence appropriée. C'est aussi parce que cette longue pratique de salonnier a formé l'écrivain à une représentation plastique immédiate des productions de l'imagination, qui correspond peut-être aussi en lui à un instinct et à une nécessité intime. On peut dire désormais de lui qu'il sait « voir » mais aussi « écrire » en « peinture », que ce soit sur le plan du découpage de la scène en tableau, des « attitudes, des groupes, des passions, des expressions, du mouvement, de la profondeur, de la perspective, des plans », disposition unique que les peintres sauront assez vite, pour les plus grands d'entre eux, reconnaître en lui :

> Chardin, Lagrenée, Greuze et d'autres m'ont assuré, et les artistes ne flattent point les littérateurs, que j'étais presque le seul d'entre eux ceux-ci dont les images pouvaient passer sur la toile, presque comme elles étaient ordonnées dans ma tête [...]. Cela vient apparemment de ce que mon imagination s'est assujettie de longue main aux véritables règles de l'art, à force d'en regarder les productions ; que j'ai pris l'habitude d'arranger mes figures dans ma tête comme si elles étaient sur la toile ; que peut-être je les y transporte, et que c'est sur un grand mur que je regarde, quand j'écris (*Salon de 1767*[2]).

[1] *Jacques…*, Lew., XII, p. 211.
[2] H. III, p.152-153.

On verra toutefois que les thèmes abordés ne sont jamais gratuits, et que, loin de s'entasser dans ces lettres de manière hétéroclite ou décorative comme dans une galerie de tableaux, ils correspondent toujours à des images obsédantes fonctionnant en réseau. On découvre alors que l'écriture picturale obéit non seulement à un souci esthétique d'expressivité en direction du lecteur, mais aussi, à travers une forme d'écriture « automatique », au besoin d'expulser, comme dans le processus du rêve, les images douloureuses sans les laisser intercepter par un système de censure, mais en leur conservant à la fois leur sens et leur mystère.

2. *Tableaux et récits : « une peinture des passions ? »*

Le narrateur des *Lettres à Sophie Volland* aime à s'entourer d'une cohorte de partenaires aux statuts divers, interlocuteurs directs, narrateurs seconds, ou simples figurants de ses propres récits ou de ceux des autres. Ces figures connues ou inconnues de Sophie, ancrées dans le quotidien de l'écrivain et de son entourage ou bien dans la fiction des pièces vues, de récits entendus, possèdent toutes un point commun : l'acquisition d'un degré de réalité tel que ce n'est pas leur position sur l'échelle narratologique qui les distingue les unes des autres, mais plutôt la force d'expressivité que leur confère selon les cas l'écrivain, décidé parfois à investir davantage d'émotion dans l'évocation d'un lointain personnage que dans celle de la vie d'un proche.

Ce *lissage* particulier des personnages, qui tend à écraser leur statut pour valoriser leur caractère - quelle que soit leur origine et leur degré objectif de proximité avec le narrateur - nous a conduite à privilégier l'étude stylistique au détriment de l'étude narratologique, afin de montrer que tout individu ayant basculé dans le champ d'intérêt de l'écrivain peut prétendre à devenir un personnage de la fiction des *Lettres*. Nous avons souhaité mettre en valeur, *a contrario*, les critères qui président à ce basculement, et l'on verra apparaître de manière très troublante que la sélection opérée au sein des *choses vues, lues et entendues* par l'écrivain pour constituer sa galerie de personnages tient en grande partie, sinon à leurs qualités comiques intrinsèques, du moins à leur faculté à émouvoir fortement l'écrivain. Notamment à

travers leurs affinités et leurs ressemblances avec ceux qui peuplent le *roman familial* de Diderot. Aurait-on alors affaire dans les *Lettres à Sophie Volland*, à défaut de journal intime, à une forme d'autobiographie transposée, c'est-à-dire à une autofiction[1] éclatée, fragmentée ? C'est la question à laquelle nous essaierons de répondre.

Notons pourtant, avant de nous engager dans cette voie nouvelle, que la peinture des personnages et des caractères (par le biais de la prosopographie ou de l'éthopée) reste un exercice classique (qu'il soit romanesque ou épistolaire) au temps de Diderot, même si les critères de séduction présidant chez les « peintres » au choix des modèles évoluent, et notamment ce fameux critère d'expressivité, comme le souligne René Démoris :

> « Je veux une âme qui parle à mon âme » - ainsi s'exprime la demande que Condillac fait à la peinture, avec tout son siècle. La formule traduit bien l'attention extrême portée à l'expression des passions, par les artistes comme les critiques, jusqu'à ce qui nous semble souvent excès théâtral ou mélodramatique. Le leitmotiv est insistant en littérature comme en peinture : il faut *peindre les passions*. Encore que l'expression ait à cette date, un passé riche et divers dans l'art européen, il est d'usage de considérer son triomphe théorique au dix-huitième siècle comme un héritage classique, l'élaboration des principes posés, pour l'essentiel, dans la période glorieuse du règne de Louis XIV [...]. L'illusion a du reste été soigneusement entretenue par Du Bos et ses successeurs, qui ont tenu à se présenter comme les héritiers des classiques et ont fétichisé en conséquence le lexique théorique qui leur était légué, quitte à en détourner, sinon à en pervertir l'usage[2].

La « peinture des passions » serait donc un des objectifs esthétiques et moraux inavoués des *Lettres à Sophie Volland*, exprimant la volonté de dépasser une rhétorique lourde ou usée en la matière, mais aussi de suggérer, à travers celles des personnages, des émotions personnelles. Or bien souvent, les personnages décrits ne sont pas seuls, et leur action combinée forme alors ce que Diderot tient à appeler un « tableau ». Mais si l'art du portrait littéraire emprunte chez Diderot, pour des raisons d'expressivité, beaucoup à la technique de la peinture[3], on verra comment, dans la représentation humaine collective et mobile, le

---

[1] *Autofiction* : voir la définition toute en nuances qu'en donne le *Dictionnaire de l'Autobiographie* (Art. « Autofiction ») sous la plume de Sylvie Jouanny : « L'autofiction, que l'on envisage aujourd'hui moins comme un genre que comme une variante de l'autobiographie contemporaine, présente surtout une vertu heuristique », *op. cit.*, p. 97.

[2] René Démoris, « Les Passions en peinture au XVIIIe siècle », dans *Le Siècle de Voltaire, Hommage à René Pomeau*, t. 1, The Voltaire Foundation, Oxford, 1987, p. 381.

[3] Voir aussi notre étude « « L'Art du portrait dans *Jacques le Fataliste*, vers un modèle scientifique ? », *art. cit.*, p. 339-347.

modèle théâtral reste dominant dans la façon dont il appréhende et restitue la réalité. Cela est d'autant plus vrai quand les scènes évoquées, choisies pour leurs qualités émotionnelles, renvoient de près à l'intimité de l'écrivain, esquissant comme en creux « l'histoire de sa vie » ou de son cœur.

Le « tableau scénique », un symptôme de l'émotion

Le terme même de « tableau », emprunté à la peinture, est ambigu. Les deux domaines semblent en effet se contaminer mutuellement par leurs efforts concurrents à restituer une vérité « plus vraie que nature », au point que le modèle matriciel, à l'origine de tous les arts, nous paraît s'abolir dans le néant :

> Un incident imprévu qui se passe en action et qui change subitement l'état des personnages, est un coup de théâtre. Une disposition de ces personnages sur la scène, si naturelle, si vraie que, rendue fidèlement par un peintre, elle me plairait sur la toile, est un tableau (*Entretiens sur le Fils naturel*[1]).

En effet, qui, du tableau pictural ou de la scène théâtrale, a existé avant l'autre ? La passion pour cette question semble être ce qui animera Diderot, au cours son débat épistolaire avec Falconet sur la Postérité, dont un morceau de choix est l'analyse du tableau perdu du peintre antique Polygnote de Thasos[2]. L'expression choisie par Diderot semble indiquer que c'est le théâtre qui tend à s'inspirer progressivement de la peinture. Mais dans la confusion des origines, L'arbitraire dans le choix de ce signe nous montre surtout comment la vision singulière de Diderot se heurte à l'indigence des termes en vigueur : le recours au terme de *tableau scénique*, fait donc ici figure de néologisme, ou plutôt de catachrèse. Toutefois, la référence à la peinture n'est pas totalement métaphorique, et renvoie à l'analyse des concepts récemment élucidés par Diderot dans l'article COMPOSITION, en Peinture, qui concourent à

[1] Lew., III, p. 127-128.

[2] Polygnote de Thasos, également décorateur des Propylées d'Athènes (490-426 ? av. J.-C.). De ce tableau, *Départ des Grecs après la prise de Troie*, on ne connaît curieusement que la description qu'en fit l'historien et géographe Pausaunias. Sans avoir jamais vu ce tableau, donc, et sur la simple foi d'une description, c'est-à-dire d'une *mise en scène*, Diderot s'enthousiasme pour cette peinture : « Je ne dirai rien de Polygnote, ni comme dessinateur, ni comme perspecteur, ni comme coloriste ; mais je ne craindrai point d'assurer sur son tableau que c'est une des plus belles imaginations de poète que je connaisse » (lettre de Diderot à Falconet du 28 mai 1766, VER, p. 645).

l'harmonie d'une scène, et principalement à la notion de composition et de subordination des figures - choses dont le théâtre, contrairement à la peinture, ne s'était jamais soucié :

> Un tableau bien composé est un tout renfermé sous un seul point de vue, où les parties concourent à un même but, et forment par leur correspondance mutuelle un ensemble aussi réel, que celui des membres dans un corps animal [...]. Il est évident que les figures doivent se faire remarquer à proportion de l'intérêt que j'y dois prendre ; qu'il y a des lieux relatifs aux circonstances de l'action, qu'elles doivent occuper naturellement […] ; chacune doit être animée de la passion et du degré de passion qui convient à son caractère […] (COMPOSITION, en Peinture).

Le 28 novembre 1760, quand Diderot envoie à Voltaire, après la représentation de *Tancrède*, une longue lettre circonstanciée pour lui signifier toute son admiration, c'est ce moment qu'il évoque, et presque dans les mêmes termes qu'il a utilisés pour Sophie le 5 septembre[1] :

> Ah! mon cher maître, si vous voyiez la Clairon traversant la scène à demi renversée sur les bourreaux qui l'environnent, ses genoux se dérobant sous elle, les bras tombant comme morte ; si vous entendiez le cri qu'elle pousse en revoyant Tancrède, vous resteriez plus convaincu que jamais que le silence et la pantomime ont quelquefois un pathétique que toutes les ressources de l'art oratoire n'atteignent pas (28 novembre 1760[2]).

Mais on retrouve aussi la pantomime des « genoux » dans une scène de sacrifice. Ainsi, dans le célèbre tableau de Fragonard, *Corésus et Callirhoé*, évoqué dans le *Salon de 1765* :

> Je vis entrer ensuite une jeune fille ; elle était pareillement vêtue de blanc, une couronne de roses lui ceignait la tête. La pâleur de la mort couvrait son visage, ses genoux tremblants se dérobaient sous elle ; à peine eut-elle la force d'arriver jusqu'aux pieds de celui dont elle était

---

[1] « C'est une suite de tableaux grands et pathétiques. Il y a un moment où la scène est muette, et où le spectateur est désolé ; c'est celui où Aménaïde traînée au supplice par des bourreaux, reconnaît Tancrède. Elle pousse un cri perçant ; ses genoux se dérobent sous elle ; elle succombe ; on la porte vers une pierre où elle s'assied » (*LSV*, 5 septembre 1760, p. 115).

[2] *Corr*., III, 272-273, VER, p. 331. Henri Lagrave note que Voltaire, « Répondant le 10 décembre à la lettre de Diderot sur *Tancrède*, [...] se garde bien de toute explication ; il ne dit mot des tableaux, et c'est aux d'Argental qu'il réserve le fond de sa pensée, mêlant dans la même réprobation - qui rejaillit sur Diderot lui-même - les excès de l'actrice et ceux des 'anglomanes', à qui il a déclaré la guerre : 'Ah mes anges j'ay bien peur qu'on ne corrompe entièrement la tragédie par toutes ces pantomimes de Mlle Clairon [...]. Il n'y a que les convulsionnaires qui se roulent par terre. J'ai crié quarante ans pour avoir de l'appareil, de l'action tragique, mais domandavo aqua, no tempesta'… » (« Voltaire, Diderot et le 'tableau scénique' : le malentendu de Tancrède », Dans *Le Siècle de Voltaire, Hommage à René Pomeau*, t. 2, Oxford : The Voltaire Foundation, 1987, p. 569-575). Voir aussi Pierre Frantz, *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIIIe siècle*, Paris, 1998.

adorée, car c'était elle qui avait si fièrement dédaigné sa tendresse et ses vœux (*Salon de 1765*[1]).

Dès lors Diderot ne se lasse plus de ces « visions » théâtrales, écrivant à Sophie sous cette forme paroxystique toutes les fois qu'il se trouve dans un état de sensibilité extrême, comme si l'écriture épistolaire se faisait l'exutoire du projet théâtral avorté et des souffrances non apaisées.

3. *Fiction et récits : le masque de l'autobiographie*

A. Agenouillement et pardon : La « scène fantasmée »

La scène emblématique de cette période rebelle, chez l'écrivain, est celle du consentement nuptial refusé par le père et pour lequel Diderot n'eut de cesse d'obtenir son pardon : elle va notamment surgir de façon récurrente, ici par exemple, au cours d'une causerie sur les mariages. Il s'agit d'une scène d'agenouillement (celle du fils prodigue aux pieds de son père ?) qui trouvera bien des formes différentes dans la façon dont elle cherche à susciter pitié et consolation :

> Le reste de la soirée se passa à causer de mariages disproportionnés, faits sans le consentement des parents. [Le prince Galitsine] me dit à ce sujet quelques mots de M. de Parceval, que vous ne savez peut-être pas et qui vous feront plaisir. Son fils se maria sans son aveu. Le lendemain du mariage, sa bru vint chez lui. Il n'était pas encore levé. Elle se mit à genoux près de son lit, et lui prit une main qu'elle mouillait de ses larmes. M. de Parceval lui dit : Mais est-ce que mon fils n'a pas craint d'être déshérité ? Sa bru lui répondit : Il vous connaît trop pour avoir cette crainte. Après un moment de silence, M. de Parceval ajouta : Ma fille, levez-vous. Vous m'avez ôté un fils ; j'espère que dans neuf mois vous m'en rendrez un autre que vous élèverez si bien qu'il n'osera jamais faire, même un bon choix, sans votre consentement. Et puis il l'embrassa ; mais il ne voulut pas recevoir son fils (19 septembre 1767[2]).

Le contenu de ce récit est très proche de celui de la lettre que Diderot reçut en prison de son père[3], un père dont le rêve s'exprimerait ici devant la jeune épouse, et non pas face au

[1] H. II, p. 259.
[2] *LSV*, p. 525-526.
[3] Didier Diderot prévient en effet son fils emprisonné à Vincennes pour écrits séditieux, dans sa lettre de remontrances : « [je] vous conserverai dans mes bonnes grâces, quoique je vous préviens que vous n'en recevrez jamais de preuves de ma façon, que vous ne m'ayez marqué au vrai et sans équivoque si vous êtes marié, comme

jeune rebelle. D'autre part, le récit marque, plus explicitement encore que dans la lettre, la mise à l'écart du fils, chose qui reste évasive dans la réalité. On reconnaît aisément l'épisode, reconstruit de manière fantasmatique, au cours duquel la jeune épousée, Anne-Toinette Diderot, envoyée par Denis à Langres à l'automne 1752, est reçue par sa belle-famille afin d'amadouer le père. Dans la réalité, l'absence du fils n'est pas le fait d'un refus du père, mais d'une culpabilité qui le rend incapable d'affronter la figure paternelle. Le récit qu'en donnera plus tard Mme de Vandeul, sa fille, reste marqué de la honte et de la faiblesse qui furent celle du fils à l'époque : « il reçut de son père des lettres dures et menaçantes. [...] il trouva plus simple de mettre sa femme dans un coche et de l'envoyer à ses parents. Elle venait d'accoucher d'un fils, il annonça cet enfant à son père et le départ de ma mère. Elle est, disait-il, partie hier, elle vous arrivera dans trois jours ; vous lui direz tout ce qu'il vous plaira, et vous la renverrez quand vous serez las[1] ». On retrouve dans la scène construite pour Sophie tous les éléments dramaturgiques chers à Diderot : la pantomime pathétique (la bru à genoux au pied du lit du père, les larmes), le dialogue simple et grave, le rôle du silence, qui sert à rendre palpable la souffrance intérieure du père (devenu ici grabataire). C'est précisément à travers cette souffrance qu'il peut s'identifier à son père et s'en voir ainsi pardonner.

Nous trouvons particulièrement intéressant le fait que Mme de Vandeul ait réutilisé dans son récit la même « dramaturgie » que celle du théâtre paternel, comme pour, à son tour, mieux expier ce crime. Elle n'ignore pas en effet que ce théâtre reprend les éléments du drame familial, et pressent sa vocation cathartique : « il a voulu peindre le commencement de [sa] liaison [avec ma mère] dans *Le Père de Famille*. Violent comme Saint-Albin, il n'eut pas besoin d'autre modèle. Les obstacles que son père mit à son mariage, le caractère sec, dur, impérieux de son frère, voilà le canevas de cet ouvrage ». Sa version des faits reprend donc le même schéma que la scène écrite par Diderot pour Sophie, puisant probablement aux mêmes sources, le récit émouvant que dut en faire Anne-Toinette à sa fille ; celui d'une jeune femme

---

on l'a écrit de Paris, et que vous ayez deux enfants. Si ce mariage est légitime et que la chose soit, j'en suis content. Je compte que vous ne refuserez pas à votre sœur le plaisir de les élever [c'est-à-dire, de les prendre dans ses bras] et [à] moi celuy de les voir sous mes yeux » (3 septembre 1749, *Corr.*, I, 93).

[1] Mme de Vandeul, *Diderot, mon père*, Paris, Circé, 1992, p. 25.

seule, mais décidée, qui vient s'immoler, ou du moins s'agenouiller au chevet d'un beau-père légendairement inflexible :

> Le premier abord fut plus que froid [...] ; mais le lendemain matin, aussitôt qu'elle fut levée, elle passa chez son beau-père, et le traita comme s'il eût été son propre père ; son respect et ses caresses charmèrent un vieillard sensible et bon[1].

Il s'agit là d'un schéma tragique retourné en simple drame grâce au *happy-end*[2]. Mais c'est toujours dans les termes empruntés à son père (c'est-à-dire au récit qu'il dut en faire, à la suite de sa mère) qu'Angélique évoque le retour triomphal : « On la garda trois mois, et on la renvoya *comblée* de tout ce que l'on put imaginer lui être agréable ou utile[3] ». Diderot, qui ne remercia pas directement son père de ses bienfaits, le fit en tout cas par écrit, par l'intermédiaire de son père de substitution, grand-père du futur mari d'Angélique :

> J'ai mille remerciements à vous faire de la manière dont vous avez bien voulu accueillir ma femme, pendant son séjour à Langres [...]. Mr. et Made Caroillon ont eu trop de part aux bontés dont elle a été *comblée* pour n'en avoir pas infiniment à la reconnaissance que je vous en dois à tous. Il est vrai qu'elle est revenue chargée des bienfaits de tout le monde, et qu'elle semble avoir dévalisé la maison ; mais je vous jure que je n'entre pour rien dans cette épouvantable picorée. Je lui avais au contraire bien recommandé de revenir le cœur plein et les mains vides, et elle n'a fait de cela que la moitié (Pour Mr. La Salette, 4 novembre 1752[4]).

Cette « épouvantable picorée » va, bien entendu, droit au cœur du fils prodigue, l'accent est suffisamment éloquent sur ce point : c'est en réalité son cœur frustré de l'amour paternel qui demandait à être *comblé* du pardon. Mais on aimerait rapprocher la scène de confrontation entre la père et Anne-Toinette, d'une autre scène fort émouvante montrant la sœur de Diderot se dévouant au chevet du père, toujours en l'absence du fils. Cette scène est un récit à Sophie datant d'après la mort du père et provenant d'une anecdote probablement racontée à Denis par

---

[1] Mme de Vandeul, *op. cit.*.
[2] Mais n'est-ce pas là la démarche même de Diderot proposant de réécrire *Tancrède* ? (voir la lettre à Sophie du 5 septembre 1760) : Diderot, lui, n'aurait pas hésité à bouleverser la loi du genre tragique pour lui donner une autre fin : « Je ne sais comment le poète a pu se résoudre à faire mourir Tancrède et à finir sa pièce par une catastrophe malheureuse. Il est sûr que j'aurais rendus tous ces gens-là heureux. Saurin me disait que ce n'aurait plus été une tragédie ; et Grimm lui répondait, Qu'est-ce que cela fait ? Il est sûr que cela eût été mieux, mais que cela aurait demandé bien plus de génie » (*LSV*, p. 115).
[3] Mme de Vandeul, *ibid*.
[4] *Corr.*, I, 145. C'est nous qui soulignons les deux occurrences.

« Sœurette » lors du règlement de la succession. Marquée par la mort toute récente du père, elle montre ici davantage la culpabilité que, dans les scènes précédentes, l'espoir du rachat par un personnage féminin (Sœurette incarnant ici le double inversé du fils prodigue, la fille aimante et fidèle) :

> Je suis appuyé sur le lit où il a été malade pendant quinze mois. Ma sœur se relevait dix fois la nuit pour lui apporter des linges chauds pour rappeler la vie qui commençait à s'éloigner des extrémités de son corps. Il fallait qu'elle traversât un long corridor pour arriver à cette alcôve où il s'était réfugié depuis la mort de sa femme. Leur lit commun était resté vacant depuis onze ans. Pour soulager sa fille dans les soins continuels qu'elle lui rendait, il vainquit sa répugnance et vint se replacer dans ce lit. En y entrant, il dit, je me trouve mieux, mais je n'en sortirai pas (Langres, le 14 août 1759[1]).

Nous sommes frappée dans cette scène par la proximité qu'elle entretient avec le schéma précédent : il s'agit toujours de ce trajet long et angoissant, sorte de chemin de croix (la traversée de ce corridor, très symbolique, évoquant la distance qui sépare le père de ses enfants, de même la route de Paris à Langres), trajet que doit entreprendre le personnage féminin vertueux pour exercer le devoir de piété filiale à la place du narrateur : Nanette, à sa façon, avait fait le voyage de trois jours en diligence. D'autre part, c'est une scène dans laquelle le père donne au fils, par l'intermédiaire du récit sororal, une leçon de fidélité conjugale et de générosité paternelle. Sa mort même n'est-elle pas présentée comme un effet de l'absence du fils, obligeant ce père, par manque de soins plus appropriés, à vaincre une « répugnance » qui lui fut fatale ? C'est pourquoi, tel un pénitent appuyé sur un prie-dieu, le fils se présente-t-il accoudé au bois du lit parental pour se livrer à cette méditation édifiante, montrant à Sophie, à la fois par sa posture et par la construction de la scène, qu'il a compris la leçon dont elle se porte témoin, et dont elle sera peut être un jour, en tant qu'épouse « spirituelle », la bénéficiaire.

Un lecteur attentif est aussi en droit de se demander si les soins dévoués portés par Diderot à sa femme, pendant sa grave maladie de l'automne 1762, et surtout le récit assez emphatique qu'il en donne (véritable bulletin de santé dont nous avons déjà étudié l'aspect

[1] *LSV*, p. 49-50.

« diaristique[1] »), ne sont pas un moyen de racheter cette culpabilité de plus en plus chargée, liée à des absences cumulées (absence du fils prodigue éloigné des parents, absence aux côtés d'Anne-Toinette envoyée à Langres, absence près de Sœurette au chevet du père malade). Ce sont les détails particuliers d'une anecdote qui nous alertent à ce sujet, montrant un Diderot garde-malade, affairé autour de *linges chauds* :

> Hier au soir, j'envoyai coucher Janneton, et je me mis à tourner et à nourrir sur le feu, depuis neuf heures et demie jusqu'à une heure du matin, ce mets qu'elle se faisait une fête de prendre à son déjeuner. J'avais couvert la jatte avec des linges ; je l'avais mise ensuite dans la cendre chaude, et à son lever tout s'est trouvé chaud, prêt et excellent. Cela ne m'a rien coûté à faire ; mais si j'avais aimé ! (25 octobre 1762[2]).

Ce détail est discret, les « linges chauds » étant à l'époque affectés à toutes sortes de tâches domestiques. Toutefois sa rareté fait symptôme, de même que la mise en scène inversée de l'homme dans un rôle ancillaire, s'humiliant au pied du feu pour accomplir tardivement un devoir non assumé en son temps, celui du fils et de l'époux. Car la confrontation *ante-mortem* avec le père n'ayant pas eu lieu[3], le souvenir de la scène que Diderot n'a pas vécue reviendra encore comme une obsession, notamment dans *Jacques le fataliste*, transposée et raffinée à l'excès, à travers la pantomime désespérée de la d'Aisnon aux pieds de son mari, suivie de la grande scène du pardon :

> Dès la porte, elle se jeta à ses genoux. « Levez-vous », lui dit le marquis. Au lieu de se lever, elle s'avança vers lui sur ses genoux ; elle tremblait de tous ses membres, elle était échevelée, elle avait le corps un peu penché, les bras porté de son côté, la tête relevée, le regard attaché sur ses yeux, et le visage inondé de pleurs. [...] Monsieur, de grâce, ne vous hâtez point de me pardonner. Tant de filles honnêtes sont devenues de malhonnêtes femmes, que peut-être serai-je un exemple contraire [...]. Levez-vous, je vous en prie, ma femme, levez-vous et embrassez-moi[4].

Dans cette scène, le narrateur-Diderot joue les deux rôles, à la fois celui de la femme qui s'humilie (à la place du fils prodigue), et celui de l'époux sublime (le père magnanime).

---

[1] Voir Odile Richard-Pauchet, *Diderot dans les Lettres à Sophie Volland…*, *op. cit.*, chap. « Rassembler le *moi* épars », « Maladie de Mme Diderot », p. 273-282.
[2] *LSV*, p. 374.
[3] Diderot ne reverra pas son père, sa dernière visite remontant à 1753 (voir Wilson, *Diderot, sa vie, son œuvre*, *op. cit.*, p. 183).
[4] *Jacques…*, Lew., XII, p. 182-183.

La transposition est telle, et le geste atteint un tel degré de clémence, que l'on peut penser avoir affaire à la phase ultime de sublimation et de liquidation du conflit[1]. Mais c'est au prix, pour l'écrivain, de vivre par identification, l'humiliation subie par le Marquis des Arcis. Or dans la même lettre que celle où il rapporte à Sophie le récit des « mariages disproportionnés » (lettre du 19 septembre 1767), Diderot vient - simple hasard ? - de raconter l'humiliation infligée par le Baron d'Holbach, « qui prend ses aises », et surtout par Grimm, qui abuse de lui pour sa *Correspondance littéraire* (« je ne reste à Paris que pour ce maudit Salon, et que pour lui »). C'est l'occasion, on l'a vu plus haut, d'évoquer l'une des rares scènes de désespoir auquel il se soit laissé aller sous les yeux de Sophie :

> À l'instant, mon âme se serra ; je versai un torrent de larmes ; et le marquis [de Croismare], qui était à côté de moi, me prit entre ses bras, m'entraîna dans une autre allée des Tuileries où cette scène se passait, en attendant le dîner. Il me dit les choses les plus honnêtes, les plus douces et les plus consolantes ; versa un peu de baume sur mes blessures, et me ramena à ces amis que j'avois abjurés, résolu à dîner avec eux, car je voulais m'en aller, et un peu apaisé. Ce qui surtout m'avait ulcéré, c'est un mot de Grimm qui me dit que, puisqu'il ne pouvait plus m'écrire sans me dire la vérité, et que la vérité me faisait tant de mal, il ne m'écrirait plus [...]. Cependant le dîner fut fort bien [...]... On se sépara de bonne heure, et nous nous embrassâmes fort tendrement[2].

Ce qui nous frappe dans ce passage, c'est la parenté entre la situation d'humiliation que Diderot accepte vis-à-vis de Grimm ou du Baron, pères symboliques, pères choisis mais finalement reniés (« ces amis que j'avais abjurés »), et celle qu'il ne parvint jamais à jouer devant son père, défié au contraire, pour obtenir son pardon. On est frappé aussi du fait que ce soit un tiers, le marquis, tel un autre père de substitution, qui s'entremet alors. Ainsi dans cette séquence rejouée inlassablement, le fils, après s'être humilié dans le rôle du mauvais fils maltraité par ses amis, recherche en pleurant (c'est-à-dire en jouant le rôle de la « femme ») à obtenir le pardon auprès d'un bon père. On constate en tout cas - ce qui dans, la réalité, fut probablement moins suave - que la réconciliation est « surjouée » devant Sophie à des fins

[1] On trouve encore, dans une scène de *Calliste* rapportée par Diderot à Sophie, une autre version assez proche de la *scène fantasmée* (ce qui explique son enthousiasme), où ce qui le frappe surtout est l'attendrissement et la pitié qui s'emparent du père à l'égard de sa fille, ce dont elle lui est reconnaissante : « Ce vers qui vous plaît tant, et qui me fait tourner la tête, à moi : *Peut-être que mon père y mêla quelques pleurs*, croyez-vous bien qu'il y a ici des gens d'un goût assez gauche pour oser l'attaquer [...], et comme cette réflexion au moment de mourir fait honneur à cette fille » (25 novembre 1760, *LSV*, p. 234).
[2] *LSV*, p. 525.

cathartiques. Mais pourquoi l'origine du traumatisme n'est-elle jamais abordée de front ? Pourquoi Diderot, si confiant à l'égard d'une Sophie à qui il promet de ne pas même tuer « une puce » sans lui en rendre compte[1], n'a-t-il pas vidé son cœur une bonne fois pour toutes ? Pourquoi père et mère sont-ils si chichement évoqués dans l'œuvre, compte tenu de la vertu apaisante de l'écriture ?

B. Fureur, désespoir et séquestration : La « scène traumatique »

Dans les *Lettres à Sophie* conservées, nous n'avons pour ainsi dire pas trace, ni sous forme de récit, ni de mémoires, d'une *scène traumatique* originelle, c'est-à-dire du récit de la faute elle-même ou du châtiment le cas échéant - signe qu'elle est précisément irreprésentable, obscène, enfouie dans l'histoire du sujet. On y lit en revanche, comme on vient de le voir, abondance de ces *scènes fantasmées* témoignant de pardons rêvés, de rachats, de visions pathétiques de familles réconciliées ou cherchant la réconciliation, dont on verra un peu plus loin les métamorphoses poétiques. Est-ce une question de date, de destinataire, de forme littéraire ? Il est difficile d'y répondre. Si en revanche on envisage l'ensemble de l'œuvre, les scènes les plus douloureuses, les plus excessives, les plus paroxystiques se trouvent dans *La Religieuse*, reportées sur un personnage unique. Celui-ci, contraint par corps, enfermé, poursuivi et puni pour son comportement sexuel (soit pour séduction passive, comme Suzanne, soit pour séduction active, comme la supérieure de Sainte-Eutrope), révolté, désespéré, tente de se *détruire* ou de *rompre ses chaînes* :

> Mon premier mouvement fut de me détruire ; je portai mes mains à ma gorge ; je déchirai mon vêtement avec mes dents ; je poussai des cris affreux ; je hurlai comme une bête féroce ; je me frappai la tête contre les murs ; je me mis toute en sang ; je cherchai à me détruire jusqu'à ce que les forces me manquassent[2].

[1] Lettre du 20 juillet 1765 : « [...] mais dites-moi donc bien vite que vous les avez toutes [mes lettres], et que vous jouissez enfin de la douceur que vous [vous] en promettez. Je ne me suis soucié que de les faire longues ; j'ai voulu vous occuper longtemps ; j'ai voulu que vous me suivissiez pas à pas ; j'ai voulu vivre sous vos yeux. Je ne tuerai pas non plus une puce, sans vous en rendre compte » (*LSV*, p. 401).
[2] *Rel.*, p. 103.

On trouve un passage troublant de ressemblance avec celui-ci dans une lettre à Sophie de la pleine période « théâtrale », évoquant, à la suite du choc reçu dans un célèbre accident de fiacre, un passé lointain qui hante encore l'écrivain :

> […] mais ce symptôme [des sensations de douleur au haut du nez] se dissipera comme les autres. J'aurai peu de scènes domestiques. Le temps est passé où la déraison me rendait fou furieux, et où, désespéré de ne pouvoir porter mes mains sur un autre, je les tournais vers moi et me frappais, ou j'allai me donner de la tête contre le mur. Je m'y fais (7 octobre 1760[1]).

Ce souvenir enfoui - véritable *hapax* dans le corpus - d'un accès de fureur contre soi lié à d'anciennes scènes domestiques, semble rejaillir du passé à l'occasion d'un choc physique violent (nous tenterons d'expliquer plus loin dans quelles conditions exactement). Mais d'autres scènes de *La Religieuse* décrivent avec précision la pantomime de ce personnage tiré de cette scène que nous nommons *traumatique*, lorsqu'il est en proie à ses accès de désespoir :

La religieuse folle au couvent de Sainte-Marie :

> Elle était échevelée et presque sans vêtement ; elle traînait des chaînes de fer ; ses yeux étaient égarés ; elle s'arrachait les cheveux ; elle se frappait la poitrine avec les poings, elle courait, elle hurlait (*Rel.*, p. 53).

La Supérieure de Sainte-Eutrope :

> Un matin on la trouva pieds nus, en chemise, échevelée, hurlant, écumant [...]. Elle avait déchiré ses vêtements, elle parcourait les corridors toute nue, seulement deux bouts de corde rompue pendaient de ses deux bras (*Rel.*, p. 257-259).

Les religieuses désespérées évoquées par Dom Morel :

> [...] les unes courent se jeter aux genoux de leur supérieure [...] ; d'autres déchirent leurs vêtements et s'arrachent les cheveux ; d'autres cherchent un puits profond, des fenêtres bien hautes, un lacet (*Rel.*, p. 252[2]).

Cette pantomime du désespoir, qui consiste à trouver soit la mort, par exemple par *défenestration*, soit l'apaisement et le pardon *aux genoux* d'une instance supérieure, parvient

[1] *LSV*, p. 148.
[2] Voir aussi, dans les *Lettres à Sophie Volland*, le récit d'une émeute populaire à Bordeaux où « Une femme échevelée qui criait, qui s'exposait aux pierres qui volaient de toutes parts, étonna les séditieux et suspendit leur fureur » *LSV*, 30 octobre 1759, p. 93).

peut-être à sa forme la plus violente dans la bouche du Père, dans l'*Entretien d'un père avec ses enfants*. Il s'agit de la scène dont il est le narrateur, où une foule d'héritiers présumés apprennent qu'ils sont *déshérités* :

> Quelle scène, quelle scène, mes enfants, que celle qui suivit ! Je frémis de la rappeler. Il me semble que j'entends encore les cris de la douleur, de la fureur, de la rage, le hurlement des imprécations. Ici, mon père portait ses mains sur ses yeux, sur ses oreilles... Ces femmes, disait-il, ces femmes, je les vois ; les unes se roulaient à terre, s'arrachaient les cheveux, se déchiraient les joues et les mamelles ; les autres écumaient, tenaient leurs enfants par les pieds, prêtes à leur écacher[1] la tête contre le pavé, si on les eût laissé faire ; les hommes saisissaient, renversaient tout ce qui leur tombait sous les mains ; ils menaçaient de mettre le feu à la maison ; d'autres en rugissant grattaient la terre avec leurs ongles, comme s'ils y eussent cherché le cadavre du curé pour le déchirer ; et tout au travers de ce tumulte c'était les cris aigus des enfants qui partageaient, sans savoir pourquoi, le désespoir de leurs parents, qui s'attachaient à leurs vêtements et qui en étaient inhumainement repoussés. Je ne crois pas avoir jamais autant souffert de ma vie[2].

Si l'on fait à présent la synthèse de ces différents fragments, si l'on reconstitue ce véritable puzzle psychique, on est tenté de poser l'hypothèse qu'un très ancien souvenir torture l'écrivain. Il s'agit probablement de ce mois de février 1743 où, venu chercher à Langres le consentement de son père à son mariage avec Anne-Toinette Champion, il se heurte au refus et à la menace d'être *déshérité*, puis se voit interné dans un couvent :

> Mon père avoit porté la dureté jusquà me faire enfermer chez des moines qui ont exercé contre moi ce que la méchanceté la plus déterminée pouvoit imaginer. Je me suis jeté par les fenêtres la nuit du dimanche à lundi [...], j'ai tant souffert, tant de peines m'attendent encore, que mon parti est pris : je finirai tout d'un coup. Ma mort ou ma vie dépend de l'accueil que tu me feras. Mon père est dans une fureur si grande que je ne doute point qu'il ne me déshérite, comme il m'en a menacé [...]. J'oubliais de te dire qu'afin que je ne pusse me sauver, on a pris l'inutile précaution de me couper les cheveux à moitié (à sa fiancée Anne-Toinette[3]).

Reniement par le père, séquestration arbitraire dans un lieu conventuel, violences et sévices, défenestration[4], tentation du suicide : ce sont toutes ces étapes que l'on retrouve, éparses, dans les fragments les plus violents de l'œuvre dont la partie théâtrale possède, entre autres fonctions, celle de jouer une version transposée et surtout, assortie du *happy-end* qui lui

---

[1] *Écacher* : écraser, aplatir (régionalisme).
[2] *Voyage à Bourbonne et à Langres…*, *op. cit.*, p. 79.
[3] VER, p. 11-12. Voir aussi la lettre du père à Mme Champion, *Corr.*, I, p. 41-42, citée aussi par Wilson, *op.cit.*, p. 34-36.
[4] Voir aussi la scène d'évasion de Suzanne, déjà évoquée *supra* (*Rel.*, p. 261).

manque[1]. Nulle part dans la correspondance Diderot ne dit exactement de quelles violences il fit l'objet dans ce couvent. Mais l'on peut penser qu'il fut attaché, tenta de rompre ses liens, de retourner cette violence contre lui, et aussi qu'une partie de ces scènes de désespoir ont été jouées devant son père, qui ne dut pas non plus oublier cette vision d'épouvante. Le geste des « cheveux arrachés », véritable *leitmotiv* dans la pantomime du désespoir, rappelle cette scène (qui ne s'invente pas) où le jeune homme se sent passer au fer humiliant du rasoir monastique, et dont il devra garder l'horreur (ou la honte) éternelle.

André Garnier, juriste, dans une étude très précise sur la question[2], indique qu'il s'agit bien là d'une détention *arbitraire*, et que le père de Diderot se plaçait en agissant ainsi dans l'illégalité. Cet élément est selon nous fondamental pour expliquer le fait que ce conflit n'a pu être liquidé de part et d'autre dans des conditions psychiques satisfaisantes, le fils n'ayant pas pu obtenir justice, en poussant la logique de sa révolte jusqu'à « réclamer des dommages et intérêts pour emprisonnement tortionnaire et déraisonnable » comme il en avait parfaitement le droit[3]. André Garnier en déduit que Diderot « n'en garda pas rancune à sa père, à l'égard duquel il exprima sans réserve son affection et son admiration. En cela, il était bien l'homme de son temps[4] ». Nous pensons au contraire qu'il lui en garda sinon une rancune indéracinable, incompatible avec l'admiration et le respect qu'il lui vouait jusqu'alors, du moins une réprobation, une affliction et une déception profonde à l'égard du modèle de vertu qu'incarnait pour lui ce patriarche. Et que c'est cette impossibilité à concevoir et à verbaliser le paradoxe « obscène » d'un père à la fois juste et hors-la-loi qui l'a contraint à chercher, dans une forme poétique cryptée, une manière de représenter, à défaut de le liquider, ce conflit insoutenable. On notera que ce travestissement poétique de la scène va très loin, jusqu'à se représenter soi-même sous le visage féminin de Suzanne, et à imaginer tout ce système de métamorphoses scéniques et/ou romanesques.

---

[1] Sauf dans la « variante » tragique du *Fils Naturel*, où Dorval est représenté mettant fin à ses jours (*Entretiens sur le Fils naturel*, Lew., III, p. 183-184).
[2] André Garnier, « La séquestration arbitraire de Denis Diderot en janvier 1743 », *art. cit.*, p. 46-52.
[3] *Art. cit.*, p. 47.
[4] *Ibid.*, p. 52.

Certaines autres scènes, en revanche, faisant intervenir les éléments naturels déchaînés, auront recours à des images plus particulièrement picturales. C'est le cas notamment des scènes de tempête et d'incendie.

C. Tempêtes et incendies : « les scènes expiatoires »

On a vu plus haut comment, dans la pantomime narrée par le père de l'*Entretien*, les hommes déshérités tentaient par désespoir de mettre le feu à la maison du curé de Thivet. C'est un autre récit de désespoir que Diderot tente de restituer sous forme de tableau, récit recueilli du père Hoop[1] d'une de ses multiples aventures, lors d'une promenade accomplie en sa compagnie dans les environs du Grandval, et qui prend place dans une des lettres à Sophie portant en sous-titre « Suite de la Gazette du Grandval », du 6 novembre 1760 :

> Il est impossible que vous vous fassiez une juste image d'un équipage après une tempête. À ce propos, l'Écossais nous dit, Imaginez que nos voiles étaient déchirées, nos mâts rompus, nos matelots épuisés de fatigue, le vaisseau sans gouvernail, abandonné aux flots, le vent nous portant avec fureur droit contre des rochers, douze autres et moi assis en silence dans la chambre du capitaine, la tête baissée, les bras croisés, les yeux fermés, en attendant à chaque minute le naufrage et la mort [...]. Ce fut un matelot ivre qui nous sauva (6 novembre 1760[2]).

Il est intéressant de souligner que ce récit emboîté présenté comme étant celui du « père Hoop », fait suite à une évocation de la vie de marin par un autre compagnon de promenade, M. Marchais, jeune marin lui-même, dont la tonalité est déjà très picturale : « Ah, chère amie, quelle *peinture* ils me firent de la vie de la mer. La peau se ride et se noircit ; les lèvres se sèchent ; les muscles s'élèvent et se raidissent ; en moins de trois à quatre voyages, on ressemble très bien à un triton, tel qu'on les *peint* aux Gobelins ». Le *topos* sur lequel se construit cette marine est imprégné de références visuelles anatomiques et picturales. Pourtant, de ce *topos*, seules les idées de vérité et d'expressivité attachées à toute la transposition picturale demeurent, car l'épistolier, dépassant les figures grotesques de *tritons*, installe sa lectrice dans un univers réaliste, plus attentif au masque de l'agonie des visages de marins qu'à la mythologie des peintres. C'est par des détails prosaïques que le sauvetage est

[1] John Hope, médecin écossais.
[2] *LSV*, p. 207

évoqué : « Il y avait à fond de cale une vieille voile, pourrie et criblée de trous ; il alla la chercher, et la tendit comme il put ». Le contraste entre les deux styles, l'un, classique, relevant d'une lecture mythologique de la nature, l'autre, évoquant les romans d'aventure anglais de Smollett ou De Foe, peut s'expliquer par l'emboîtement des récits et l'intrication des langages de deux conteurs aux cultures différentes. Mais elle nous permet surtout de suivre la démarche stylistique d'un écrivain à la recherche d'un langage différent, plus réaliste et plus visuel, peu soucieux de basculer dans un modèle esthétique incongru ou inédit - au point d'oublier d'en effacer les « transitions » et les « coutures ».

Ce nouveau modèle très visuel peut imprégner le texte au point de constituer la source de techniques futures pour les *Salons* ; à la fin du récit, c'est encore le contexte de la promenade qui ressurgit, mais l'univers pictural a-t-il tout à fait disparu de l'esprit du narrateur ? « Nous gagnâmes le haut de la côte *au milieu de cette tempête*, et nous nous trouvâmes à la hauteur de Chennevières.[1] » Voici l'embryon du procédé de la célèbre promenade Vernet[2] placée dans le *Salon de 1767* qui consiste, comme mode original de description, à insérer l'évocation de différents tableaux du paysagiste au sein d'un récit de promenade, comme s'ils étaient des vues réelles aperçues au cours de cette promenade, en entretenant soigneusement la confusion réalité / fiction. La tempête du père Hoop, perçue immédiatement comme « tableau » au fur et à mesure qu'elle naît de sa bouche, se fond semble-t-il dans le paysage que le récepteur a simultanément sous les yeux. Celui-ci, devenu narrateur à son tour, restitue alors automatiquement ce cadre naturel au récit, et, par anticipation de la promenade Vernet, inverse réalité et fiction : c'est le « tableau » lui-même qui devient cadre naturel, produisant l'impression que les voyageurs progressent en pleine tempête[3].

Cette hybridation du style est une marque particulièrement intéressante des multiples recherches de procédés et de ton dont les *Lettres à Sophie Volland* sont le réceptacle. En effet

---

[1] *Ibid.* C'est nous qui soulignons.
[2] Voir Jacques Proust, « La Promenade Vernet », *RDE*, n°2, avril 1987, p.123-163.
[3] Sur la question du beau et du sublime dans la « Promenade Vernet », les fictions philosophiques interrogeant les pouvoirs de l'art face à l'énergie du vécu, on pourra se reporter à l'étude de Pierre Chartier, *Vies de Diderot. Portrait du philosophe en mystificateur*, Paris, Hermann, 2012, vol. II, *Prestiges du représentable*, chap. 8 et 9.

on trouvait une autre version, moins réaliste et plus stylisée, d'un naufrage, dans la lettre « immense » du 30 octobre 1759, plus particulièrement dans le passage sur les « Sarrasins[1] » au cours duquel Diderot se laisse aller à traduire les fables sarrasines du poète Sadi, notamment celle d'un jeune couple d'amoureux en voyage sur la mer :

> Voyage malheureux ! Le vaisseau fut porté contre des rochers et brisé, et ils allaient périr, lorsqu'un matelot alla au secours du jeune homme et lui tendit la main. Mais le jeune homme lui criait au milieu des flots ; laissez-moi ; sauvez mon amie. Les hommes ont connu cette action généreuse et l'ont admirée[2].

On voit qu'après le style très dépouillé, elliptique et gracieux du poète, celui de l'épistolier, pour restituer le récit du « père Hoop », évolue dans une direction originale jusqu'à trouver ce ton mâle, ce pinceau précis et ferme, orientés non plus vers l'élégie mais le conte. Toutefois le scénario des deux récits reste assez proche. Ce qui a touché Diderot dans ces deux histoires, c'est le sauvetage héroïque par un seul matelot de personnages condamnés ou se croyant tels ; c'est l'opposition du désespoir et de la foi, c'est son goût mélodramatique pour les fins heureuses dans lequelles on est tenté de lire toujours la même aspiration à la rédemption du pécheur, du fils prodigue (« le matelot ivre »), du personnage déchu mais repentant.

L'incendie[3], comme la tempête, est un spectacle qui semble avoir eu beaucoup d'effet sur l'imagination de l'écrivain mais aussi sur le philosophe, en tant que manifestation du mal absolu et châtiment des innocents. Est-ce un écho à la révolte de Voltaire devant le désastre de Lisbonne ? Dans sa représentation épistolaire en effet, l'accent est moins mis ici sur le sauvetage par un personnage héroïque que sur une catastrophe presque irréparable, le déchaînement d'une force maléfique dont seuls les enfants, qui n'ont pas la conscience du mal, paraissent ignorants :

---

[1] Voir à ce sujet Jacques Proust, « Quelques aspects de la création littéraire chez Diderot », dans *Six conférences*, Collège de France, 1964, p.43-59.
[2] *LSV*, p. 98.
[3] Le récit d'un incendie sur le mode de l'hypotypose pouvait être un *topos* épistolaire depuis Mme de Sévigné : voir l'incendie chez les Guitaut, 20 février 1671 dans Mme de Sévigné, *Correspondance*, éd. Roger Duchêne, mars 1646 - juillet 1675 Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1972, t. I, 163-166.

> Mais en toute circonstance, n'oubliez pas que l'enfant dort au milieu de la tempête. J'ai vu au milieu de l'incendie d'un château, les enfants de la maison se rouler dans un tas de blé. Un palais qui s'embrase est moins pour un enfant de quatre ans, que la chute d'un château de cartes. C'est un trait de nature que Saurin a bien saisi dans sa pièce du *Joueur* ; et je lui en fais compliment (*Salon de 1767*[1]).

Ce passage du *Salon de 1767* confirme en particulier l'existence d'une conjonction imaginaire chez Diderot entre le phénomène de la tempête et celui de l'incendie, futurs grands thèmes romantiques liés au mal et à la fragilité humaine dans un monde déserté par Dieu. D'autre part la figure de l'enfant innocent menacé par un danger (*topos* aristotélicien du pathétique) nous renvoie aussi à la *scène traumatique*, à ce réseau d'images lié à la culpabilité à l'intérieur duquel l'enfant-Diderot se trouve menacé injustement par un châtiment disproportionné. On retrouve chez ces enfants la pantomime du forcené déshérité et séquestré *se roulant par terre*, ou bien celle des enfants criant, dans l'*Entretien d'un père*…, et « qui partageaient, sans savoir pourquoi, le désespoir de leurs parents ». Présenter ce châtiment comme non perçu par l'enfant inconscient du danger est ici une façon différente de se dédouaner de la faute. D'ailleurs cette dernière image est bien évoquée dans le *Salon* comme un souvenir personnel (« j'ai vu »). Or la référence à un château ne nous oriente-t-elle pas vers le récit par Sophie de l'incendie du château d'Isle, à l'été 1762, époque où se faisaient les récoltes ?

> J'attens votre dix-neuvième avec bien de l'impatience ; car qui peut deviner les suites de cet incendie ? Il ne faut qu'une étincelle assoupie sous la cendre, un peu d'air pour renouveler le danger. Je vous vois au milieu des travailleurs, dans l'eau, dans la boue, etc. Quelles alarmes vous avez eues ! quelles fatigues ! [...]. Il y a dans votre récit des circonstances qui me font frémir [...]. Trois femmes, l'une avancée en âge ; l'autre faible et délicate, celle-ci n'ayant qu'un souffe de vie, portant des fardeaux, se livrant à des travaux forts au-dessus des forces des hommes les plus robustes ! [...] Et la perte des foins, des grains, des bâtiments, cela doit monter haut (22 août 1762[2]).

On note avec intérêt que le récit de Sophie si vivant, si circonstancié, a su convoquer des angoisses et des scènes très précises dans l'imagination de Diderot. C'est peut-être en effet à l'aide de fragments de ce récit qu'il parvient à reconstituer pour le *Salon de 1767* le tableau de cet incendie, à la fois pour exorciser ses peurs et s'imprégner d'un climat qu'il juge

[1] H. III, p. 262.
[2] *LSV*, p. 322.

grandiose et pathétique. Cette réappropriation d'images anciennes par le « je » justifierait le fait qu'il s'en déclare le témoin, même si l'anecdote des enfants insouciants jouant dans le grain a été ajoutée au récit de Sophie comme l'un de ces *petits faits vrais* – indice montrant aussi à quel point aurait été personnellement touché l'écrivain, remué par l'ancienne blessure. Il faut également souligner la grandeur de la scène inspirée par la souffrance féminine, souffrance injuste infligée par l'absence d'homme : souvenir, à nouveau, de la solitude de Anne-Toinette devant le péril paternel, à laquelle son jeune époux l'a condamnée par sa désertion ? Le danger en effet se déroule dans cette zone à la fois imaginaire et réelle, dans cet amont de la Marne, *terra cognita* auquel est adossé le territoire paternel renié et regretté, symbole des soucis de propriétaire terrien qu'il a délégués si légèrement à une autre maîtresse-femme, sa sœur, privée de soutien masculin. L'auteur aura ainsi beau jeu de s'attarder sur la santé et la fragilité des dames Volland, minimisant les efforts des sauveteurs, davantage en tout cas que dans les scènes de tempête ; ici l'héroïsme, en son absence, se doit de revenir aux femmes :

> Je suis bien aise que vous ayez vu dans cette triste circonstance tous vos domestiques tels que vous le souhaitiez. J'envie à l'abbé du Moncetz les secours que vous en avez reçus [...]. Il […] sera bien fier d'avoir pu vous être bon à quelque chose. J'aurais eu un autre sentiment à sa place[1].

Même jeu que l'on qualifierait à nouveau de désinvolte dans la lettre suivante, où Diderot, absent, gronde Sophie de ses efforts et l'exhorte au repos à l'écart du feu :

> Si j'avais été là, je vous avoue que c'est par où j'aurais débuté, protestant que je ne remuerais mes deux bras qu'après que vous seriez éloignées. / Tout est fini, les bâtiments sont renversés, les foins, les blés, les avoines, les grains sont en cendre [...]. On refait ou l'on ne refait pas des châteaux et des basses-cours, mais on ne refait pas des enfants comme ceux dont on a exposé la vie […][2].

Or cette attitude n'est pas celle du déserteur, elle ne fait que révéler l'inextinguible culpabilité de l'absence, ravivée une fois de plus au point que l'écriture se fait un devoir de

[1] *Ibid*.
[2] Lettre du 26 août, *LSV*, p. 324.

noircir outrageusement les tâches matérielles infâmantes auxquelles se sont livrées sans lui les trois dames Volland, afin de donner à ces dernières une dimension héroïque. Plutôt voir le château brûlé (l'héritage perdu) que Sophie blessée (Anne-Toinette humiliée ?) :

> […] eh laissez brûler, et éloignez d'ici ces mains délicates, ces membres faibles qui ne sont pas faits pour porter des seaux d'eau, des chevrons brûlés ; allez-vous-en mettre sur des coussins ces deux pieds enflés ; ils y seront beaucoup mieux que dans la boue et le fumier [...]. Oh, Uranie, comme vous avez été crottée ! et jusqu'où [...]. Adieu, mes tendres amies, femmes que j'aime de tout mon cœur. À présent que vous voilà tranquilles, reposez-vous, nettoyez-vous, décrassez-vous. Je suis sûr que vous êtes noires comme du charbon, que vous puez la crotte, le fumier et la fumée, qu'on ne saurait par où vous prendre sans se gâter […]. Mille baisers à toutes deux ; sur vos mains noires, sales, enfumées, chère sœur [*ibid.*[1]].

Le seul rôle de la conscience coupable frappée par la récurrence des malheurs et des fautes n'est-il pas de minimiser les pertes, d'accuser et de noircir le sort en détournant sur lui la culpabilité, de sourire aussi de la scène à laquelle on finit par donner un ton plaisant et burlesque ? Deux ans auparavant, Diderot avait été frappé d'une anecdote que lui avait rapportée le conducteur de son fiacre et qu'il avait narrée à Sophie, concernant un « fou » de son voisinage dont l'hôtel particulier se consumait pendant qu'insouciant, il préférait se rendre à l'Opéra :

> Ce M. de Bacqueville était un fou, car il n'est plus. D'abord, il n'a pas voulu ouvrir ses portes, menaçant le premier qui mettrait le pied dans la cour de lui brûler la cervelle d'un coup de pistolet. Il a cru qu'il n'y avait plus rien et sur les cinq heures il s'en est allé à l'Opéra. Là on est venu l'avertir que l'incendie s'était renouvelé ; et il a répondu, Eh bien, ce sera une maison de brûlée ; qu'on me laisse en repos (8 octobre 1760[2]).

Puis ce fou s'obstina à vouloir retourner au sein des flammes (où était son or), comme si de rien n'était, et où il périt. Mais cet homme était un méchant, et, le châtiment - c'est ce que conclut implicitement le récit - fut mérité : « On raconte de cet homme cent folies [...]. On dit qu'il avait fait pendre un cheval vicieux dans son écurie, pour servir d'exemple aux autres [...]. Au demeurant, c'était un vilain avare » (*ibid.*). Cet événement, peut-être par sa proximité géographique mais surtout par le caractère de folie et d'originalité du personnage, a si vivement impressionné l'écrivain qu'il lui consacre presque deux pages avec force détails

[1] *LSV.*, p. 324-325.
[2] *LSV*, p. 151.

(« le tocsin qui sonnait de tous côtés »), ainsi que les répliques extravagantes du fou. Cette anecdote nous semble encore présente à la mémoire de l'écrivain dans l'évocation de l'incendie du château d'Isle, quand celui-ci insiste par deux fois sur le fait que les bâtiments, les grains sont brûlés sans remède, qu'on ne peut y retourner, qu'il faut s'écarter du danger. Comme si l'entêtement des dames Volland était signe de folie, une forme de cette culpabilité qui appelle un châtiment - comme sembleraient l'indiquer ces taches noires sur leurs mains, dont il faut se débarrasser au plus vite.

Le châtiment, pourtant, se produira inévitablement - comme il advient de tous les méchants, même en quête de rachat. Ce châtiment, c'est la trahison de Lebreton, en 1765 - et le spectre de la folie se profile alors de nouveau :

> […] N'est-ce pas une aventure à rendre fou ? Il s'est complu pendant quatre ans de suite dans son infâmie. Il se levait pendant la nuit pour mettre le feu à ses magasins ; et cela lui paraissait plaisant (18 août 1765[1]).

L'inexactitude des faits narrés confirme l'émotion du narrateur, la dramatisation des faits ou encore la recherche de l'explication (la seule possible à ses yeux) par la folie. Lebreton a en effet brûlé les pages jugées dangereuses de l'*Encyclopédie*, mais pas mis le feu à ses magasins en jubilant comme un pyromane. Le tableau tourne ici à l'hypotypose, au récit cauchemardesque, évoquant un châtiment démoniaque mérité par le narrateur dont l'état se ressentira profondément de ce coup du destin : « L'esprit est abattu, la tête lasse et paresseuse, le corps en piteux état. Il ne me reste de bon que la partie de moi-même dont vous vous êtes emparée.[2] »

Enfin, le neveu de Sophie, Vallet de Fayolle, fils de Mme de Blacy (ex-Mme de Salignac), pour lequel Diderot avait effectué tant de démarches à la suite de la faillite déshonorante de son père[3], connaît à son tour la ruine à cause d'un incendie auquel

---

[1] *LSV*, p. 422.
[2] *LSV*, p. 423.
[3] Vallet de Fayolle est en effet envoyé à Cayenne en Guyane en 1763, pour y être nommé commis principal à la comptabilité, sur la recommandation de Diderot auprès de M. Dubucq, premier commis de la marine chargé du département des colonies et habitué du Salon de Mme Necker à partir de 1765.

l'épistolier, en rapportant à Sophie le récit de Mme de Blacy, donne ici encore des accents cauchemardesques :

> En deux mots, voici le fait : des chasseurs mettent le feu à une savane ; et voilà en moins d'un quart d'heure toute la contrée en flamme ; les magasins du roi brûlés ; la maison de Fayolle consumée ; lui, sa femme, sa belle-mère, sans asile, sans ressource, dans le milieu des champs, sans autres vêtements que ceux qu'ils avaient sur le corps ; et son emploi perdu. Son emploi perdu ! (17 septembre 1767[1]).

Le texte possède un statut de récit rapporté ou de seconde main, comme tous les passages précédemment relevés. C'est précisément ce statut qui permet à l'écrivain de donner une tonalité romanesque virant au « tableau » à un fait dont lui-même, simple auditeur, ne possède qu'une version soutenue par l'imagination. C'est aussi l'imaginaire qui, ayant fait le tri entre une quantité de faits dont seuls certains l'ont touché intimement, produit en définitive ce matériau que nous jugeons, presque au même titre que le rêve, si riche, si éloquent, si chargé de la voix de l'inconscient. On peut d'ailleurs considérer, dans le cas de l'anecdote de Fayolle, que l'empressement du philosophe à trouver un état convenable à ce jeune homme déchu relève d'une démarche de substitution - Diderot ayant tenté par tous les moyens de reconstruire la vie d'un fils *ruiné* par les fautes et les excès d'un « père prodigue » afin de racheter sa propre conduite de fils dissolu[2]. Cette nouvelle ruine, qui s'exprime en des termes relevant d'une rhétorique pathétique - débarrassée de la gestuelle paroxystique, mais laissant des personnages marqués physiquement par une catastrophe - nous permet de classer le récit, comme les précédents, dans la catégorie des *scènes expiatoires*.

Dans cette technique narrative visant à organiser, à composer les éléments en « tableau » même lorsque la scène comporte plusieurs actions consécutives, on aura reconnu

---

[1] *LSV*, p. 520.

[2] Voir notamment la lettre du 20 octobre 1765, dans laquelle l'investissement affectif transparaît nettement : « J'ai trouvé toutes sortes de protections auprès de M. Dubucq, celui dont le sort de mon petit cousin de Cayenne dépend. Quelques-uns de ces jours, je dresserai un placet rempli de mensonges les plus honnêtes et les plus pathétiques [...] *et ma conscience sera tranquille* » (c'est nous qui soulignons), *LSV*, p. 442. M. Dubucq deviendra le personnage de M. Poultier, « premier commis de la marine » dans *Est-il bon, est-il méchant ?*, comédie dans laquelle Diderot, en parodiant dans le personnage de Hardouin sa propre tendance inquiète à venir en aide à autrui, se libère, semble-t-il, de son obsession du rachat.

une forme de l'*hypotypose*[1]. Diderot y monte une action théâtrale sous la forme de syntagmes verbaux rapides (du type : présentatif + sujet + attribut), assortie d'un effet pictural intense procuré par des masses ou des groupes[2] (groupe des Fayolle dénudés au milieu de la plaine, sur fond de ciel en flammes). Ce progrès stylistique, cette sophistication dans la composition du tableau (depuis les scènes paroxystiques où un personnage seul se contorsionnait ou s'humiliait au pied d'une figure inflexible au centre d'un espace dénudé, quasi abstrait), marque un progrès sur le plan psychique, une maturation de l'individu parvenu dans l'écriture non seulement à dire le traumatisme, mais à l'esthétiser. Ce dépassement est sensible dans l'inscription spatio-temporelle, forme de la socialisation, du sujet souffrant au sein du monde qui l'entoure. Le fait de communiquer, en la théâtralisant, cette émotion à Sophie et au public restreint qui l'environne, constitue déjà une forme de soulagement et de rédemption.

L'écrivain sait en d'autres occasions produire des représentations plus apaisées du *roman familial*. Le tissu narratif des lettres est ainsi parcouru, tantôt de moments de crise où la souffrance ressurgit sous forme d'images poignantes, tantôt de pauses contemplatives, plus rares, autorisées par les séjours en forme de refuge à la campagne, au milieu d'êtres « selon son cœur ». Dans un lieu qu'on serait tenté de qualifier de matriciel, il se met alors en scène au centre du tableau, jouissant de la protection et de l'amour d'un *cercle de famille* de substitution[3]. Il faudra ainsi à cet écrivain qui, à l'instar de Rousseau, comme le conclut Jacques Proust d'une étude sur les deux philosophes, chercha « dans la création littéraire une compensation à ce que la vie [lui] refusa[4] », beaucoup d'autres occasions pour peindre

---

[1] L'hypotypose, d'après Fontanier, « peint les choses d'une manière si vive et si énergique qu'elle les met en quelque sorte sous les yeux, et fait d'un récit ou d'une description, une image, un tableau, ou même une scène vivante » (Pierre Fontanier, *Les Figures du discours*, Introduction par Gérard Genette, Paris, Flammarion, 1968, repris dans la coll. « Champs », 1977, p. 390, donne l'exemple de Boileau, dans le *Passage du Rhin*, dit de Grammont : « Son coursier écumant sous son maître intrépide, / Nage, tout orgueilleux de la main qui le guide »).

[2] Voir sur ce sujet technique de peinture la lettre du 19 septembre 1767, juste avant la scène émouvante de la bru de M. de Parceval aux pieds de son beau-père : « Nous passâmes la soirée, le prince [Galitsine] et moi, à disputer sur un principe de peinture : c'est qu'il y avait dans la nature beaucoup de masses et peu de groupes. Vous n'entendrez rien à cela ; mais il vous suffira de savoir qu'en ayant appelé tous les deux aux compositions des grands maîtres, je lui montrai que dans les compositions du Poussin, où l'on comptait jusqu'à cent, cent vingt figures, il y avait dix, douze, quinze, vingt masses, et à peine deux ou trois groupes [...] », *LSV*, p. 525.

[3] Voir dans notre thèse le chapitre « *Still life* : Le salon de campagne ou la scène apaisée », *op. cit.*, p. 351-357.

[4] Jacques Proust, La fête chez Rousseau et Diderot. *Annales Jean-Jacques Rousseau*, t. XXXVII, 1971, p. 175-196 ; repris dans *L'Objet et le texte. Pour une poétique de la prose française du XVIIIe siècle*, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 1980, p. 55-73.

inlassablement, des scènes cathartiques à l'intérieur desquelles s'apaiseront ses tourments. On peut même dire que plus le « moule » scénique sera transposé, détaché, éloigné de la biographie, plus le conflit aura de chances de se résoudre dans une forme esthétique originale - en détournant le sens de la scène de sa racine traumatique - pour satisfaire à la fois l'individu et l'artiste. Une occasion extraordinaire est ainsi offerte à l'écrivain, en 1766, à travers le projet qui lui est confié par Cochin de la conception du tombeau du Dauphin, de réaliser ce qu'il n'a pu faire pour son propre père : construire à sa mémoire un monument grandiose.

4. Le tombeau du Dauphin : l'apothéose du père

Il faut souligner la parenté fantasmatique qui a pu se constituer, dans l'imaginaire de l'écrivain, entre le personnage du grand Dauphin[1] et son propre « Père », non seulement, comme le roi des Danois[2], au titre symbolique du caractère patriarcal des souverains, mais aussi pour des raisons qui tiennent au personnage du Dauphin, d'après les anecdotes que Diderot rapporte à son sujet, et en dépit de sa position de chef du parti dévot qui l'a opposé longtemps aux Encyclopédistes. D'après ces anecdotes, son courage, sa sagesse, son amour conjugal et son équité en font subitement, par-delà la mort, un héros mythique qui rappelle en effet le coutelier langrois, père du philosophe :

> Nous avons perdu aujourd'hui vendredi, veille de la Saint-Thomas, M. le Dauphin, après une longue et cruelle maladie dont il a supporté les douleurs avec une patience vraiment héroïque. On en raconte une infinité de beaux traits. On dit qu'il y a quelque temps qu'il se coupa les cheveux, qu'il les partagea entre ses sœurs comme l'unique présent qu'il eût à leur faire. Il y a dans cette action je ne sais quoi de touchant et d'antique qui me plaît infiniment (20 décembre 1765[3]).

---

[1] Sur ce passage étonnant des *Lettres*, voir Geneviève Cammagre, « Diderot, projets de monument pour le Dauphin », dans *Littératures classiques* n°97, dossier « Le Monument », à paraître ; ainsi que notre étude « L'histoire de la longue décennie 1760-1770 au prisme d'une correspondance intime et secrète : les lettres de Diderot à Sophie Volland (1759-1774) », colloque « Le Passé composé, Mise en œuvre du passé dans l'écriture factuelle : histoire, mémoires, journaux et lettres (1550-1850) », 2-4 juin 2016, dir. Marie-Paule Pilorge et Frédéric Charbonneau, université de Tours, à paraître également (éd. Classiques Garnier). Voir aussi dans le *Salon de 1767*, le tableau de Lagrenée, *Le Dauphin mourant, environné de sa famille. Le Duc de Bourgogne lui présente la couronne de l'immortalité* (ou *Allégorie à la mort de M. le Dauphin*), H. III, p. 148.

[2] Voir, dans notre thèse, l'étude de l'anecdote consacrée au triomphe du roi des Danois au milieu de son peuple, dans une lettre à Sophie du 25 juillet 1762 (chapitre « Scènes fantasmées : l'accolade paternelle »), *op. cit.*, p. 347-349.

[3] *LSV*, p. 472.

On peut d'abord souligner le « nous » comme une marque de piété filiale naturelle, qui ne doit rien ici à la fidélité monarchique. L'allusion à la longue maladie, ensuite, n'est pas sans rappeler celle du père, qui dura « quinze mois », évoquée dans la lettre à Sophie du 14 août 1759 (date du voyage à Langres) à travers les soins que lui prodigua Sœurette. C'est précisément dans la même page que l'écrivain suggérait à son amie à quel point le support iconique pouvait être d'un grand secours dans cette circonstance de deuil : « Imaginez que j'ai toujours été assis à table vis-à-vis d'un portrait de mon père, qui est mal peint, mais qu'on a fait tirer il y a seulement quelques années, et qui ressemble assez [1]». Ce détail rappelle le rôle de « supplément » visuel que l'écrivain cherche à faire jouer à ces lettres dès que cela est possible, d'où la mise en forme de ces anecdotes pieuses sur le Dauphin, véritables vignettes populaires auxquelles Diderot va donner une dignité artistique dans son projet de tombeau.

On y verra que si ce récit a tant inspiré l'écrivain, c'est qu'il offre une similitude frappante avec la *scène fantasmée*, scène de réconciliation dans laquelle le père a le temps, avant sa mort, de bénir ses enfants - grâce ici au partage symbolique des cheveux. On se souvient que dans la *scène traumatique* pour l'écrivain, le geste de « s'arracher les cheveux » était une marque de révolte, renvoyant peut-être à la tonsure sur la moitié du crâne qu'il eut à subir (sur ordre du père ?), dans le monastère où il fut enfermé. Ce trait, archaïque pour nous, du Dauphin partageant entre ses sœurs ses cheveux sur son lit de mort, possède légitimement de quoi toucher notre fils prodigue, comme un geste sublime de justice et de tendresse, outre qu'il s'agit d'un rituel fort ancien marquant la volonté de la part du mourant qu'un partage équitable de ses biens comme de ses valeurs morales soit accompli entre ses enfants et que la paix règne entre eux. Mais il y a d'autres traits qui rendent ce Dauphin, *post-mortem*, particulièrement sympathique au philosophe ; ainsi, dans la suite du récit, ses lectures tardives de Hume et son attitude de tolérance à l'égard de la persécution de Rousseau. C'est bien une figure de père idéalisée à laquelle nous avons affaire, réussissant l'improbable synthèse des valeurs monarchiques traditionnelles et celles des philosophes éclairés.

[1] *LSV*, p. 50.

Diderot, par l'entremise de Cochin[1], est chargé par la Cour de concevoir le projet d'un monument funéraire, sorte de gisant à l'intention du Dauphin et à destination de la Cathédrale de Sens[2] (projet publié dans la *Correspondance Littéraire* du 15 avril 1766). L'écrivain, dans les lettres du 3 et du 20 février 1766, présente l'état de ce projet à Sophie ainsi qu'à sa mère pour leur demander leur avis, sous la forme de deux longues descriptions qui rappellent beaucoup, dans leur forme, les propositions qu'il soumet habituellement aux artistes dans ses *Salons*, lorsqu'il leur propose de revoir leurs compositions. Il s'agit de véritables entreprises démiurgiques où, par l'écriture et la magie de l'*ekphrasis*[3], Diderot reconstruit un tableau, élève une statue, corrige un paysage, avec l'aisance que donne le recul mais aussi l'imagination poétique délivrée des contraintes matérielles.

A. Tombeaux pour un conflit défunt

Le modèle pictural est ici toujours présent, dans l'attention accordée à la composition, aux « groupes » et aux proportions, mais aussi, jamais abandonné, le modèle théâtral pour mettre en place les figures et les expressions. Le fait qu'il s'agisse de sculpture ne trouble pas notre esthète, qui procède avec la liberté que lui a donné la fréquentation de toutes les techniques artistiques pour créer un véritable *grisaille*[4], cette imitation en deux dimensions dans un camaïeu de noir, gris et blanc, d'un bas-relief, comme on en voit par exemple au dos des retables. Mais ici, puisqu'il s'agit d'une création et non d'une correction, l'énonciation à la première personne du *présent* démiurgique est privilégiée, entre autres nombreux procédés utilisés dans les *Salons* pour prodiguer des conseils ou revoir les productions des artistes. Ainsi l'on trouve des énoncés comme : « J'élève une couche funèbre. Sur cette couche funèbre, je suppose deux oreillers », « je place au pied de la couche funèbre un grand ange »,

[1] Il s'agit de Cochin Fils (1715-1790), graveur et dessinateur, garde des dessins du Cabinet du roi, dessinateur et graveur des Menus Plaisirs (1739), « chargé du détail des arts » jusqu'en juin 1770, secrétaire de l'Académie de peinture et sculpture. Il a notamment gravé le frontispice de l'*Encyclopédie* (1765), les *Cérémonies et Pompes funèbres de la Cour de Louis XV*, Seize *Ports de France* d'après Vernet, etc.
[2] Ce monument est toujours visible dans l'église Saint-Étienne de Sens (et sera réalisé finalement par Guillaume Coustou, de 1769 à 1777).
[3]Voir cette notion déjà définie dans notre première partie.
[4] Voir Giorgio Vasari, *Introduction aux trois arts du dessin*, *Le Vite*…, IX.

expressions dans lesquelles on sent la jouissance à créer de « première main », à se substituer totalement à l'artiste en rompant avec les rodomontades ou les réprimandes, sur le mode de l'ordre, du regret ou de l'épanorthose (« Il fallait lever au ciel », « Si j'avais eu à peindre », « Est-ce que cette femme ne devait pas », « il faut », « imaginez », etc... [1]), qui constituent une bonne part de la rhétorique de la critique d'art diderotienne.

Il serait trop long de faire l'analyse détaillée de ce « tombeau[2] », genre à la fois sculptural, poétique et musical, devenu ici épistolaire. Mais nous essaierons d'en souligner les éléments qui nous semblent entretenir quelque rapport avec la démarche cathartique que nous avons décrite tout au long de cette étude. Tout d'abord, l'usage de la première personne, avec sa dimension performative, nous paraît très éloquente dans l'effort qui consiste à expier une faute passée, à renouer par-delà la mort avec le père en assumant enfin son devoir filial (« J'élève une couche funèbre »), quelle que soit la fierté artistique que l'écrivain souhaite tirer de cette entreprise. Ensuite, on notera l'attention avec laquelle Diderot construit cette couche, véritable lit conjugal « à deux oreillers » dont une place reste vacante pour l'épouse : n'est-ce pas un écho au souvenir de ce lit conjugal resté vide, à Langres, et que le père ne put réoccuper que pour y mourir, ayant souhaité le déserter après la mort de la mère (voir la lettre du 14 août 1759 déjà citée) ?

Mais ce simple gisant qui attend sa compagne dans « un sommeil doux et tranquille » aurait, dans le projet initial, contenté Diderot pour son sublime. Mais le critique prétend, en accumulant les propositions, en y ajoutant d'autres figures, vouloir sacrifier au « mauvais goût » des modernes afin de mieux contenter la Cour (« Les modernes veulent être riches ; ils ne sentent pas que la richesse est la mort sublime »). On ne peut malheureusement que souscrire à ce dernier jugement ! Cette très mauvaise raison, critiquée par lui chez maints artistes et à laquelle il se plie ici, lui vient en effet de l'extérieur : on lui fait savoir qu'il faut se prêter au goût de la Cour, qui donne dans la mode des figures et des allégories. Toutefois

[1] Voir les innombrables figures de la correction que proposent les *Salons*, d'une richesse époustouflante dans ce domaine : *Salon de 1759*, H. I, p. 92, 96, *Salon de 1767*, H. III, 112, 139, 252-253, 259, 373, 443, 518-519, *Salon de 1769*, H. IV, 27, 67, etc.).
[2] Voir sur ce genre, *Le tombeau poétique en France*, Études réunies et présentées par Dominique Moncond'huy, Poitiers, La Licorne, n°29, 1994.

cette complaisance de l'écrivain aux injonctions extérieures cache peut-être un mobile autre qu'esthétique : en l'occurrence le désir secret de substituer à la mort du Dauphin sa propre *scène fantasmée*. Le projet reprend donc l'ensemble du scénario mortuaire, l'enrichissant de figures allégoriques menant à l'apothéose non pas seulement *un* couple, mais toute une famille réconciliée :

> Je place au chevet du lit, la Religion [...]. L'épouse est à côté d'elle, un bras appuyé sur la cuisse de la Religion, en disant de l'autre, Voyez, il me fait place, il m'appelle. L'Amour Conjugal placé de l'autre côté l'invite à se reposer auprès de son époux. Mais la Religion interpose sa main, et lui dit, J'approuve votre douleur ; mais il faut attendre l'ordre d'en haut (3 février 1766[1]).

Cet ensemble d'un baroque particulièrement indigeste nous paraît trop « bizarre » pour être innocent, et nous serions tentée de lire, au lieu d'une simple scène où la Dauphine veut rejoindre son époux dans la mort, le scénario suivant : l'épouse (Anne-Toinette), poussée par « l'Amour Conjugal », veut rejoindre le Père (pour obtenir son pardon). La Religion s'y oppose, manière de dire que le pardon ne vient pas des hommes mais de Dieu lui-même (« l'ordre d'en haut »). Mais poursuivons :

> Cependant la France, assise au pied de la couche, et le dos tourné à la scène, médite sur la perte qu'elle vient de faire. Elle tient le plus petit des enfants caché dans son giron. L'un des deux autres, a la main posée sur l'épaule de son père ; il a la bouche ouverte ; il crie, il l'appelle avec douleur et effroi. L'aîné, debout, attache ses regards sur la Religion, et il attend de sa bouche un mot qui lui conserve sa mère (*ibid.*).

Ce deuxième groupe sculpté semble résumer les étapes psychiques douloureuses par lesquelles le fils Diderot est passé pendant cette longue période de brouille et de séparation avec le père, jusqu'à sa mort et au-delà. Chaque figure enfantine en effet, par ce système de bande dessinée utilisé dans les bas-reliefs antiques, l'art médiéval mais aussi la peinture classique[2], montre le même personnage en proie à des émotions différentes et successives : ainsi, le silence et la révolte ; le mariage clandestin (l'enfant caché dans le giron maternel) ; le désespoir au moment du décès paternel ; enfin, l'acceptation et l'attente du pardon, non de la

---

[1] *LSV*, p. 489.
[2] Voir par exemple, de Watteau, *Le pélerinage à l'île de Cythère*, Paris, Musée du Louvre, 1717, huile sur toile, 129 x 194 cm.

part du père, mais de la Religion, reconnaissant enfin l'union (« il attend de sa bouche un mot qui lui conserve sa mère »). La nouveauté et la complexité de ce monument sur le plan fantasmatique reposent sur une série de quatre solutions esthétiques inédites :

La synthèse du scénario de la brouille et du deuil (dans la figure du père gisant, évoquant à la fois la séparation et la mort) : attendre le pardon et accepter la mort relèvent d'une même démarche, accomplies et résolues dans l'idée de s'en remettre à une décision transcendante, celle de la Religion, qui passe par-dessus celle du Père.

La synthèse de la figure de l'épouse et de la figure maternelle : Anne-Toinette cherche à rejoindre le père, puisque la mère l'a précédé dans la mort. C'est une façon de légitimer la démarche réellement effectuée (et initiée par Denis, le fils, qui en a convaincu son épouse).

Le dédoublement d'Anne-Toinette à la fois dans la figure de l'épouse et dans celle de la France : solution pour figurer deux lieux disjoints (Langres et Paris), deux actions différentes (le lieu de la supplication où se rend Anne-Toinette, et celui de la mort du père ; le lieu de l'attente et de la souffrance, puis du deuil et de l'acceptation, étapes dans lesquelles elle accompagne son époux Denis). Ce dédoublement est souligné par le concepteur lui-même : « J'ajoute que si l'on trouve le monument trop riche, on n'a qu'à supprimer la France et les trois enfants, et qu'il n'en sera que plus simple et plus beau ».

Enfin, on peut souligner l'invention de la figure de la Religion, jamais présente jusqu'ici dans les différentes *scènes fantasmées* ou même *traumatiques*, sauf dans le contexte de *La Religieuse*, où elle apparaît comme un principe de coercition contre lequel la révolte est légitime. Ici, la Religion est l'élément médiateur et pacificateur entre le père et le fils et, avec l'Amour Conjugal, apparaît comme l'une des valeurs du père auxquelles Diderot le concepteur s'est rallié.

L'écrivain ajoutera deux autres projets au précédent, qui permettent chacun d'associer Sophie à cette construction en forme d'apothéose, élevée à la gloire du critique lui-même. Le deuxième insiste sur les retrouvailles des époux dans la mort, autre forme de la *scène fantasmée* et qui laisse ici une place à Sophie dans l'évocation d'une forme d'amour mystique :

> Je place au pied de la couche funèbre, un grand ange[1] qui sonne le réveil des morts. L'épouse et l'époux se sont réveillés. Ils se reconnaissent avec une joie mêlée de surprise ; l'époux a un de ses bras jeté sur les épaules de sa moitié (*ibid.*)

L'adresse à Sophie est sensible dans l'intervention de cet énoncé à la deuxième personne, rendant un dialogue fictif : « ah c'est vous. Je vous revois, je ne vous perdrai plus »... C'est un rêve de fusion dans la mort dont on a déjà lu la version matérialiste dans la lettre bien connue du 15 octobre 1759[2]. Dans le troisième projet, on retrouve le dispositif secondaire formé de trois enfants, ceux de la Sagesse cette fois, allégorie aussi superflue que celle la France mais qui permet de redoubler le bonheur du couple entrelacé, par la présence d'une figure témoin de fils réconcilié, apaisé, responsable, soit Denis aux bras de cette « Sagesse » - une Sophie à peine déguisée, à la fois maternelle et féminine. L'image ne parle-t-elle pas d'elle-même :

> Ses enfants […] sont présentés [à la Dauphine] par la Sagesse. Elle en a deux devant elle. Ce sont les plus jeunes. L'aîné est par derrière, ses deux bras appuyés sur l'épaule de la Sagesse, et la tête penchée sur ses deux bras[3].

Ces enfants n'ont pas vocation à proposer une évolution psychique de l' « artiste », mais ils évoquent la fratrie des enfants Diderot et le triomphe du plus sage d'entre eux. C'est un *satisfecit* personnel que se décerne l'auteur, renforcé par une ultime allégorie venant soutenir ce triomphe individuel au plan national : « Tout près de cet enfant, on voit la France prosternée vers les autels, et implorant le secours du ciel ». Il est fascinant de constater comment, de glissement en glissement, l'auteur est parvenu à introduire toute sa biographie personnelle au sein de l'imposant monument promu construction fantasmatique, en seulement trois projets dont chaque variante confirme l'extraordinaire résonance inconsciente. Ce

---

[1] Ce « grand ange » nous rappelle l'époux idéal qu'avait imaginé Diderot pour la sœur aînée très pieuse de Sophie, Mme de Salignac (dite, à partir de 1765, Mme de Blacy) : « Mais s'il avait fallu trouver aux filles de Morphyse des époux dignes d'elles, elles seraient encore à marier toutes trois. Il fallait un sylphe à Uranie [Mme Legendre], et un grand ange, un ange d'annonciation à l'aînée » (19 août 1762, *LSV*, p. 320).

[2] « [...] si je devais dans la suite des siècles refaire un tout avec vous ; si les molécules de votre amant dissous venaient à s'agiter, à se mouvoir et à rechercher les vôtres éparses dans la nature. Laissez-moi cette chimère. Elle m'est douce. Elle m'assurerait l'éternité en vous et avec vous…» (*LSV*, 15 octobre 1759, p. 79).

[3] *LSV*, p. 490.

tombeau en effet relève davantage d'un tableau onirique que du projet académique commandé par la Cour, et son étude plus fouillée mettrait probablement au jour de nombreuses autres manifestations de l'état presque délirant dans lequel se place l'écrivain, laissant libre cours à son imagination selon un mode d'écriture presque incontrôlé[1].

B. Sophie et les tombeaux : une spectatrice manipulée

On s'intéressera à présent à la réaction assez mitigée de Sophie devant ces propositions funèbres, et au nouvel effort de Diderot pour la convaincre, dans la lettre du 20 février, de la pertinence de ses projets. En effet à travers son statut d'esquisse, le tombeau possède sur le plan poétique une double existence et une double fonction. Il est d'abord un projet artistique et une production littéraire autonomes, déjà inscrits à l'état de maquette sur un autre support que la lettre à Sophie. Ce projet, par l'intermédiaire de Cochin, peut faire espérer à l'écrivain une reconnaissance réelle de la part du public (et de la Cour), en court-circuitant le regard aimant comme facteur de satisfaction narcissique. Mais le fait d'y impliquer le jugement de Sophie (et de sa mère) indique que celui-ci demeure encore un enjeu épistolaire, c'est-à-dire affectif (« Beau passe-temps, me direz-vous, que de promener son imagination parmi des tombeaux. Pardon, mesdames ; mais pourquoi aussi êtes-vous des femmes fortes ? je vous jure que je n'en connais pas deux autres au monde à qui j'eusse osé demander le même service[2] »). L'audace presque déplacée de Diderot réside dans le fait d'imposer cette lecture aux dames Volland, dans le même temps où il donne des nouvelles assez sombres de la santé de Marie-Charlotte, petite sœur de Sophie alitée à Paris. Aussi ce projet de tombeau fait-il l'objet d'un aménagement complet des lettres du 3 et du 20 février qui intercalent, après ces sujets graves voire macabres, des intermèdes carnavalesques destinés à dissiper ce « noir dans vos têtes » (3 février), « ces images tristes par quelque chose de gai » (20 février). Mais peut-être cette alternance brutale du grand genre et de la plaisanterie de salon, aux lisières du bon

[1] Ainsi, dans le second projet, l'allégorie de la « Justice éternelle, les reins ceints du serpent qui se mord la queue, les pieds posés sur les attributs de la grandeur humaine éclipsée » [sic], ou encore, dans le troisième, l'allégorie très baroque de la Maladie : « Une figure effrayante s'élève de ce caveau ; en s'élevant, elle soulève de l'épaule la pierre qui le couvre » (*ibid.*, p. 489).
[2] *LSV*, p. 490.

goût, montre-t-elle aussi les libertés auxquelles l'écrivain s'est habitué dans la pratique des *Salons*, et les limites qu'il ne parvient plus à s'imposer dans la forme épistolaire, si soumise au jugement d'un public étroit. D'ailleurs la réaction nuancée de Sophie décevra son amant : la lettre du 20 février, sans égard pour les remarques de celle-ci, devient apologie passionnée du projet. Ainsi ce tombeau, objet étrange dont Diderot convient lui-même qu'il est inapproprié dans une lettre consacrée à la santé d'un être cher, devient-il emblématique du conflit intérieur d'un auteur en proie à la recherche du genre idéal et désormais confronté, pour donner libre-cours à son goût du grand et du beau[1], aux limites de la lettre familière, à ses obligations de bienséance, de gaieté et de divertissement. La destinataire sera donc réduite, pour permettre à l'écrivain de résoudre sa discussion esthétique, à une fonction de « spectatrice manipulée ».

Les critiques de Sophie, il est vrai, ne sont accueillies que pour autant qu'elles vont dans le même sens que celles de l'auteur : « Vous aimeriez mieux qu'il n'y eût ni France ni enfants ? Eh bien ! c'est tout juste ce que je leur avais laissé la liberté d'ôter ». Or cette suppression suppose que l'on dépouille le monument de toute la représentation pathétique du conflit passé, symbolisé par la figure du triplé d'enfants et la figure maternelle qui leur fait face[2]. Diderot l'accepte dans la mesure où la sublimation esthétique souligne et accompagne le mouvement de sublimation psychique. La figure de Sophie n'est alors plus seulement

[1] « Ou je me trompe fort, ou vous trouverez mes images grandes » ; « vous trouveriez cela beau, parce que cela est vrai, grand et beau ». Voir notamment l'introduction d'Else Marie Bukdahl au *Salon de 1767* au sujet de la défense par Diderot du « grand genre » : « La critique des différents genres artistiques que Diderot développe, montre l'expérience qu'il a acquise de 1765 à 1767 ; comme les œuvres exposées correspondent rarement à ses critères de jugement, c'est par des digressions qu'il exprime ses idées sur ce point. Le grand genre, issu des Anciens, de Raphaël, de Poussin, aux exigences duquel satisfaisaient les artistes de la tendance classique, n'est parfaitement compris ni du public ni des peintres contemporains : ils ne voient pas que l'intensité d'expression qui caractérise la *Manne* de Poussin ou le Laocoon repose sur un équilibre mûrement réfléchi entre les figures monumentales et une composition harmonieuse. Créer un tel équilibre est une tâche éprouvante, car la 'pureté du style, la correction et l'harmonie sont les dernières choses qu'on obtient' » (H. III, p. 9). Aussi, dans la lettre du 20 février, Diderot insiste-t-il tellement sur l'idée de système, c'est-à-dire d'harmonie : « Mon amie, quand on compose ou quand on juge un monument religieux, il fut se prêter au système [...]. Quand je dis vrai, c'est dans le système » (p. 497).

[2] Dans le *Paradoxe sur le Comédien*, une allusion au groupe sculpté par Pigalle pour le tombeau du Maréchal de Saxe montre la figure de la France dévalorisée, disqualifiée par son modèle, une courtisane : « [Pigalle] travaillait alors à son monument du maréchal de Saxe, et une très belle courtisane lui servait de modèle pour la figure de la France. Mais comment croyez-vous qu'elle me parut entre les figures colossales qui l'environnaient ? Pauvre, petite, mesquine, une espèce de grenouille ; elle en était écrasée » (Lew., X, 481). L'actrice de théâtre ou la plus belle courtisane qui soit ne tiennent pas devant le modèle idéal, non plus que devant la figure maternelle idéalisée.

perçue comme la partenaire épistolaire maternelle, mais comme l'un des personnages intégrés au monument (*roman*) familial, acceptée par le « Père » au point qu'on peut lui confier, comme à Anne-Toinette, le rôle de l'épouse :

> Les Anciens qui savaient que la richesse est l'ennemie du sublime s'en seraient tenus aux deux oreillers et à la seule figure de l'époux qui se range ; car cette figure seule est vraiment sublime. Pour le sentir, supposez que vous soyez l'épouse et que vous regardez cet homme qui dort, qui se presse doucement la cuisse et qui vous fait une place. Supposez seulement que ce soit ce frère si chéri (20 février 1766[1]).

Par l'allusion au frère de Sophie, décédé dans la fleur de l'âge, l'écrivain a également sublimé la relation des deux époux se retrouvant par-delà la mort[2], sans chercher à se représenter lui-même sous les traits du Dauphin. C'est qu'il se réserve un autre rôle. En effet, n'ayant pas totalement renoncé aux figures enfantines (symboles, dans le premier projet, de révolte, de souffrance et de deuil), il parvient, dans un quatrième projet (!) et à travers une énième tentative de sublimation, à faire ressurgir l'image d'un nouvel enfant, emblème de résurrection et de réconciliation définitive. Sophie, dans ce dernier projet, devient alors simple spectatrice, tel le lecteur des *Salons* auquel, grâce à quelques injonctions solennelles, le salonnier propose de suivre sa propre vision démiurgique :

> Élevez un mausolée. Placez-y deux urnes, l'une fermée et l'autre ouverte [...]. Imaginez près de ce monument la Religion debout, foulant aux pieds la Mort et le Temps[3].

Il s'agit cette fois d'un monument minimaliste assez surprenant, d'où les gisants ont disparu et dans lequel seules les allégories ont forme humaine[4], ce qui permet à notre « enfant-Diderot » devenu tout-puissant de jouer enfin le rôle principal :

---

[1] *LSV*, p. 497.

[2] Geneviève Cammagre, elle aussi, a noté cette curieuse proposition de substitution : « On peut être surpris du type d'identification que propose ensuite Diderot à Sophie. Si elle est invitée à se mettre à la place de l'épouse, c'est son frère mort depuis près de dix ans qui serait l'époux : 'Supposez seulement que ce soit ce frère si chéri'. Curieuse rêverie incestueuse qui, en fait, se substitue à une autre ; s'il y a vraiment chez lui obsession incestueuse à propos de Sophie, elle concerne ses relations avec sa sœur Mme Legendre qui, durant ce début de l'année 1766, est gravement malade » (*art. cit.*).

[3] *LSV*, p. 498.

[4] C'est qu'entre-temps, Cochin a placé l'objection de la ressemblance humaine, qu'il interdit aux figures des deux gisants : « Mais c'est le modèle intérieur de l'époux et de l'épouse [que Diderot] avait en tête et non les particularités physiques insignifiantes du Dauphin, de la Dauphine et de leurs enfants. Cependant l'objection de Cochin a pour Diderot la valeur d'un ordre : il ne doit y avoir sur le monument que des figures symboliques. Les

> La Tendresse conjugale, désolée, a le visage caché dans le sein de la Religion. Elle a laissé tomber à ses pieds les deux flambeaux dont l'un est éteint et l'autre brûle encore. Un bel et grand enfant tout nu, symbole de la Famille, s'est saisi d'un de ses bras sur laquelle il a la bouche collée[1].

Ce couple un peu déséquilibré nous rappelle l'aîné des enfants du troisième projet aux bras de la Sagesse, et revient comme un *leitmotiv* obsédant marquant la forme imaginaire la plus achevée du projet : « et ce bel et grand enfant tout nu forme avec les deux autres figures, un groupe tout à fait intéressant ». On le retrouvera enfin, dans un cinquième et dernier projet (« et c'est celui-là que j'appelle le mien[2] »), dans lequel, pour remplacer les urnes, on découvre un cénotaphe entrouvert, « où l'on n'aperçoit que le sommet d'une tête couverte d'un linceul, avec un grand bras nu qui pend au-dehors ». Aux côtés de la Tendresse Conjugale et de la Religion figure encore « un grand enfant tout nu », cet enfant qui retient la Tendresse Conjugale gravissant les degrés du mausolée « par un des pans de son vêtement », qui « a la tête tournée vers le ciel et pousse des cris ».

Ce « grand enfant tout nu, symbole de la famille », on peut peut-être mieux l'analyser si on le rapproche de la figure de l' « Enfant-colosse », personnage du rêve de Mangogul dans *Les Bijoux indiscrets* tel qu'il a été étudié et identifié par Stéphane Lojkine, de façon audacieuse mais stimulante, comme une figure du *moi* « qui se révolte par une croissance hors la loi du père et que l'on craint anarchique », ou qui, « confronté à un père défaillant [...], joue donc tout seul le conflit œdipien : il est le père qui interdit et le fils qui transgresse, et ce conflit en lui de l'interdit et de la transgression est figuré par la Discorde[3] ». Image d'une extraordinaire complexité, car « concentrant l'image d'un imaginaire révolu et les contradictions d'un imaginaire en gestation », cet Enfant-colosse, semble-t-il, s'apparente,

---

allégories auxquelles il avait fallu qu'il se résolve pour enrichir le monument vont prendre désormais toute la place ; la figure humaine, dans sa fonction conjugale, parentale, sera exclue » (*art. cit.*).

[1] *LSV*, p. 498.

[2] *LSV*, p. 499.

[3] « Cette « image refoulante [...], tout en annonçant l'ordre nouveau que le sujet n'est pas encore prêt à assumer », et « qui tend à devenir hégémonique, à maîtriser le monde », exprimant une époque de créativité anarchique, disparaît dans la chute du « palais des hypothèses » qui représentait dérisoirement le lieu du père et de la fondation de la loi. « C'est cette disparition qui suscite l'ultime épouvante. À vouloir se refonder, le sujet, faute de pouvoir tuer le père, se tue lui-même, en se précipitant sur le narrateur - autre moitié de lui-même - pour l'écraser » (Stéphane Lojkine, *Le dialogue et l'image, Essai sur la poétique de Diderot dans les années 1760*, Université de Paris 7, février 1993, t. 1, p. 90-97).

après la mort du père, à ce « grand enfant » qui, ayant renoncé à sa révolte, se montre aux bras de la Sagesse, capable à lui seul d'assumer la représentation de la famille mais non d'incarner à son tour la paternité. Il reste marqué d'une souffrance inextinguible et tout son effort consiste à empêcher la mère de rejoindre le père dans la mort : dans le premier projet, cet « aîné » restait debout, attachant « ses regards sur la Religion », et attendant « de sa bouche un mot qui lui conserve sa mère ».

Le *moi* n'est donc plus « colossal », ayant renoncé à des excès défiant la loi du père, et devient simplement « grand », c'est-à-dire adulte, marqué seulement par le chagrin du deuil ; mais il reste enfant, soit sensible et poète : ses cris, tourné vers le ciel, expriment bien la pantomime de l'affliction[1]. Or la « grandeur », c'est aussi l'idéal esthétique de dignité et d'harmonie auquel aspire Diderot, le renoncement aux excès paroxystiques du modèle théâtral. Seul le geste montrant qu'il retient par son vêtement la « Tendresse Conjugale », c'est-à-dire la mère, est d'un enfant. Mais comme on l'a vu dans le premier projet, c'est aussi aussi un geste de sagesse, préconisant d'attendre le décret du ciel (ne pas forcer le pardon du père, s'agissant d'Anne-Toinette ; ne pas céder au désespoir ou à la révolte, s'agissant du deuil).

On peut se demander comment cette deuxième lettre fut accueillie par Sophie, lettre où le créateur renforce ses convictions sans renoncer à sa rhétorique indigeste, n'allégeant son monument que pour le rendre plus hiéroglyphique et plus funèbre encore, ajoutant des figures énigmatiques (le « grand enfant nu ») ou terrifiantes (les urnes, le cénotaphe, le bras macabre sortant du tombeau). Pourtant, c'est ainsi que l'écrivain croit avoir atteint le sommet de son

[1] On trouve une autre représentation sculpturale, dans la toute première lettre (conservée) à Sophie, de cet enfant lié au père par une relation particulière. Il s'agit d'un groupe sculpté admiré par Diderot dans les jardins de Marly : « Nous arrivâmes à un morceau qui me frappa par la simplicité, la force et la sublimité de l'idée. C'est un centaure qui porte sur son dos un enfant. Cet enfant approche ses petits doigts de l'animal féroce et le conduit par un cheveu. Il faut voir le visage du centaure [...], son respect pour l'enfant despote. Il le regarde, et l'on dirait qu'il craint de marcher. Un autre me fit encore plus de plaisir ; c'est un vieux Faune qui s'attendrit sur un enfant nouveau-né qu'il tient entre ses bras » (11 mai 1759, *LSV*, p. 27). On y voit déjà le passage de l'enfant révolté (le petit despote qui rappelle l'Enfant-colosse) à l'enfant sage, apaisé par le geste de tendresse, réconcilié (le « grand enfant » du tombeau). Le premier est « sublime » par son aptitude à représenter l'irreprésentable (en renversant, dans la scène traumatique, le rapport de force), le second attendrit et apporte le plaisir apaisant de la scène fantasmée. Ce passage du sublime au pathétique, cette hésitation modale souligne bien le dilemme esthétique qui est encore celui de l'écrivain, sa difficulté à choisir et à se tenir à un ton unique, décision difficile qui, au fond, revient à choisir le « bon moment » dans sa propre histoire : celui de la rupture ou de la réconciliation, celui du nœud ou du dénouement.

art, en délaissant le sublime à l'antique pour atteindre à un pathétique noir, presque gothique. Ce choix est justifié esthétiquement dans le dernier paragraphe de ce morceau de bravoure où le critique fustige la frilosité des spectateurs moyens (ce qui est une façon de peser sur le jugement de Sophie) :

> À quoi sert, s'il vous plaît, que ces gens-là souffrent dans leur palais le gladiateur qui expire, Niobé, les enfants de Latone perçés de traits, et le Laocoon déchiré par des serpents[1], s'ils en détournent leurs yeux ? Pour moi, voilà ce que j'appelle de la sculpture[2].

Michel Delon nous rappelle que c'est par cette même attitude de défi que Diderot fera l'éloge du *Miracle des Ardents* de Doyen, dans le *Salon de 1767*, en soulignant le *regard détourné* du public, et le sien, qui reste ferme :

> Le peintre a augmenté le nombre des malades et des morts pour le plus grand plaisir esthétique du salonnier qui note : « Je sais que quelques spectateurs pusillanimes ont détourné leur regard, d'horreur. Mais qu'est-ce que cela me fait à moi qui ne le suis point, et qui me suis plu à voir dans Homère des corneilles rassemblées autour d'un cadavre, lui arracher les yeux de la tête, en battant les ailes de joie ». Diderot interrompt alors l'analyse du tableau de Doyen pour une digression sur le passage d'Homère, déjà cité dans le compte-rendu de Webb [...]. Cet art qui, dit encore Diderot, fixe l'œil de l'imagination, consiste à jouer sur les limites de la représentation [...]. Mélange du plus haut et du plus bas, du sublime et du grotesque, du grandiose et de l'obscène. La peinture s'apparente alors à un rêve : elle montre ce qu'on ne peut pas voir ou ce qu'on voit quand on ferme les yeux[3].

N'est-ce pas précisément ce que l'on peut dire de ce cinquième et ultime projet de tombeau, grandiose par les sentiments exprimés, grotesque par l'accumulation de personnages allégoriques emphatiques, obscène par les éléments macabres (le cénotaphe entrouvert se substituant aux urnes du quatrième projet), qui côtoient l'innocence enfantine ? Et pourtant, il semble essentiel à l'écrivain de pouvoir « placer » ces projets « déplacés » dans le contexte intimiste de la lettre à Sophie, comme ces rêves insoutenables que l'on veut raconter au matin

---

[1] *Ces gens-là* : les courtisans. Tous ces groupes sculptés se trouvaient alors dans le parc de Versailles.
[2] *LSV*, p. 499.
[3] Michel Delon, « Le regard détourné ou les limites de la représentation selon Diderot », dans *Le regard et l'objet - Diderot critique d'art*, Actes du 2nd Colloque des Universités d'Orléans et de Siegen, publiés par Michel Delon et Wolfgang Drost, Reihe Siegen 80, Heidelberg, Carl Winter Verlag, 1989, p. 47. Voir aussi de M. Delon, « La Beauté du crime », *Europe*, mai 1984, p.73-83, « Naufrages vus de loin. Les développements d'un thème lucrétien », *Rivista di letterature moderne et comparate*, XLI, 1988, p.91-119, ainsi que « Violences peintes », *RDE*, n°18-19, oct. 1995, p.71-79, et enfin les études de Stéphane Lojkine, dans *L'œil révolté*. *Les* Salons de *Diderot*, Paris, éd. Jacqueline Chambon, 2007.

pour les exorciser, quitte à pratiquer lui-même sur sa destinataire le détournement du regard (« Mais il faut dissiper ces images tristes par quelque chose de gai »). C'est qu'en réalité, comme le souligne Michel Delon, « la présence de spectateurs », même horrifiés, même détournant leur regard, « sert de pivot à la sublimation esthétique », et à ce titre fait partie du dispositif esthétique. Ainsi, dans *La Tempête* de Vernet, Diderot place-t-il à dessein des spectateurs dont la taille minuscule contraste avec les forces de la nature déchaînée, mais surtout dont la présence permet de faire fonctionner un processus de sublimation différent, de type burkien[1] : « Et ce spectacle terrible, écrit Diderot, avait attiré sur le rivage et sur les rochers les habitants de la contrée qui en détournaient leurs regards ». « On retrouve une fois encore, indique M. Delon, curiosité et pitié, désir et refus de regarder. Un regard détourné est un regard qui use de détours. La sublimation elle-même est une conduite de détour, le sublime est ce spectacle qui met en cause le spectateur. Les théoriciens du sublime affectionnent d'ailleurs l'exemple de la tempête[2] ».

Sophie lectrice et spectatrice a donc tout son rôle à jouer dans le fonctionnement « horrifiant » du tombeau et par là-même dans le processus sublimateur et cathartique. Ce que nous aimerions ajouter à la réflexion de Michel Delon, c'est que la recherche du sublime ne nous apparaît pas seulement comme une entreprise de rénovation esthétique. Elle fait partie intégrante, en ce qui concerne Diderot, de la progression de l'individu créateur, le terme de sublimation devant sans cesse s'entendre dans son double sens esthétique et psychique[3]. Tout

---

[1] « On perçoit, malgré tout, sur quel fond de questionnement esthétique contemporain se dessine le dernier projet. Quoi qu'il en soit de sa réflexion sur le cri, dont Lessing jugera la représentation impropre à la peinture et à la sculpture, pour Diderot, l'expressivité de la douleur se conçoit désormais dans l'optique d'un sublime burkien. On rappellera ces lignes du *Salon de 1767*, fortement marquées par la lecture de l'essai de Burke *Recherche philosophique de nos idées du sublime et du beau* traduit en français en 1765 : 'Tout ce qui étonne l'âme, tout ce qui imprime un sentiment de terreur conduit au sublime' (*Salon de 1767*, DPV, XVI, 233-234 et note 368) », Geneviève Cammagre, *art. cit*.

[2] Michel Delon ; *art. cit.*, p. 48.

[3] Certes, Michel Delon évoque bien le fait que la « figure picturale » du « regard détourné » possède un double enjeu, philosophique d'une part, moral et psychanalytique, d'autre part. Philosophique, parce que « Les rapports entre la nature et l'artiste, entre l'artiste et son public ne sont plus de simple apparence. Ils correspondent au transfert d'une force, d'une émotion, d'une activité ». Mais sur le plan moral et psychanalytique, il insiste surtout sur la sublimation de pulsions sadiques : « Les fantasmes d'inceste et d'infanticide, de viol et de sadisme sont sublimés par l'intervention d'un devoir religieux ou civique : la scène du sacrifice, par exemple, légitime la représentation du corps de la jeune fille, dénudé, pantelant, révulsé devant l'agression » (« Le Regard détourné ou les limites de la représentation », *op.cit*., p.49). Cependant, à partir des scènes étudiées, notamment celles qui s'inscrivent dans le cadre de la *scène fantasmée* et de la *scène d'expiation*, nous pouvons dire qu'il existe une forte composante masochiste chez Diderot, et que toutes les situations où un personnage s'immole ou s'humilie

le travail sur le tombeau va dans ce sens, nécessitant la présence et le regard (détourné) de Sophie pour en apprécier les qualités monumentales. L'*effroi* qu'elle peut en éprouver doit apparaître comme étant la preuve de sa reconnaissance de l'humiliation volontaire de l'écrivain devant la grandeur et la force paternelle, et de son signe, l'éloge filial sous la forme d'une réalisation grandiose. Toutes les autres scènes que nous avons déjà étudiées, en leur qualité de « tableau », fonctionnent ainsi sous le regard de Sophie, chacune à sa place dans le processus de sublimation : les *scènes fantasmées* qui montrent la représentation du pardon à l'aide de personnages de substitution (le pardon réel étant considéré comme l'inconcevable, l'irreprésentable) ; les *scènes expiatoires* évoquant une catastrophe punissant un innocent (notamment les scènes de tempête et d'incendie dont nous avons vu qu'elles avaient valeur de châtiment, leur représentation pathétique étant une forme d'autopunition) ; enfin la *scène de l'apothéose paternelle* qui met en scène non le pardon posthume - figure impossible - mais qui subsume la mort du père à la reconnaissance *in extremis* des valeurs paternelles, et réaffirme la confiance dans la postérité comme substitut du pardon (à travers la confiance dans la « Religion » qui applique les décrets divins).

Au total, ce modèle pictural ou visuel qui vient concurrencer, voire se surimposer au modèle théâtral et se manifeste par des procédés de figuration humaine elliptiques (ici le projet de tombeau du Dauphin), inspirés de la technique de l'esquisse mise au point par le salonnier, lui font abandonner le champ de la caractérisation « réaliste » pour aborder celui de l'évocation poétique, en accordant davantage de place à l'imagination du lecteur. Sophie n'est-elle pas d'ailleurs, pour imaginer le monde lointain de l'épistolier, dans la même position que les lecteurs des *Salons*, spectatrice absente d'une galerie de tableaux abolie par l'espace, placée dès lors dans la dépendance absolue du talent de suggestion du critique qui lui sert de « chien d'aveugle » ? Mais il s'agit surtout de se doter de moyens plus élaborés, grâce aux secours de l'imagination picturale qui se révèle sans commune mesure avec celle du

---

pour obtenir le pardon sont pour lui un spectacle à la fois culpabilisant, fascinant et fortement érotisé. C'est en ce sens qu'on lira une partie de l'œuvre non seulement comme le déploiement d'une libido frustrée (tendance sadique), mais aussi comme la thérapie d'une culpabilité aiguë (tendance masochiste). On verra d'ailleurs dans le chapitre suivant à quel point les deux « tableaux » cliniques sont, évidemment, intimement liés.

théâtre, afin d'inventer des formes compatibles avec l'écriture épistolaire, dans lesquelles les différentes scènes obsessionnelles étudiées, *scène fantasmée, scène traumatique et scène expiatoire* pourront à la fois se rejouer de manière voilée et se résorber dans le projet esthétique.

C. Du tombeau au fiacre renversé

Si l'on considère à présent l'autre spectacle sur lequel Diderot tente de « détourner le regard » de Sophie, que ce soit dans la première ou la seconde lettre évoquant les projets de tombeau, on voit curieusement, dans une opposition formelle assez brutale, apparaître des divertissements grivois : des « bouts rimés[1] » (3 février), puis l'anecdote[2] de « l'espion et du cardinal » (20 février 1766). Or ces grivoiseries n'ont pas pour seule fonction de faire diversion, l'étude du *décousu* de la lettre (et Diderot lui-même !) nous ayant montré comment une unité entre des fragments les plus divers pouvait se créer, ne serait-ce que par un système d'associations d'idées inconscientes[3]. En effet contrairement à ce que prétend l'écrivain, ces intermèdes grivois ne fonctionnent pas en opposition au « tombeau », mais obéissent plutôt à la figure de la correction, l'*épanorthose*, en reprenant sur un autre mode plus approprié à la légèreté qui sied au genre épistolaire, le même propos.

---

[1] Bouts rimés : « Rimes pour terminer des vers dont le sujet est à volonté. 'donner des bouts-rimés pour un sonnet. Remplir des bouts rimés'. Et dans cette acception, on appelle 'bout-rimé' au singulier, Une pièce composée de bouts-rimés » (*Dictionnaire de l'Académie*, éd. 1798).

[2] Pour un inventaire relativement exhaustif des *Anecdotes dans la Correspondance de Diderot*, voir la thèse récemment soutenue sous ce titre par Fabien Girard, sous la direction de Franck Salaün, à l'université Paul Valéry Montpellier-3, mai 2017.

[3] Sur la plasticité de la lettre, voir notre thèse, « Un nouveau mode d'organisation rhétorique, *op. cit.*, p. 217 *et sq*., mais surtout la célèbre lettre du 20 octobre 1760 : « Cependant comme il n'y a rien de décousu ni dans la tête d'un homme qui rêve, ni dans celle d'un fou, tout tient aussi dans la conversation […]. La folie, le rêve, le décousu de la conversation consistent à passer d'un objet à un autre par l'entremise d'une qualité commune. / Le fou ne s'aperçoit pas qu'il en change. Il tient un brin de paille jaune et luisante à la main, et il crie qu'il a saisi un rayon du soleil. Combien d'hommes qui ressemblent à ce fou sans s'en douter ; et moi-même peut-être dans ce moment » (*LSV*, 20 octobre 1760, p. 177).

a. Du tombeau aux grivoiseries

Jusqu'ici, la parenté de ces fort légers bouts rimés de l'abbé de Boufflers avec le grave thème paternel est restée insoupçonnable. On se rappelle même que l'auteur s'était excusé, dans la lettre du 3 février, en introduisant ces bouts rimés auprès des dames Volland, d'avoir traité d'abord un sujet si lugubre, justifié par le fait qu'elles étaient des « *femmes fortes* » dignes de l'aider dans sa tâche de critique. Diderot révèle involontairement cette parenté à la fin des bouts rimés les plus graveleux, croyant ainsi excuser le coq à l'âne et proposant un nouveau bout rimé plus décent :

> Si vous faites la mine, prenez-vous-en au Carnaval, à Mme de Boufflers qui donne des bouts rimés à son fils, et à ce vaurien de fils qui m'apprend à manquer de respect à tout le monde, mais surtout à ces maudits tombeaux dont il a fallu chasser loin de vous le lugubre[1].

Dans la lettre du 20 février, l'anecdote du Cardinal est introduite par la réflexion suivante : « on disputait, il y a quelques jours, sur la *vanité des hommes les plus entêtés* » et suivie, sans commentaire sur la rupture de ton, sans effort pour en adoucir la grivoiserie, d'une série de quatre anecdotes, quatre « potins mondains » dont le dénominateur commun est le thème de la *mésalliance*. En fait, cette rupture se donne l'aspect d'une transition de salon : « Avez-vous jamais entendu parler d'une demoiselle Basse, danseuse d'Opéra ». Pourtant, au beau milieu de ces anecdotes, intercalées juste après les deux premières, intervient une remarque trop étrange pour être fortuite, indiquant d'elle-même le lien inconscient entre le « tombeau » et les diversions qui suivent :

> Êtes-vous encore parmi les tombeaux ; voyez-vous toujours cette tête couverte d'un linceul, et ce grand bras nu qui pend. Tâchons d'effacer de votre imagination les mausolées, en y élevant un autel, et en vous montrant *devant cet autel deux jeunes époux* (c'est nous qui soulignons[2]).

Si l'on additionne toutes ces « fausses transitions », l'on se retrouve devant une mosaïque de faits connus, à savoir les ingrédients de la biographie traumatisante de l'auteur : il s'agirait en somme de l'histoire de « deux femmes fortes » contre ce « vaurien de fils »,

---

[1] *LSV*, p. 491.
[2] *LSV*, p. 500.

confrontées aux « vanités des hommes les plus entêtés » capables de mener « devant cet autel deux jeunes époux ».

Nous avons opéré là, de façon assez audacieuse il est vrai, un véritable travail freudien permettant de reconstituer la rêverie dont ce fou éveillé, Diderot, fait le récit à Sophie. Il nous reste à étudier à présent en quoi ce lien, ce « fil secret de la conversation » est lui-même un contenu, un matériau qui forme le cheminement inconscient de la pensée entre le projet de tombeau et les bouts rimés grivois d'une part ; puis la révision de ce projet et l'anecdote du cardinal, suivie des récits de mésalliance d'autre part. Il nous faut pour cela examiner en quoi consistent donc d'une part ces bouts rimés, d'autre part ces quatre anecdotes, puisque ce sont tous ces fragments qui vont nous donner la clef de ce nouveau « puzzle psychique ».

Les bouts rimés, l'anecdote du cardinal et de l'espion.

Les bouts rimés de l'abbé de Boufflers font apparaître des historiettes coquines évoquant la sexualité prétendument débridée (vieux cliché anti-religieux) de certains membres du clergé :

[…]
Quel que puisse être le maroufle
Que vous nommez pape ou mufti,
Je ne baiserai point son cul ni sa pantoufle.
[…]
Mon plus beau surplis
Avait moins de plis
Qu'on n'en compte sur ton ventre.
[…][1]

L'une de ces historiettes évoque même sans ambiguïté le désordre des couvents :

Vivons en famille ;
C'est le destin le plus doux
De tous.
Nous serons, ma fille,
Heureux, sans sortir de chez nous.
Les honnêtes gens
Des premiers temps
Avaient d'assez bonnes mœurs,
et sans chercher ailleurs,

[1] *LSV*, p. 490.

Ils offraient leurs cœurs
À leurs sœurs.
Sur ce point-là nos aïeux
N'étaient point scrupuleux.
Nous pourrions faire,
Ma chère,
Aussi bien qu'eux,
Nos neveux[1].

Quant au récit du cardinal et de l'espion, il évoque les mœurs douteuses du Vatican : « On ajoute que le cardinal Untel a voulu vous enlever ce page charmant, et que vous l'avez fait assassiner ».

Que peuvent nous enseigner ces fragments, en dehors du fait qu'ils sont un test soumis à Sophie destiné à apprécier son goût pour une grivoiserie de salon auquel, en sa qualité de fille célibataire, elle est censée ne pas avoir accès (« Mme Legendre prétend que vous n'entendrez pas [ces bouts rimés]-là ? » Placés à la suite de la représentation monumentale du *roman familial*, ils nous inspirent un rapprochement avec la répulsion de Diderot à l'égard de tout ce qui concerne la claustration monacale et l'hypocrisie sexuelle du monde ecclésiastique. Sur un mode burlesque très convenu (les bouts rimés ne sont pas de la main de Diderot), on peut entrevoir la débauche des couvents évoquée dans *La Religieuse*, mais aussi le conflit avec le père portant sur la carrière avortée de chanoine du jeune Diderot, les démêlés avec le frère Ange et surtout la vision infernale du monastère ayant servi de prison aux environs de Langres, lors de l'affrontement de février 1743 entre le père et le fils.

Le caractère du moine ou de la religieuse débauché(e), lieu commun de la littérature licencieuse du XVIIIe siècle[2] mais aussi figure tantôt inquiétante, tantôt burlesque dans l'œuvre de Diderot[3], prend sa source tragique, chez lui, dans la confrontation du jeune homme (et sa révolte sexuelle vis-à-vis du père), avec un monde coupable aux yeux de toute une

---

[1] *LSV*, p. 491.

[2] On peut citer, parmi tant d'autres romans, *Thérèse Philosophe*, dans *Romans libertins du XVIIIe siècle*, textes établis, présentés et annotés par Raymond Trousson, Paris, Laffont, coll. « Bouquins », 1993 ; *Le Portier des Chartreux*, 'Les classiques interdits', J.-C. Lattès, 1979, préface de Pascal Pia, ou encore une autre anthologie, *Le Petit Enfer poétique du XVIIIe siècle*, Cercle du Livre Précieux. Voir aussi Christophe Martin, *Christophe Martin lit La Religieuse*, *op. cit*.

[3] Voir, bien sûr, l'ensemble du roman *La Religieuse*, mais aussi l'histoire, dans *Jacques le Fataliste*, du père Hudson, figure inspirée de François Durier, abbé de Moncetz, voisin des dames Volland à Isle-sur-Marne, non loin de Langres, « entre Chalons et Saint-Dizier » (on peut consulter à ce sujet l'article de P. Vernière, « Diderot et l'invention littéraire : à propos de Jacques le Fataliste », *RHLF*, juin 1959, p.161-164).

société à laquelle il est censé servir de modèle[1]. Le terrible sentiment d'injustice éprouvé à l'égard d'un père idolâtré, considéré jusqu'ici par le fils comme un parangon de justice et de vertu, contre lequel toute accusation directe est impossible, ne peut rejaillir indirectement, que sur les auxiliaires de cette incarnation abusive, intolérable de la morale, c'est-à-dire les moines eux-mêmes et toute la sphère du clergé régulier, voire séculier.

Les bouts rimés, tout comme le récit du cardinal, peuvent apparaître comme l'exutoire stylistique et moral nécessaire à la lectrice mais aussi, au premier chef, au narrateur, écrasé sous le poids mental de ses tombeaux et de toutes les émotions qu'ils véhiculent et remuent. Qu'en est-il à présent de cet autre « vagabondage narratif » venant servir de dérivatif à la sévérité des tombeaux, c'est-à-dire, des quatre petites anecdotes (ou récits) qui suivent ?

b. Des grivoiseries au thème de la mésalliance

Le premier récit[2] est l'histoire d'une danseuse, Mlle Basse, qui, ayant refusé par modestie (et aussi après avoir subi les pressions de la mère du jeune homme, qui lui proposait de l'argent en contrepartie) un riche mariage avec *un fils de famille dont elle ne se sentait pas digne*, repousse l'argent offert, et se fait *carmélite*. Diderot ajoute très significativement à ce récit : « Nous prétendons qu'un de ces matins *elle sautera par-dessus la clôture* », etc... (c'est nous qui soulignons, ici et *infra*).

Le second récit raconte l'entêtement du marquis de Gouffier pour une actrice (« la petite Doligni ») qui se refuse à lui, et qu'il finit par *enlever à l'aide d'un fiacre* au cours d'une scène assez violente. « *L'affaire est jugée à Versailles, et le marquis enfermé* ».

Le troisième récit évoque très brièvement la manie d'un ancien ami de Diderot, « le gros *Bouchaut* », lorsqu'il assiste à un mariage où la jeune épousée est jolie, de s'écrier « au

[1] Voir Pierre Chartier, « L'épreuve du père », dans Diderot, *Voyage à Bourbonne et à Langres*, éd. Anne-Marie Chouillet et Odile Richard-Pauchet, Langres, Guéniot, 2013, p. 135-145.
[2] Nous avons esquissé certaines de ces analyses dans « Diderot et ses 'contes drolatiques' dans les *Lettres à Sophie Volland* : entre burlesque et pathétique, une forme *autorisée* de l'écriture de soi », *Diderot et le roman hors du roman*, Journée d'études dirigée par Sylviane Albertan-Coppola et Nadège Langbour, Université d'Amiens, éditions Société Diderot, coll. « L'Atelier », 2017, p. 39-51.

moment de l'anneau [...] : *'Ah ! le bourreau !'* » (c'est à cette occasion que l'image de l'*autel* fait diversion à celle du *tombeau*).

Enfin, le quatrième récit met en scène, toujours devant un autel, le mariage raté d'une demoiselle Friteau avec « *un quidam qu'on ne nomme pas* ». « Le matin, l'époux futur se ravise. Il trouve qu'il manque trente mille francs à la dot de Mlle Friteau ; il en dit les raisons au père. *Le père trouve ces raisons bonnes*, et promet les trente mille francs ». Puis, au moment du sacrement, le « quidam » s'avise de savoir si le père de la mariée a payé l'intégralité de la dot. La mariée, offusquée, reprend alors sa main.

Nous sommes, devant ces récits ou anecdotes, en présence d'un matériau fantasmatique extrêmement riche, car l'inconscient, en présidant au choix thématique et lexical de tous ces fragments narratifs qui sont des récits rapportés, a déjà opéré un tri. Les différents récits, bien qu'ils soient donnés pour des anecdotes authentiques, comportent d'ailleurs toutes les caractéristiques du rêve, au sens où ils utilisent les processus de la condensation et du déplacement analysés par Freud[1]. Voici, après analyse, les éléments qui nous apparaissent clairement dans ce qui a intéressé, fasciné, troublé notre auteur au point qu'il élève ces potins au rang de tableautins dignes de faire diversion au macabre tombeau : des tableaux en mouvement, en voie de fictionalisation, empruntant au modèle théâtral comme au modèle pictural :

La mésalliance

On voit d'abord apparaître le thème de *la mésalliance*, celle d'un fils de famille (comme Denis Diderot) épris d'une femme (appelons-la « la prostituée »), peu digne de lui ou considérée comme telle par la société ou la famille, et dont l'abjection exprime par *déplacement*, la pauvreté, le déclassement social[2] : la sihouette d'Anne-Toinette se profile, par

[1] Voir S. Freud, *Sur le rêve*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1988.
[2] Rien n'empêcha probablement le père de Diderot d'imaginer le pire et de supposer, sans la connaître, qu'Anne-Toinette était une fille de peu, c'est-à-dire de petite vertu, connaissant l'inconduite passée de son fils par des témoins comme le frère Ange. De ce point de vue, la figure de la prostituée ne relève pas du *déplacement*, mais

déplacement, derrière Mlle Basse et la petite Doligni, artistes au statut méprisé, aux mœurs prétendues légères ; mais aussi derrière Mlle Friteau, dont on peut supposer que l'affreuse négociation vise à compenser la perte de la virginité[1]. Cette mésalliance reflète, bien entendu, celle dont Diderot croit s'être rendu responsable vis-à-vis de sa « Nanette », jeune femme pauvre qu'il a poussée au mariage, et vis-à-vis de son père, dont il a rejeté l'avis. De cette décision violente et inconsidérée, il portera le poids toute sa vie, se percevant à la fois comme le bourreau de sa femme et la victime d'un père inflexible.

Le bourreau et la victime

Par condensation

Dans l'histoire de Mlle Basse, Diderot *condense* son propre personnage avec celui de Nanette : l'enfermement dans un lieu conventuel n'est plus le châtiment et le moyen imposé par le père pour empêcher le fils de se marier, mais celui que la « prostituée » s'impose à elle-même pour échapper à la tentation du mariage. Et l'auteur de poursuivre, comme s'il *parlait en rêve* sur cette histoire qu'il connaît par cœur, en ajoutant cet épisode qu'il a vécu lui-même : « un de ces matins elle sautera par-dessus la clôture ». De même, dans la seconde histoire, celle du marquis de Gouffier, c'est aussi la femme qui possède la force et la raison suffisante pour refuser le mariage, arguant du fait que lui « serait honteux d'être son mari ».

Par déplacement

Dans la troisième histoire, l'amour subit un *déplacement*, il est dégradé en désir.

Le marié est accusé (devant témoins, et ainsi marqué d'infamie) par le « gros Bouchaut », d'être le « bourreau » de la mariée, simplement parce qu'il l'a désirée sans être digne d'elle - manière de suggérer que le crime de Diderot est d'avoir désiré et poussé au

---

de la *condensation* (par écrasement de l'image vertueuse de Nanette selon le fils, sous celle, débauchée, selon le père), et de l'adoption du langage du père en signe de soumission.

[1] Faut-il aussi reconnaître Anne-Toinette dans la « jolie mariée » ? On sait que Mme Diderot était dans sa jeunesse, aux dires de son époux lui-même, « belle comme un ange » (*Salon de 1767*, H. III, p. 381). Toutefois la « jolie mariée » du texte ne porte aucune trace d'infamie, preuve que la structure que nous relevons n'est pas parfaite, mais comporte les lacunes nécessaires au vraisemblable, signe du romanesque.

mariage une femme qu'il n'aimait pas. C'est également ce qui ressort de la quatrième histoire dans laquelle cette fois le désir, par un nouveau *déplacement*, devient désir d'argent, cupidité.

Ainsi la *condensation* opère-t-elle comme une réécriture du passé par le remords, et vise à innocenter la victime. Quant au *déplacement*, il vise à charger le bourreau. Protégé alors par la sagesse de la « prostituée » qui se refuse et se place hors de sa portée, le fils peut la désirer sans honte, car la jeune femme retrouve dans ce geste tout son honneur et sa vertu : elle n'est plus la prostituée et peut donc alors, à bon droit, être épousée - mais par un autre. On notera que ce résultat est conforme au vœu du père, qui écrit dans sa lettre à Mme Champion, mère de Nanette : « Si Mademoiselle votre fille est aussi bien née et l'aime autant qu'il croit, elle l'exhortera à renoncer à sa main[1] ».

Mais Diderot « imagine » alors une fin cynique et autopunitive. Puisque dans le premier récit, le jeune homme, qui n'a vraiment pas le beau rôle, s'est marié entre-temps, il lui devient totalement impossible d'épouser la prostituée devenue carmélite, qui s'échappera et ira réclamer son argent (juste retour des choses). Quant au deuxième récit, il est si conforme au désir d'autopunition que l'auteur n'y ajoute rien, se contentant de montrer un jeune homme devenu hors-la-loi, forcené, prêt à tout, jusqu'à enlever la « prostituée » devenue sage (elle se rend au théâtre avec sa mère), à l'aide de quatre « estafiers[2] ». Il sera arrêté, jugé et châtié pour cette audace. Ce « jusqu'auboutisme » évoque le comportement d'Olivier dans *Les Deux amis de Bourbonne*, prêt à tout, jusqu'au crime, paradoxalement, pour obtenir justice.

Ces quatre récits sont tous identifiables, à leur manière, à des « scènes traumatiques ». On y lit de façon obsessionnelle le schéma du *roman familial* tel qu'il s'est constitué dans sa partie ancienne (la séduction de Nanette, le refus du père, la séquestration puis l'évasion, le mariage clandestin). À leur manière en effet, puisqu'ils sont donnés pour vrais. Mais on a déjà remarqué que nombre de scènes, qu'elles relèvent de la configuration fantasmatique ou traumatique, sont des récits donnés pour vrais, dont la parenté avec la donnée biographique ou le matériau inconscient ne résulte que d'un choix - inconscient aussi - de l'épistolier parmi

[1] *Corr.*, I, p. 42.
[2] Estafier (Littré) : « En Italie, domestique armé et portant manteau [...]. En français, laquais de haute taille ».

une infinité d'autres possibilités de récits. Le fait que ces récits fassent « pendant » à la série des cinq projets de tombeau (lettre du 20 février) s'explique de manière à la fois évidente et inquiétante par l'idée que toute tentative de sublimation du conflit ramène inévitablement l'écrivain à sa source, avec son cortège d'images obsessionnelles et pathologiques. On pourra indiquer néanmoins que cette fois, il s'agit d'un véritable bouquet de récits, d'une salve qui se veut libératrice par son volume et sa variété, sinon par son contenu. Preuve que le modèle romanesque est peut-être l'alternative au double modèle théâtro-pictural, facteur de *pathos* (le théâtral) et de grandiose (le pictural), mais sans effet cathartique. La douleur y est certes exprimée mais non résolue, du fait du dilemme imposé par le genre du drame et l'obligation socio-poétique de la « fin heureuse » qui lui est faite. Ce nouveau modèle d'écriture pourrait peut-être plus facilement que les deux précédents transposer le quotidien en s'approchant au plus près d'une donnée biographique travestie (alors que le théâtral exigeait son « agrandissement »), tout en y introduisant les éléments picaresques et/ou comiques nécessaires à la distanciation.

Par ailleurs la réflexion de Diderot sur les liens entre esthétique et morale connaît, dès 1762, un mouvement extraordinaire (ce sont les réflexions sur Racine « méchant homme », par exemple, du *Neveu de Rameau* et de la lettre du 31 juillet 1762), qui vient perturber la solution de facilité que constitue le tableau touchant. La relecture de Richardson y est pour beaucoup, notamment dans l'admiration pour le personnage de Lovelace :

> On ne fait guère que des tableaux tranquilles et froids avec la vertu ; c'est la passion et le vice qui animent les compositions du peintre, du poète et du musicien (18 juillet 1762[1]).

La lettre du 20 février 1766 avec ses tombeaux, ses bouts rimés grivois et ses récits de mésalliance illustre bien la confusion mentale de l'écrivain pris entre sa douleur de garde-malade au chevet de Mme Legendre (cette jeune sœur adorée de Sophie et de lui), et l'atmosphère funèbre des projets de tombeaux qu'il doit remettre urgemment - deux préoccupations s'alimentant probablement l'une l'autre. L'hésitation qui en résulte dans la

[1] *LSV*, p. 285.

lettre, entre plusieurs esthétiques, montre un dilemme dont la solution consiste provisoirement dans l'accumulation de différentes tentatives formelles qui convient bien au caractère de *pot-pourri* de la forme épistolaire : l'*ekphrasis*, le bout rimé, l'anecdote s'y côtoient, mêlant le sublime, le grivois et le pathétique, le haut et le bas, la prose et la poésie, en un patchwork d'impressions qui ne « font » pourtant pas une œuvre et laissent une impression étrange d'inachevé.

c. De la mésalliance au fiacre renversé

On aura toutefois relevé dans le deuxième récit de mésalliance un détail curieux, qui nous paraît faire l'objet d'une seconde condensation. Le marquis y enlève la jeune fille à l'aide d'un fiacre, véhicule certes discret mais peu propice à un enlèvement[1] (d'ailleurs, « le fiacre ne veut pas marcher »). Ce jeune aristocrate, qui peut s'offrir les secours de quatre spadassins, ne peut-il pas louer une voiture légère et un conducteur à sa solde ? Ce fiacre n'intervient pas ici par hasard, mais semble un élément modifié par le narrateur, peut-être par *lapsus*, comparativement au récit entendu. Nous touchons en effet, avec ce fiacre, au nœud central du réseau d'images et de scènes fantasmatiques traversant l'ensemble de l'œuvre, que nous nous proposons à présent de dénouer.

[1] *Fiacre* : « Carrosse, voiture qui stationne sur les places et que l'on prend pour un prix fixé à la course ou à l'heure [...]. Par extension, le cocher du fiacre » (*Littré*). On se souvient de l'étonnement de Suzanne au moment de sa fuite : « Quelle est ma surprise ! Au lieu d'une chaise de poste dans laquelle j'espérais d'être reçue, je trouve un mauvais carrosse public » (*Rel.*, p. 261).

IV. LE MOTIF DU FIACRE/ UNE ANAMORPHOSE

1. *Fiacres, carrosses, voitures, coches...*

L'épisode dit du « fiacre renversé » ou encore de la « soupente cassée », authentique accident survenu à l'écrivain auquel ce curieux fiacre évoqué ci-dessus ne peut nous faire manquer de penser, est un récit dont la récurrence très étrange dans l'œuvre de Diderot fait symptôme[1].

Corpus :

La Religieuse

Quelle est ma surprise ! Au lieu d'une chaise de poste dans laquelle j'espérais d'être reçue, je trouve un mauvais carrosse public. Me voilà sur le chemin de Paris avec un jeune bénédictin. Je ne tardai pas à m'apercevoir, au ton indécent qu'il prenait et aux libertés qu'il se permettait, qu'on ne tenait avec moi aucune des conditions que j'avais stipulées. Alors je regrettai ma cellule, et je sentis toute l'horreur de ma situation.
C'est ici que je peindrai ma scène dans le fiacre. Quelle scène ! Quel homme !
Je crie ; le cocher vient à mon secours. Rixe violente entre le fiacre et le moine.
J'arrive à Paris. La voiture arrête dans une petite rue, à une porte étroite qui s'ouvrait dans une allée obscure et malpropre. La maîtresse du logis vient au-devant de moi, et m'installe à l'étage le plus élevé, dans une petite chambre où je trouve à peu près les meubles nécessaires (*Rel.*, p. 261).

Lettre à Sophie Volland, I (7 octobre 1760)

Voici l'histoire de ma chute. J'ai connu chez Lebreton un ex-oratorien, homme d'esprit dont je suis devenu la passion, mais non pas la plus forte ni l'unique. Cet homme s'appelle M. Destouches. Il est secrétaire de la ferme générale. Il y demeure. Il s'était engagé à m'introduire à l'endroit où l'on fabrique le tabac, afin que je pusse connaître et décrire cette manœuvre. J'étais allé avec mon dessinateur le sommer de sa parole. Il était de bonne heure. Il est jeune. Je le trouve engagé de conversation avec une fille. Je renvoie mon dessinateur ; je m'assieds, et je me mets à causer avec ces fous-là. Le temps se passe. L'heure du dîner vient. Nous allons dîner, Destouches et moi, chez Lebreton, chemin faisant, nous devions jeter sa demoiselle rue des Prouvelles ; mais crac à l'entrée de la rue, voilà une des soupentes qui casse et Destouches qui va donner de la tête contre celle de la fille, et moi de la tête contre un

[1] Il s'agit, dans l'ordre chronologique, de deux accidents authentiques rapportés par Diderot dans les *Lettres à Sophie Volland* du 7 octobre 1760 et du 18 août 1765 (*LSV*, p. 147-148 et p. 424 ou *Corr.*, V, p. 95 et III, p. 118-119) ; d'un fragment de *La Religieuse* (*Rel.*, p. 261) ; du *Salon de 1765* (H. II, p. 169-170), et enfin de *Jacques le Fataliste* (Lew., XII, p. 221-222). Voir, pour plus de commodité, l'ensemble du *corpus* repris en Annexe II.

des côtés du carrosse. Destouches descend par le côté renversé ; moi et la demoiselle par l'autre côté, et cela à la vue de la compagnie la plus nombreuse et la moins choisie. Heureusement, elle avait l'air plus honnête que peut-être elle ne l'était. Je vous ai dit le reste. J'ai encore de temps en temps des sensations au haut du nez comme de quelque chose qui voudrait tomber par là ; mais ce symptôme se dissipera comme les autres. J'aurai peu de scènes domestiques. Le temps est passé où la déraison me rendait fou furieux, et où désespéré de ne pouvoir porter mes mains sur un autre, je les tournais vers moi, et je me frappais, ou j'allai me donner de la tête contre le mur. Je m'y fais (*LSV*, p. 147-148).

Lettre à Sophie Volland, II (18 août 1765)

Et mon autre aventure de fiacre, la voici. Il pleuvait à seau. Il était onze heures et demie du soir. Je m'en revenais de la rue des Vieux-Augustins[1]. Mon fiacre descendait la rue des Petits-Champs à toutes jambes. Un cabriolet la remontait encore plus vite. Les deux voitures se heurtent, et voilà le cabriolet jeté dans la porte vitrée du café, et la porte mise en cent mille pièces. Je vous laisse à deviner le reste de cette aventure ; les cris mêlés du cafetier, du maître du cabriolet et de mon fiacre, le cabriolet brisé et à moitié engagé dans la boutique du cafetier, les chevaux abattus, le valet à moitié rompu, les jurements, le fiacre arrêté, et votre serviteur à pied au milieu du déluge. Il aurait été plus de deux heures du matin quand je serais rentré chez moi ; si cela m'était arrivé[2], et voilà le pendant de la tempête de Vialet (*LSV*, p. 424).

Salon de 1765

Baudouin me disait le sujet d'un tableau : il voulait montrer chez une sage-femme une fille qui vient d'accoucher clandestinement et que la misère forçait d'abandonner son enfant aux Enfants-Trouvés. [Diderot répond à Baudouin] : « Quand il n'en coûte aucun sacrifice à l'art, ne vaut-il pas mieux mettre la vertu que le vice en scène ? [...] - Oh ! cela est trop sérieux ; et puis des modèles de filles, j'en trouverai tant qu'il me plaira. - Et bien, voulez-vous un sujet gai ? - Oui, et même un peu graveleux, si vous pouvez, car je ne m'en défends pas, j'aime la gravelure, et le public ne la hait pas. - Puisqu'il vous faut de la gravelure, il y en aura, et vos modèles seront encore rue Fromenteau[3]. - Dites vite, dites vite... - Tandis qu'il se frottait les mains d'aise, Imaginez, continuai-je[,] un fiacre qui s'en va entre onze heures et midi à St-Denis. Au milieu de la rue de ce nom, une des soupentes du fiacre casse, et voilà la voiture sur le côté. La portière s'ouvre et il en sort un moine et trois filles. Le moine se met à courir. Le caniche du fiacre saute d'à côté de son maître, suit le moine, l'atteint et saisit des dents sa longue jaquette. Tandis que le moine se démène pour se débarrasser du chien, le fiacre qui ne veut pas perdre sa course, descend de son siège et va au moine. Cependant une des filles pressait avec sa main une bosse qu'une de ses compagnes s'était faite au front, et l'autre à qui l'aventure paraissait comique, toute débraillée et les mains sur les côtés, s'éclatait de rire ; les marchands et les marchandes en riaient aussi sur leurs portes, et les polissons qui s'étaient rassemblés criaient au moine : *Il a chié au lit ! Il a chié au lit !* - Cela est excellent, dit Baudouin. - Et même un peu moral ; c'est du moins le vice puni. Et qui sait si le moine de ma connaissance à qui la chose est arrivée, faisant un tour au Salon ne se reconnaîtra pas et ne rougira pas ? Et n'est-ce rien que d'avoir fait rougir un moine ? (H. II, p. 169-170, texte du manuscrit de Léningrad).

[1] Rue où demeure la mère de Sophie, et où vit celle-ci également.
[2] « Arrivé » selon notre lecture du manuscrit et selon Roth (*Corr.*, V, 95) ; « arrêté » selon Babelon, éd. cit., II, p. 277.
[3] Lieu de prostitution.

> Jacques.- Placez-vous devant la Fontaine des Innocents ou proche la porte Saint-Denis ; ce sont deux accessoires qui enrichiront la composition.
> Le Maître. - M'y voilà.
> Jacques. - Voyez au milieu de la rue un fiacre, la soupente cassée, et renversé sur le côté ;
> Le Maître. - Je le vois.
> Jacques. - Un moine et deux filles en sont sortis. Le moine s'enfuit à toutes jambes. Le cocher se hâte de descendre de son siège. Un caniche du fiacre s'est mis à la poursuite du moine, et l'a saisi par sa jaquette ; le moine fait tous ses efforts pour se débarrasser du chien. Une des filles, débraillée, la gorge découverte, se tient les côtés à force de rire. L'autre fille, qui s'est fait une bosse au front, est appuyée contre la portière, et se presse la tête à deux mains. Cependant la populace s'est attroupée, les polissons accourent et poussent des cris, les marchands et les marchandes ont bordé le seuil de leurs boutiques, et d'autres spectateurs sont à leurs fenêtres.
> Le Maître. - Comment diable ! Jacques, ta composition est bien ordonnée, riche, plaisante, variée et pleine de mouvement. À notre retour à Paris, porte ce sujet à Fragonard ; et tu verras ce qu'il en saura faire (Lew., XII, p. 221-222).

Ce corpus a inspiré un nombre tout à fait remarquable d'études[1] qui, même en se recoupant, laissent le lecteur encore perplexe. En effet, aucune n'a selon nous véritablement répondu à la question pourtant posée avec beaucoup de justesse par l'auteur de l'une d'entre elles, Lucette Perol : « Pourquoi quinze ans après [entre la version du *Salon de 1765* et celle, datant de 1780, de *Jacques le Fataliste*], la scène est-elle restée précise au point d'être prête pour le remploi lorsque la copie manque pour la *Correspondance littéraire* ? D'où lui vient ce sort particulier parmi bien d'autres tableaux imaginaires des *Salons* qui n'ont pas survécu, dans la mémoire de leur auteur, au moment où il les faisait surgir en face du tableau réel dont il faisait la critique[2] ? »

L'explication est pour les uns, d'ordre psychanalytique : le fiacre, pour résumer de manière extrêmement sommaire la brillante analyse de Stéphane Lojkine, serait un emblème

[1] François Leutrat, « Sur trois pages de Diderot », *RHLF*, sept.-oct. 1969, p. 831-836, ; Stéphane Lojkine, *Le Dialogue et l'image. Essai sur la poétique de Diderot dans les Années 1760*, Université de Paris 7-Paris Diderot, février 1993, p. 23-103 ; Lucette Perol, « De l'importance d'une soupente cassée », *RDE*, n°3, octobre 1987, p. 71-78, ; Gabrijela Vidan, « Style libertin et imagination ludique dans la correspondance de Diderot », *SVEC*, 90, 1972, notamment p. 1742-1743 ; Isabelle Vissière, « Une originalité de Diderot : le texte-image », Actes du Colloque *Diderot, les Beaux-Arts et la musique*, Aix-en-Provence, 1984, Publications de l'université de Provence, 1986, p. 109-122 ; Bernard Vouilloux, « Le 'tableau en récit' : Diderot et Fragonard », *Diderot Studies*, XXVI, 1995, p. 183-213.
[2] Lucette Perol, *art. cit*.

matriciel pré-œdipien manifestant l'absence du père, mais aussi le « lieu d'un viol jamais explicité », l'expulsion des personnages pouvant être assimilée à une naissance[1]. Pour les autres, d'ordre uniquement biographique : selon François Leutrat et Lucette Perol, l'aventure, qui serait arrivée à Diderot lui-même, déguisé en moine ou accompagnant un moine dans ses fredaines, tirerait sa récurrence et sa réécriture d'un désir de disculpation. L'ensemble de ces études insistent sur la troublante réutilisation du matériau intime à des fins esthétiques très novatrices. Il faut en réalité étroitement associer la donnée biographique brute, la donnée épistolaire et le matériau psychanalytique, pour expliquer plus clairement la persistance de ce motif étrange.

Ainsi, après une lecture attentive des *Lettres à Sophie Volland* et des *Salons*, nous croyons le *corpus* concernant le thème du fiacre bien plus important qu'il n'a été dit, même s'il faut pour cela prendre en compte des fragments incomplets, des « miettes » d'images et de biographèmes, toute une poussière de micro-détails se rattachant au motif central. Nous pensons en effet (et l'étude du *tombeau du Dauphin* associé aux bouts rimés grivois, ainsi qu'aux récits de mésalliance qui le suivent, le prouve), que le motif du fiacre est très étroitement associé au conflit avec le père. L'épisode du fiacre offrirait lui-même une forme très élaborée de *scène traumatique* consécutive à la révolte contre le père, en février 1743, mettant en scène la séquestration du fils, son retour à Paris et ses retrouvailles tragiques avec Nanette.

A. Une phobie des voyages

C'est nécessairement en chaise de poste que le jeune Diderot partit à la rencontre du père pour obtenir son consentement au mariage avec Anne-Toinette Champion. C'est probablement en voiture fermée qu'il fut « enlevé » et transporté dans le couvent où il fut enfermé. C'est encore par la même chaise de poste (le « coche ») qu'il rejoint Paris, après

[1] Stéphane Lojkine, *op.cit.*, p. 102.

avoir marché entre Langres et Troyes[1]. C'est peut-être en fiacre, par discrétion, qu'il se fait déposer devant la boutique de lingère de Nanette et de sa mère. C'est aussi à nouveau de la diligence que sa femme descendra pour saluer ses beaux-parents à Langres à l'automne 1752, et que Diderot descendra à son tour lorsqu'en 1754, il reviendra chercher son pardon auprès de son père. C'est enfin sur le long trajet de Paris à Langres qu'il méditera, à l'été 1759, sur la mort de ce père, en passant par Isle au retour, dans la « chaise » rapide que cette fois, Mme Volland mère lui aura prêté.

Nous souhaitons montrer comment ces différents voyages effectués dans un véhicule clos et inconfortable, toujours sur le même trajet et dans la même région, vont ponctuer et accompagner les moments les plus tourmentés de la vie de l'écrivain[2]. Rien d'étonnant dès lors à ce qu'il éprouve de véritables douleurs psychosomatiques lors de chaque trajet, et répugne aux déplacements importants par la route. Lors de son retour de Langres après la visite de 1754, il écrit à sa famille :

> Nous arrivâmes à Chaumont d'assez bonne heure. Cependant ma santé avait commencé à se déranger sur la route, et j'avais été obligé d'arrêter la chaise deux ou trois fois [...]. L'état triste de l'âme influant de plus en plus sur le dérangement du corps et réciproquement[3], j'étais si mal en débarquant à Troyes que je ne savais que devenir : ou aller au carrosse achever de payer la place que Mme l'abbesse avait eu l'attention de retenir pour moi, ou perdre mes arrhes et garder la chaise[4] ; ou renvoyer la chaise, laisser partir le coche, et garder le lit jusqu'à ce que, ma santé se raccommodant, je pusse continuer ma route et gagner pays, de quelque manière que ce fût[5].

À l'autre bout du corpus épistolaire, il confie encore à Sophie lors du voyage de retour de Saint-Pétersbourg, les maux qui l'ont assailli pendant l'aller, mais aussi sa frayeur lors du passage d'un fleuve gelé à Riga, événement qui prend sous sa plume un tour dramatique :

---

[1] « J'ai marché jusqu'à présent, que je viens d'atteindre le coche de Troyes qui me transportera à Paris. Je suis sans linge. J'ai fait une route de trente lieues à pied par un temps détestable [...] ne pouvant suivre la route ordinaire, dans la crainte qu'on ne me poursuivît » (*Corr.*, I, p. 43 ou VER, p. 11).

[2] Voir l'ouvrage d'Esther Kovacs, *La Critique du voyage dans la pensée de Diderot. De la fiction au discours philosophique et politique*, Paris, Champion, 2015.

[3] On se rappelle que dans la lettre à Sophie 26 mai 1759, Diderot énonce, en évoquant Rousseau, ce principe médical à la fois ancien et très novateur de la réciprocité des maux entre l'esprit et le corps ou les émotions : « Le dérangement de la tête influe sur le cœur, et le dérangement du cœur sur la tête » (*LSV*, p. 30). Il évoquera aussi, lors de la catastrophe advenue aux manuscrits de l'*Encyclopédie*, ce même état dépressif qui affecte l'être entier : « L'esprit est abattu, la tête lasse et paresseuse, le corps en piteux état. Il ne me reste de bon que la partie de moi-même dont vous vous êtes emparée » (lettre narrant aussi le second accident de fiacre : ici, *LSV*, p. 423).

[4] Celle de M. Caroillon, prêtée à Diderot avec ses chevaux et son cocher.

[5] *Corr.*, I, p. 173, ou VER, V, p. 38.

> Ce n'est pas l'eau de la Néva qui m'a fait mal, c'est une double attaque d'inflammation d'entrailles en allant [...] ; c'est une chute dans un bac à Mittau, à mon retour, qui ont penser me tuer (À la Haye, le avril 1774[1])

Ces exemples, certains anodins, d'autres terrifiants, nous confirment dans l'idée qu'une phobie à l'égard des véhicules et des déplacements hante l'écrivain depuis les événements ayant ponctué le *roman familial*, phobie qui redoublera lors du grand voyage en Russie, accentuée par l'âge et l'état de fatigue.

B. Un symbole carcéral

Stéphane Lojkine a insisté, dans les trois récits d'accidents de fiacre qui nous intéressent (en dehors des deux lettres, qu'il n'étudie pas) sur la « béance » du véhicule, sur son caractère symbolique et matriciel qui « expulse » littéralement, dans chacune des versions de l'épisode, le moine et la (ou les) prostituée(s). L'événement qui consiste dans la sortie des personnages, plus encore probablement que l'accident lui-même, est en effet essentiel. Mais nous pensons qu'il faut aussi accorder à ce fiacre son sens littéral, celui de véhicule clos permettant de transporter son passager en le dissimulant au public, et de le révéler au grand jour une fois celui-ci parvenu à destination. C'est la fonction de la voiture qui, véritable fourgon cellulaire, transporta le jeune Diderot jusqu'à sa « prison » et transforma en quelques instants le fils prodigue innocent en criminel dangereux.

C. La compagnie d'une prostituée et d'un moine

C'est dans ce véhicule, avant même d'être enfermé dans sa prison véritable, que le jeune homme eut la possibilité d'envisager sa conduite sous le point de vue paternel. À savoir : non plus épouser avec toute l'impulsion de la jeunesse une femme « belle comme un ange », mais consentir au mariage d'un fils aîné (ayant déjà refusé la carrière honorable du canonicat puis de la magistrature), avec une femme pauvre, ignorée, peut-être une fille perdue

[1] LSV, p. 660. Voir aussi la lettre à Sophie du 9 avril 1774 : « Quand je me rappelle le passage de la Douina , à Riga, sur des glaces entrouvertes d'où l'eau jaillissait autour de nous, [qui] s'abaissaient et s'élevaient sous le poids de notre voiture et craquaient de tous côtés, je frémis encore de ce péril. J'ai pensé me briser un bras et une épaule en passant dans un bac à Mittau où une trentaine d'hommes étaient occupés à porter en l'air notre voiture, au hasard de tomber et de nous précipiter tous pêle-mêle dans la rivière » (*LSV*, p. 658).

de réputation. La pensée obsessionnelle de cette femme mésestimée ou calomniée par le père[1] ne dut pas quitter le jeune homme pendant le trajet de Langres au couvent. Ce fiacre était désormais profondément associé dans son imaginaire à la figure à la fois honnie et fascinante de la prostituée[2]. D'ailleurs, ce père n'était-il pas présent dans le véhicule, durant le court trajet jusqu'au lieu de séquestration ? On ne peut l'affirmer, même si cela est vraisemblable ; mais un auxiliaire de la décision paternelle devait nécessairement aussi accompagner le « réprouvé », un moine du couvent par exemple (le couvent des Carmes comme le pense André Garnier[3]), appartenant au même ordre que celui du frère Ange vivant à Paris. Un autre indice nous permet de consolider le lien symbolique entre la figure paternelle et l'ordre des Carmes. Il s'agit de la lettre à Sophie du 1er août 1765, dans laquelle Diderot revit en détail la *scène fantasmée* (mais aussi vécue) du retour à Langres en 1754. Il s'agit d'un long biographème que l'épistolier nomme, pour finir, son « apologue ». (« Je partis plein de sa confiance en sa bonté. Je pensais qu'il me verrait, que je me jetterais entre ses bras, que nous pleurerions tous les deux, et que tout serait oublié. Je pensais juste[4] »).

---

[1] Voir Mme de Vandeul, *Diderot, mon père*, *op. cit.*, p. 24-25 (après le mariage secret et l'arrivée de deux enfants) : « Bientôt la naissance, les mœurs, le caractère de ma mère furent l'objet de la plus noire calomnie ; il reçut de son père des lettres dures et menaçantes ».

[2] Toute sa vie, le philosophe prétendra nourrir une véritable aversion (à vrai dire, bien suspecte), pour les prostituées. Il l'explique à Sophie pour des raisons de santé : « Tenez, je gagerais cent contre un que mon aversion pour ces sortes de créatures vient moins d'éducation, de goût honnête, de délicatesse naturelle, de bon caractère, que de deux aventures qui me sont arrivées à un âge propre à recevoir des impressions fortes. Je ne sais pourquoi je ne vous en ai jamais dit un mot. Je n'y repense pas sans avoir la chair de poule. / Ah ! que la Vénus des carrefours m'est hideuse !… » (*LSV*, 28 juillet 1762, p. 298).

[3] Selon André Garnier en effet (*art. cit.*, p. 50-51), le couvent où fut enfermé Diderot était vraisemblablement « l'un des trois couvents fermés pour hommes existant à Langres : Capucins, Carmes ou Jacobins ». Il penche pour celui des Carmes, le seul qui pouvait tenir rigueur au jeune homme de l'abus de confiance dont celui-ci s'était rendu coupable à l'égard du frère Ange, carme déchaussé vivant à Paris, couvent de la part duquel un ordre expédié à ce frère par exemple, pouvait justifier la fuite du jeune homme à pied, par des voies de traverse, en redoutant de revenir à son domicile (« Je ne serai point en sûreté dans mon ancien appartement, car je ne doute point que le frère Ange n'ait déjà reçu des ordres de me faire arrêter, ordres qu'il n'est que trop porté à remplir », Corr. I, 43).

[4] « On parla de l'amour paternel. Je lui dis que c'était une des plus puissantes affections de l'homme. Un cœur paternel ; repris-je ; non, il n'y a que ceux qui ont été pères qui sachent ce que c'est ; c'est un secret heureusement ignoré, même des enfants. Puis continuant, j'ajoutai : les premières années que je passai à Paris avaient été fort dissolues ; le désordre de ma conduite suffisait de reste pour irriter mon père, sans qu'il fût besoin de le lui exagérer. Cependant la calomnie n'y avait pas manqué. On lui avait dit… Que ne lui avait-on pas dit ? L'occasion d'aller le voir se présenta. Je ne balançai point. Je partis plein de confiance dans sa bonté. Je pensais qu'il me verrait, que je me jetterais entre ses bras, que nous pleurerions tous les deux, et que tout serait oublié. Je pensais juste. Là je m'arrêtai, et je demandai à mon religieux s'il savait combien il y avait d'ici à chez moi. Soixante lieues, mon père ; et s'il y en avait eu cent, croyez-vous que j'aurais trouvé mon père moins indulgent et moins tendre ?— Au contraire.— Et s'il y en avait eu mille ? — Ah ! comment maltraiter un enfant qui revient de si loin ? — Et s'il avait été dans la lune, dans Jupiter, ou dans Saturne ? En disant ces derniers

Mais par quoi cette rêverie sur « l'amour paternel » a-t-elle été amenée ? Par une anecdote sur la dureté et l'avarice des Carmes (Diderot et ses amis, dans « l'allée des Carmes », sont témoins du refus du portier de ce couvent de venir en aide à une femme « en défaillance au sortir de leur église[1] »). L'association entre l'inflexibilité des Carmes et l'image d'une femme abandonnée et souffrante (comme Anne-Toinette, victime innocente du conflit) a pu réveiller chez l'écrivain le scénario traumatique, qu'il sublime / refoule aussitôt par le souvenir idéalisé du père, en choisissant de lui-même un nouveau sujet de conversation épistolaire sans en expliciter le lien à Sophie - à l'aide de cette simple transition : « On parla de l'amour paternel. Je [...] dis que c'était une des plus puissantes affections de l'homme ».

Le fiacre où le jeune Diderot fut en proie aux visions réelles ou hallucinées de moines et de prostituées, emblèmes désormais vivants de sa culpabilité (le moine incarnant le bourreau ; la prostituée, la victime), peut fort bien avoir été aussi le coche du retour, celui pris à Troyes. Les *Lettres à Sophie* ne sont pas avares de récits picaresques dans lesquels on croise ces moines paillards ou ripailleurs que Diderot accable à plaisir de commentaires vengeurs. Notamment le récit savoureux, emprunté à Galiani, d'une nuit de débauche à l'auberge, entre l'abbé Galiani lui-même accompagné du secrétaire d'un sénateur napolitain, un Jésuite, un Bernardin, un Bénédictin, ainsi que deux « filles », tout ce joli monde s'étant rencontré dans « un coche public ». À la suite de la rixe nocturne qui suit cette partie de débauche, l'un des deux filles « reçoit un [coup de poing] dans l'œil, et se met à faire des cris affreux[2] » ; de même, dans les deux récits de fiacre extraits du *Salon de 1765* et de *Jacques*, l'une des filles se blesse, se faisant une bosse « au front ». Le 25 novembre 1760, Galiani raconte à nouveau une histoire de moine voyageur débouchant sur des considérations grivoises. C'est celle d'un Bernardin avare qui fait peser sa malle pour la faire charger le lendemain dans une chaise, mais se garde bien de se montrer lui-même au voiturier. Il s'avère en effet dépasser le poids de sa propre malle et occuper la totalité de la chaise, éberluant le pauvre homme (« À l'aspect

---

mots, j'avais les yeux tournés au ciel ; et mon religieux, les yeux baissés, méditait sur mon apologue » (*LSV*, p. 417).

[1] *Ibid*.

[2] 21 novembre 1760, *LSV*, p. 230-231.

de cette masse de chair monstrueuse, le voiturier s'écrie, Une autre fois je me ferai montrer le moine[1] »).

2. *La Religieuse : le récit-matrice*

Le véritable récit matriciel de l'œuvre, c'est-à-dire le plus proche de l'événement brut, de la scène originelle de 1743, capable d'engendrer les deux « tableaux » (cela se vérifie notamment d'un point de vue chronologique), est celui que l'on trouve dans *La Religieuse*[2]. Ce récit intervient immédiatement à la suite de la fuite de Suzanne hors du couvent (on se rappelle qu'elle s'est blessée en franchissant l'enceinte), de l'autre côté du mur :

> Quelle est ma surprise ! Au lieu d'une chaise de poste dans laquelle j'espérais d'être reçue, je trouve un mauvais carrosse public. Me voilà sur le chemin de Paris avec un jeune bénédictin. Je ne tardai pas à m'apercevoir, au ton indécent qu'il prenait et aux libertés qu'il se permettait, qu'on ne tenait avec moi aucune des conditions que j'avais stipulées. Alors je regrettai ma cellule, et je sentis toute l'horreur de ma situation.
> C'est ici que je peindrai ma scène dans le fiacre. Quelle scène ! Quel homme !
> Je crie ; le cocher vient à mon secours. Rixe violente entre le fiacre et le moine.
> J'arrive à Paris. La voiture arrête dans une petite rue, à une porte étroite qui s'ouvrait dans une allée obscure et malpropre. La maîtresse du logis vient au-devant de moi, et m'installe à l'étage le plus élevé, dans une petite chambre où je trouve à peu près les meubles nécessaires (*Rel.*, p. 261).

On peut considérer ce récit comme la version transitoire entre l'événement vécu et le tableau recomposé pour le *Salon de 1765* puis pour *Jacques*. On y trouve en effet une partie de la donnée biographique brute : la fuite du jeune homme hors du couvent des Carmes, la course à travers champs pour rejoindre le coche public, le retour à Paris, l'arrivée dans une

---

[1] *LSV*, p. 237. Le commentaire grivois consiste dans l'application sentencieuse de cette histoire, qui évoque aussi l'anecdote du « cul » du petit président Des Brosses du *Salon de 1767* (H. III, p. 359, 451) : « Il nous vint à Grimm et à moi en même temps une bonne application de ce conte. La comédienne Lépry n'aurait pas été dans le cas de s'écrier, Ah *scelerato*, si elle se fût fait montrer le moine » (*LSV*, p. 237). L'aspect satirique de ce récit porte essentiellement sur l'avarice et la roublardise du Bernardin, à rapprocher de l'avarice et de la dureté du Carme. Ce trait révélant les dispositions anti-chrétiennes du monde ecclésiastique n'est pas seulement polémique dans la bouche du narrateur second (Diderot), il peut être une manière détournée d'exprimer sa rancune à l'égard du couvent des Carmes dont le grief à l'égard du fils prodigue était, on l'a vu, d'ordre financier.

[2] C'est aussi dans *La Religieuse* que l'on trouve les scènes les plus violentes de toute l'œuvre, probablement les plus proches de l'événement brut, les moins remaniées, non sublimées encore par le temps, ces scènes que nous avons appelées *traumatiques* (voir *supra*).

chambre garnie. Mais on y trouve déjà aussi des éléments appartenant au tableau définitif. Ainsi :

a/ la métamorphose de la chaise de poste en « mauvais carrosse public » (c'est la définition même d'un fiacre).

b/ la présence d'un moine libertin se livrant à une agression sexuelle à l'intérieur du véhicule.

c/ la fusion (condensation) entre le « je » du personnage fuyard et celui de l'héroïne, objet de l'agression, assimilée à une « prostituée » de par la précarité de sa situation.

d/ l'intervention du cocher, nouveau personnage, dans un rôle de sauveteur ici. Dans les deux tableaux postérieurs, il aura un rôle beaucoup plus comique, réclamant dans le *Salon de 1765* sa course auprès du moine comme dans la scène de chaise à porteurs des *Précieuses ridicules*, et s'enfuyant lâchement dans *Jacques*, mais se faisant rattraper par un petit chien.

e/ l'amorce d'un traitement pictural, qui entre en concurrence avec le style narratif et vise à immobiliser le mouvement du récit afin de souligner le moment prégnant de l'action : « C'est ici que je peindrai ma scène », phrase significative qui s'accompagne de la rhétorique exclamative, emphatique et distanciatrice, caractéristique des *Salons* : « Quelle scène ! Quel homme ! »

3. De la fuite en coche à l'accident de fiacre : contamination de la fiction par la réalité

Qu'est-ce qui a pu déterminer l'écrivain à opérer, dans *La Religieuse*, la métamorphose thématique d'un épisode romanesque de fuite en un enlèvement doublé d'une agression sexuelle ; puis, dans les deux versions définitives, la métamorphose esthétique d'une scène romanesque dynamique (un accident de rue) en un tableau *statique* se rattachant à la peinture de genre ?

C'est qu'entre le 10 et le 30 septembre 1760, période pendant laquelle Diderot séjourne à la Chevrette et poursuit la rédaction de *La Religieuse* (« J'ai emporté ici *La Religieuse*, que j'avancerai, si j'en ai le temps », lettre commencée à Paris le 10 septembre), le séjour s'avère particulièrement riche d'événements, d'émotions et d'expériences esthétiques divers, mais

aussi riche d'un véritable accident de fiacre subi lors d'un bref retour à Paris. Replaçons cet événément au sein de son contexte (les jours correspondant à ceux indiqués sur les lettres) :

- le 15 : fête de la Chevrette, séances de pose pour Grimm et Mme d'Épinay, rédaction du « tableau très agréable » du grand salon.

- le 17 : accident de Diderot qui, en courant après les cygnes de l'étang, se blesse au pied (pendant son immobilisation, le peintre Garand fait son portrait, ainsi que celui de Mme d'Épinay en regard. C'est l'occasion pour l'épistolier de réaliser pour Sophie un « triptyque » de ces trois « tableaux » : les deux portraits, le paysage aux cygnes).

- le 20 : *le Joueur*, revu par Diderot, Grimm et Mme d'Épinay, est mis « entre les mains de M. d'Argental, qui en a désiré la lecture ».

- le 25 : (lettre écrite au Grandval), promenade dans la campagne et visite à Chennevières des « chérubins » de Mme d'Holbach et de la nourrice au visage « raphaélite ».

- le 27 : (à nouveau à la Chevrette) évocation d'un nouvel accident, mystérieux puisque le début de la lettre, à laquelle huit pages manquent, est incomplet (« que les mains et les coudes d'éraflés »), puis commentaire du portrait réalisé par Garand.

- le 30 : anecdote du peintre Greuze et de Mme Geoffrin. Commentaire sur le plan du *Siège de Calais* de Saurin (« O de Voltaire! vous qui savez à présent l'effet de ces tableaux », etc...). Deux récits importants sur le thème de la mésalliance (narrés par le curé de la Chevrette et renvoyant à la *scène fantasmée*) et un résumé d'une tragédie anglaise, *L'Extravagance familiale*, sur l'avilissement d'une famille acculée à la misère dont le père, homme de naissance mais dissipé, « se défait donc de lui-même, de sa femme et de ses deux enfants. Cette catastrophe est d'un pathétique qui déchire. Imaginez que cet homme était sur le point d'être saisi et précipité dans une prison ». Allusion aux séquelles des deux accidents consécutifs : « Je n'ai point la tête mauvaise. Quant à mon pied, il est guéri ».

- le 7 octobre (de retour à Paris) : éclaircissement sur le mystérieux accident, qui n'a pu se produire qu'entre le 20 et le 27 septembre, à Paris, lors du déplacement de Diderot de la Chevrette au Grandval (et retour). il s'agit bel et bien du fameux accident de fiacre tel qu'il sera synthétisé dans les deux tableaux définitifs : « Voici l'histoire de ma chute ».

On va voir en quoi cet accident très curieux offre des similitudes étranges avec l'événement traumatisant vécu presque vingt ans plus tôt à Langres. Cette circonstance, mêlée à toutes ces expériences très riches sur le plan intellectuel et esthétique, vécues pendant ces quinze jours passés à la Chevrette, a été déterminante dans la première rédaction de la scène du fiacre telle qu'elle apparaît dans *La Religieuse*, cette scène matricielle qui donnera naissance plus tard aux « tableaux » définitifs. Il nous paraît donc nécessaire de donner l'ensemble de ce récit d'accident afin de pouvoir y observer les éléments qui sont venus télescoper, puis féconder et remodeler la donnée biographique initiale :

> Voici l'histoire de ma chute. J'ai connu chez Lebreton un ex-oratorien, homme d'esprit dont je suis devenu la passion, mais non pas la plus forte ni l'unique. Cet homme s'appelle M. Destouches. Il est secrétaire de la ferme générale. Il y demeure. Il s'était engagé à m'introduire à l'endroit où l'on fabrique le tabac, afin que je pusse connaître et décrire cette manœuvre. J'étais allé avec mon dessinateur le sommer de sa parole. Il était de bonne heure. Il est jeune. Je le trouve engagé de conversation avec une fille. Je renvoie mon dessinateur ; je m'assieds, et je me mets à causer avec ces fous-là. Le temps se passe. L'heure du dîner vient. Nous allons dîner, Destouches et moi, chez Lebreton, chemin faisant, nous devions jeter sa demoiselle rue des Prouvelles ; mais crac à l'entrée de la rue, voilà une des soupentes qui casse et Destouches qui va donner de la tête contre celle de la fille, et moi de la tête contre un des côtés du carrosse. Destouches descend par le côté renversé ; moi et la demoiselle par l'autre côté, et cela à la vue de la compagnie la plus nombreuse et la moins choisie. Heureusement, elle avait l'air plus honnête que peut-être elle ne l'était. Je vous ai dit le reste. J'ai encore de temps en temps des sensations au haut du nez comme de quelque chose qui voudrait tomber par là ; mais ce symptôme se dissipera comme les autres. J'aurai peu de scènes domestiques. Le temps est passé où la déraison me rendait fou furieux, et où désespéré de ne pouvoir porter mes mains sur un autre, je les tournais vers moi, et je me frappais, ou j'allai me donner de la tête contre le mur. Je m'y fais » porter mes mains sur un autre, je les tournais vers moi et me frappais ; où j'allai me donner de la tête contre le mur. Je m'y fais (7 octobre 1760, p. 147-148).

Ce passage extrêmement riche nous renseigne sur la façon dont l'écrivain a réécrit son propre scénario traumatique dans *La Religieuse* à la faveur du nouvel épisode vécu, mais aussi sur des éléments issus du biographique refoulé, dont nous ne disposions pas encore, et qui ressurgissent à l'occasion d'un choc violent identique à celui subi probablement à l'occasion de l'enlèvement, de la séquestration ou de l'évasion en 1743 :

a/ on a d'abord l'explication de la transformation du coche en fiacre, et de même celle de la fuite en enlèvement : l'encyclopédiste ne se fait-il pas littéralement enlever par Destouches qui le détourne, dans cette équipée louche, du travail prévu et du droit chemin ?

b/ on comprend mieux ensuite la présence du jeune bénédictin libertin dans *La Religieuse* : il peut s'agir de ce Destouches, ex-oratorien porté sur les femmes (mais peut-être aussi sur les hommes : « je suis devenu [sa] passion, mais non pas la plus forte ni l'unique »). Le viol auquel le jeune moine va tenter de se livrer sur Suzanne, c'est la transposition de la « violence » faite à Diderot par ce Destouches peu fiable dans ses promesses, et aussi de ce « méli-mélo » de corps occasionné par l'accident. Ce peut être surtout la représentation à peine exagérée des privautés auxquelles ce Destouches se serait livré sur la demoiselle dans le fiacre, et dont Diderot se serait rendu complice, activement ou passivement. Ce nouvel afflux d'images entre en résonance avec le vécu traumatique (le jeune Diderot s'est considéré comme *enlevé* par son père, de même qu'il a ensuite, à sa manière, *enlevé* Anne-Toinette pour l'épouser). Il permet à l'écrivain, dans *La Religieuse*, de figurer théâtralement l'abus dont Suzanne fait l'objet alors même que celle-ci se croit en sûreté. Suzanne violentée est une représentation emblématique de l'individu abusé, opprimé, abandonné sans ressources et livré à la force de celui qui se doit de le protéger - situation dont le fils prodigue a été la victime, abusé par son père au nom d'une loi inique ou dévoyée, et dont Anne-Toinette, dans une certaine mesure, a été victime aussi, victime du mépris du père comme de la démesure du fils.

c/ à ce titre, la fusion entre le « je » (le jeune fuyard) et celui d'une femme (Suzanne) assimilée par la scène à une prostituée, s'explique d'autant mieux dans *La Religieuse* que la présence de la demoiselle de petite vertu, dans le récent épisode de l'accident, venait corroborer le choix d'un personnage féminin pour incarner de manière cryptée les malheurs du jeune Diderot et ceux de sa fiancée.

Mais au stade du récit fait à Sophie, en 1760, cette « victime » expulsée violemment ne ressent pas encore les bienfaits de l'aveu, notamment :

- parce que son rôle de témoin dans le fiacre ne met pas Diderot tout à fait à l'aise.

- parce que le choc violent éprouvé dans l'accident réveille avec plus de violence que jamais le souvenir de l'ancienne faute, à travers une douleur « au haut du nez », qui n'est autre que la trace lointaine, mais jamais effacée, d'une des blessures occasionnées par l'épisode tragique du couvent. D'après le commentaire un peu sybillin de l'épistolier, il s'agirait du ou des coup(s) volontaire(s) que se donna le jeune homme en « allant se donner de la tête contre le mur », « désespéré de ne pouvoir porter [ses] mains sur un autre » - cet *autre* ne pouvant, évidemment, n'être que le père[1].

L'accident de fiacre révèle et réveille donc, par un hasard extraordinaire en septembre 1760, la souffrance cuisante et la ressentiment intact à l'égard du père au moment même où l'écrivain est en train de rédiger *La Religieuse*. Ce peut être de manière troublante la raison pour laquelle on y trouve cette scène finale de fuite dans un « mauvais carosse public », transformée en enlèvement et assortie d'une agression sexuelle - scène à la fois si proche et si différente de la fuite du jeune Diderot à pied puis en coche jusqu'à Paris. Ce peut-être aussi la raison pour laquelle, on l'a vu, *La Religieuse* se trouve être le récit le plus fourni en scènes violentes, le plus « à vif », exacerbé par des visions homosexuelles obsessionnelles entraînées par les soupçons que nourrit l'écrivain vis-à-vis des relations de Sophie avec sa sœur (lettres du 17 et du 20 septembre notamment).

4. Du récit au « tableau » du Salon de 1765 : pourquoi une réécriture « picturale » du traumatisme ?

Depuis l'été 1760, époque de rédaction de *La Religieuse* et du fameux accident de fiacre, jusqu'au *Salon de 1765*, Diderot ne cesse d'être à l'affût, consciemment ou non, de tout ce qui dans sa vie, ses lectures, les récits et les spectacles qui s'offrent à lui, peut

[1] Dans la lettre du 30 septembre 1760 qui décrit avec précision ces symptômes, on découvre avec intérêt le diagnostic encore timide, mais remarquablement intuitif, d'une douleur bel et bien psychosomatique : « Il faut qu'il y ait un peu de contrecoup à ma chute ; car j'ai eu la tête étonnée pendant les deux premiers jours. Les jours suivants, j'ai senti une douleur passagère au côté opposé, et depuis, j'éprouve comme des *envies de moucher*, et la sensation *comme de quelque chose d'arrêté au-dessus du nez, et qui voudrait tomber* ». C'est nous qui soulignons. Il s'agit bien d'un besoin d'expulsion, celle d'un mal bloqué depuis vingt ans, d'une douleur qui serait « restée en travers », et que le patient ne parviendrait pas à « avaler » : à savoir, la révolte légitime contre le père, mais aussi le sentiment de culpabilité qui en découle.

entretenir un rapport avec cet écheveau traumatique fabriqué à partir du conflit ancien : historiettes grivoises impliquant des moines et /ou des prostituées, scènes de rue, incidents sur la voie publique.

De ce point de vue, il est essentiel de noter le nouvel accident de fiacre survenu à l'écrivain durant l'été 1765[1], évoqué dans une lettre à Sophie du dimanche 18 août, précisément comme ce qu'indique Bernard Vouilloux[2], une semaine avant le début du Salon[3]. On remarquera, au début de ce nouveau récit, que le précédent accident est encore si présent à l'esprit de Diderot qu'il nomme celui-ci « mon autre aventure de fiacre » :

> Et mon autre aventure de fiacre, la voici. Il pleuvait à seau. Il était onze heures et demie du soir. Je m'en revenais de la rue des Vieux-Augustins[4]. Mon fiacre descendait la rue des Petits-Champs à toutes jambes. Un cabriolet la remontait encore plus vite. Les deux voitures se heurtent, et voilà le cabriolet jeté dans la porte vitrée du café, et la porte mise en cent mille pièces. Je vous laisse à deviner le reste de cette aventure ; les cris mêlés du cafetier, du maître du cabriolet et de mon fiacre, le cabriolet brisé et à moitié engagé dans la boutique du cafetier, les chevaux abattus, le valet à moitié rompu, les jurements, le fiacre arrêté, et votre serviteur à pied au milieu du déluge. Il aurait été plus de deux heures du matin quand je serais rentré chez moi ; si cela m'était arrivé[5], et voilà le pendant de la tempête de Vialet[6].

Ce nouvel événement ainsi que le récit qu'il suscite ne vont pas manquer d'avoir une incidence sur la deuxième version fictionnalisée de la scène, celle du *Salon*. Mais pour comprendre l'impérieuse nécessité, dans ce *Salon de 1765*, d'une réécriture, voire d'une réinvention de cette scène, il faut s'efforcer d'en comprendre la nouveauté, d'appréhender l'évolution psychique qu'elle révèle chez l'écrivain. Or, quelle est la singularité de ce premier véritable « tableau » ? C'est, outre la refonte complète de l'accident vécu en 1760 et revécu

---

[1] Ces accidents à répétition peuvent nous paraître un peu surprenants. Mais Wilson (*op.cit.*, p. 672-673) nous rassure en citant Louis-Sébastien Mercier (*Tableau de Paris*, Amsterdam, 4 vol., 1782-1783, I, 90) : « Rien de si commun que la soudaine rupture des soupentes ou des roues ; vous avez *le nez cassé* ou une contusion au bras ; mais vous êtes dispensé de payer la course » (c'est nous qui soulignons).

[2] Bernard Vouilloux (« Le 'tableau en récit' : Diderot et Fragonard », *art. cit.*, p. 190), rappelle que le Salon s'est ouvert le dimanche 25 août 1765. Diderot avait aussi évoqué une autre sortie, le 1er août : « De là, dîner chez la très aimable sœur avec La Rue. Nous devions après dîner aller voir ensemble les tableaux du Luxembourg »).

[3] Rappelons que la lettre précédente, celle du dimanche 1er août, est celle du récit des Carmes inflexibles avec la pauvre femme, et de la *scène fantasmée* du retour à Langres de 1754 ; et que celle du 18 août évoque le « crime » de Lebreton contre les manuscrits, ainsi que l'abattement de l'encyclopédiste : un période riche, donc, en émotions en allers-retours entre ressentiment et culpabilité.

[4] Rue où demeure la mère de Sophie, et où vit celle-ci également.

[5] « Arrivé » selon notre lecture du manuscrit et selon Roth (*Corr.*, V, 95) ; « arrêté » selon Babelon, éd. cit., II, p. 277.

[6] *LSV*, p. 424.

quelques semaines avant la rédaction de ce *Salon* (soudé aux réminiscences du passé et à la scène de *La Religieuse*), sa *moralisation*, grâce à l'invention d'un statut pictural propre rattaché à la scène de genre : le tableau est alors assorti d'une légende du type « le vice puni ».

Cette version moralisante de la scène traumatique est d'autant plus urgente pour l'écrivain à concevoir, que le second accident de fiacre se déroule à nouveau sur fond de conduite équivoque, ravivant la culpabilité autant sinon plus qu'un coup sur le crâne. Diderot précise en effet que ce soir-là il revient de la rue des Vieux-Augustins, c'est-à-dire de chez Mme Volland mère qui accueille depuis peu Mme Legendre, la jeune sœur de Sophie, adorée de Diderot également. L'heure est encore à peu près « chrétienne » (onze heures et demie) et pourtant ce n'est pas spontanément qu'il raconte cette histoire à Sophie, mais à sa demande (« Mon autre aventure de fiacre, la voici[1] »). En fait, tout se passe comme si cette aventure s'était déroulée le soir du dimanche 1er août, au retour d'une journée passée presque entièrement en compagnie de Mme Legendre. Diderot alors n'en dit mot à Sophie (mais seulement, une fois rentré chez lui : « De là, dîner chez la très aimable sœur avec La Rue. Nous devions après-dîner aller voir ensemble les tableaux du Luxembourg ; mais le travail pressé de l'atelier ne l'a pas permis »).

En revanche quelqu'un d'autre, de son côté, raconte la journée à Sophie. Est-ce Mme Legendre elle même ? Ce serait bien imprudent, mais « Uranie » est parfois si naïve, et a même pu raconter la colère de l'amant éconduit et jaloux, Vialet (d'où la phrase finale du récit de Diderot, bien énigmatique : « et voilà le pendant de la tempête de Vialet »). Sophie réclame alors des explications, et ce n'est que le 18 août, date à laquelle Diderot a pu raisonnablement recevoir sa demande, qu'il s'exécute. Notons au passage qu'il manque peut-être une lettre de Diderot entre le 1er et le 18 août, compte tenu du rythme fourni de l'échange entre juillet et août 1765 (une lettre par semaine en moyenne). Cet incident en est-il la cause ? Toujours est-il que l'épistolier insiste lourdement, dans celle du 18, sur les circonstances de l'accident, mais pas sur les raisons qui l'ont fait demeurer si longtemps et si tard chez la jeune sœur (malgré « le travail pressé de l'atelier »). La fin du récit est confuse :

[1] Formule sybilline sur laquelle s'interroge Lucette Pérol, « De l'importance d'une soupente cassée », *art. cit.*, p. 75.

« Il aurait été plus de deux heures du matin, quand je serais rentré chez moi [si cela m'était arrivé[1]] ». L'interprétation rationnelle consiste à lire la phrase ainsi : si cela m'était arrivé à moi, c'est-à-dire si j'avais été moi-même dans le cabriolet (qui s'est écrasé contre la vitrine), et non dans le fiacre (qui n'a rien eu), il m'aurait fallu un temps infini pour rentrer à pied chez moi. Mais une interprétation plus libre consiste à penser que le début de la phrase est venu spontanément chargé de l'accent de la vérité, et qu'une correction bien maladroite a tenté de le rectifier *a posteriori*. Ainsi Diderot est-il probablement bien rentré chez lui à deux heures du matin, non pas tant à cause de l'accident que parce qu'il a veillé longuement auprès de Mme Legendre (d'où la « tempête » de Vialet). Sans aller jusqu'à poursuivre cette interprétation tendancieuse (mais non invraisemblable), soulignons que cet incident a fortement ébranlé l'écrivain en réveillant encore une fois le *trauma* du fiacre, élément voué à être perpétuellement associé à l'inconduite morale ou conjugale.

En somme, pour trouver une issue à la culpabilité refoulée et complexifiée par sa conduite vis-à-vis de Mme Legendre, l'écrivain se devait se rédiger d'urgence un récit plus efficace, doté d'une forme manichéenne qui permette une lecture non ambiguë de la scène (voilà les coupables, voilà les innocents). Pour ce faire le simple récit, trop chargé d'implications peu honorables (les deux lettres à Sophie de 1760 et de 1765) ne pouvait suffire, et encore moins l'histoire accablante de Suzanne, héroïne dont on se rappelle que l'auteur dut en catastrophe interrompre la courte et triste existence. En effet, chacune de ces formes ne pouvait que raviver la faute et la blessure, l'une par sa piteuse « chute », l'autre par sa fin tragique et plus encore, par les circonstances de sa rédaction.

5. Les progrès psychiques/esthétiques du « tableau »

Lisons une fois encore ce texte tiré du *Salon de 1765*, afin d'en voir surgir les « progrès » psychiques, et essayons de découvrir les nouvelles sources - esthétiques, morales - ayant permis de les faire advenir :

[1] Ceci rajouté dans l'interligne, voir le manuscrit.

> Baudouin me disait le sujet d'un tableau : il voulait montrer chez une sage-femme une fille qui vient d'accoucher clandestinement et que la misère forçait d'abandonner son enfant aux Enfants-Trouvés. [Diderot répond à Baudouin] : « Quand il n'en coûte aucun sacrifice à l'art, ne vaut-il pas mieux mettre la vertu que le vice en scène ? [...] - Oh ! cela est trop sérieux ; et puis des modèles de filles, j'en trouverai tant qu'il me plaira. - Et bien, voulez-vous un sujet gai ? - Oui, et même un peu graveleux, si vous pouvez, car je ne m'en défends pas, j'aime la gravelure, et le public ne la hait pas. - Puisqu'il vous faut de la gravelure, il y en aura, et vos modèles seront encore rue Fromenteau[1]. - Dites vite, dites vite... - Tandis qu'il se frottait les mains d'aise, Imaginez, continuai-je[,] un fiacre qui s'en va entre onze heures et midi à St-Denis. Au milieu de la rue de ce nom, une des soupentes du fiacre casse, et voilà la voiture sur le côté. La portière s'ouvre et il en sort un moine et trois filles. Le moine se met à courir. Le caniche du fiacre saute d'à côté de son maître, suit le moine, l'atteint et saisit des dents sa longue jaquette. Tandis que le moine se démène pour se débarrasser du chien, le fiacre qui ne veut pas perdre sa course, descend de son siège et va au moine. Cependant une des filles pressait avec sa main une bosse qu'une de ses compagnes s'était faite au front, et l'autre à qui l'aventure paraissait comique, toute débraillée et les mains sur les côtés, s'éclatait de rire ; les marchands et les marchandes en riaient aussi sur leurs portes, et les polissons qui s'étaient rassemblés criaient au moine : *Il a chié au lit ! Il a chié au lit !* - Cela est excellent, dit Baudouin. - Et même un peu moral ; c'est du moins le vice puni. Et qui sait si le moine de ma connaissance à qui la chose est arrivée, faisant un tour au Salon ne se reconnaîtra pas et ne rougira pas ? Et n'est-ce rien que d'avoir fait rougir un moine ? (H. II, p. 169-170, texte du manuscrit de Léningrad).

De passionnantes études de détail ont déjà été pratiquées sur ce texte très riche[2]. Aussi nous contenterons-nous d'en faire apparaître les modifications et les enrichissements majeurs en termes de composition plus que de style. Qu'est-ce qui donc a changé depuis le premier récit à Sophie, réutilisé ici pour écrire l'épisode de *La Religieuse*, et qui est redevable au second récit mais peut-être aussi à d'autres sources d'inspiration ?

A. L'intention : un tableau de genre à visée morale

On notera d'abord principalement, comme on l'a vu, l'organisation de la scène en tableau de genre[3], portant même d'emblée un titre, « le vice puni ». La configuration morale de cette scène est soulignée par l'allusion à la fin du texte à ce « moine de ma connaissance » qui ne peut être autre que Destouches, promu unique « méchant ». C'est avec lui que Diderot

[1] Rue connue pour son activité de prostitution.
[2] Voir, notamment, celle de Stéphane Lojkine, probablement la plus détaillée à ce jour (*Le Dialogue et l'image*, *op. cit.*).
[3] Voir la fonction fréquemment morale de ce nouveau genre en peinture, dans Emmanuelle Revel, *Le Prêteur et sa femme de Quentin Metsys*, Paris, Louvre, coll. « Arrêt sur œuvre », 1995, p. 48.

a des comptes à régler depuis cette aventure dans laquelle l'ex-oratorien l'a entraîné malgré lui, et qui fait ici tous les frais de la scène, puisque le personnage de Diderot n'y figure plus.

En effet la redistribution de la scène en plusieurs personnages dont il s'exclut (un moine et trois filles dans le *Salon de 1765*, un moine et deux filles dans *Jacques*), indique bien que l'auteur a décidé de reconfigurer le tableau à son avantage : c'est-à-dire dans le sens d'une plus grande culpabilité du moine (qui s'offre les services de plusieurs prostituées), d'un allègement moral du rôle des prostituées, devenues plus nombreuses et joviales (restauration du personnage d'Anne-Toinette), et d'une disparition du personnage-narrateur (ancien témoin et acteur ambigu de l'action). Celui-ci, retiré de la scène, se voit doter d'un statut de narrateur-démiurge, à la fois peintre et observateur de la scène : c'est le « je » du salonnier, qui deviendra aussi le « je » de Jacques.

Ainsi dans cette troisième étape de création, le « tableau » évolue-t-il en empruntant au second accident vécu, non plus la compromission de l'auteur avec de louches personnages, mais au contraire son expulsion du fiacre hors du cadre, et donc la mise hors de cause complète du protagoniste du drame. Cet ancien protagoniste est devenu simple spectateur et artiste (comme Baudouin), seul maître de la scène et de son destin (comme le salonnier). Car le second récit d'accident stipule bien que c'est le cabriolet, davantage que le fiacre, qui est cause (et victime) de l'accident, laissant le personnage-Diderot indemme (et innocent) « à pied au milieu du déluge ». En revanche, les autres acteurs sont plus lourdement caractérisés (à savoir les figures hallucinées de la scène traumatique : moine(s) débauché(s), authentiques prostituées).

On pourra également verser au bénéfice du suspect l'heure choisie pour le tableau du *Salon*, « entre onze heures et midi », plus conforme à l'heure de ce dîner prévu et annoncé à Sophie dans la lettre du 1er août, que la même heure tardive (onze heures et demie du soir) en pleine rue, de retour d'une soirée inavouable. Enfin la mention du quartier *Saint-Denis*, ajoutée comme un détail superfétatoire à la mention de la « rue Fromenteau » va aussi dans le sens du mouvement apologétique sinon « hagiographique » de ce morceau visant à disculper « Denis ».

On voit dans cette évolution importante que l'écrivain trouve une forme adéquate pour traduire en fable édifiante une aventure déplorable. Il n'est pas anodin que ce projet de tableau soit proposé à Baudouin comme un compromis à la fois gai (« graveleux ») et vertueux, une alternative honorable à la proposition du peintre d'étaler le vice (son projet d'évoquer la conception hors-mariage et l'abandon d'enfant[1]).

B. Le modèle thématique/esthétique : la *Marianne* de Marivaux

Pourquoi la scène du second accident, encore toute fraîche dans la mémoire du salonnier, n'a-t-elle pas pris le pas sur celle du premier accident dans la rédaction du passage offert à Baudouin ? Passe encore pour le moine et les prostituées, devenus de véritables *topoï* dans l'imagerie diderotienne. Mais la scène nocturne ? La collision avec le cabriolet ? La vitrine brisée ? Voilà bien des éléments qui auraient pu gommer le souvenir du premier accident pour s'y substituer, sur le plan esthétique, avantageusement.

On se souvient que le premier accident n'a pas eu pour conséquence de remplacer la donnée biographique initiale (la fuite du couvent), dans *La Religieuse*, par une scène de rue parisienne, mais l'a conservée presque intacte, seulement enrichie, modifiée et transformée en enlèvement et en agression sexuelle. De même ici, la scène de la collision ne va pas totalement se substituer à la scène de Destouches et de la demoiselle, mais va en réveiller violemment le souvenir, notamment celui d'une scène de rue particulièrement animée, en lui fournissant un seul véritable détail supplémentaire, à savoir la *violence verbale* d'un groupe d'acteurs : « Je vous laisse à deviner [...] les cris mêlés du cafetier, du maître du cabriolet et de mon fiacre [...] et les jurements ». C'est pourquoi le « tableau » du *Salon de 1765*, synthèse des deux accidents, mais qui semble en apparence « loucher » davantage du côté du souvenir

[1] Toutefois, après l'esquisse de la scène du fiacre, dans le *Salon de 1765*, le propos de Diderot dérive vers d'autres considérations touchant à la morale sexuelle (à propos du tableau de Baudouin intitulé *La Fille querellée par sa mère*, scène équivoque d'une fille surprise avec son amant) ou vers des éléments franchement grivois, tout en témoignant de la volonté d'aborder ces sujets de façon technique (évoquant notamment les couleurs, le dessin, ou le manque de « mérite » d'un *Silène porté par des satyres*), comme si la faute était désormais bien loin. Or la culpabilité est toujours là : le dernier maillon de la conversation évoque en effet à propos du « mérite » absent du Silène, la castration d'Abélard, et les risques du libertinage encourus par les intellectuels et les artistes : « Est-ce que Baudouin aurait montré le latin, aimé et fait un enfant à la nièce d'un chanoine ? - Et que Dieu, mon ami, vous ait en sa sainte garde, et si ce n'est pas sa volonté de vous garantir des nièces de chanoine, qu'il vous garantisse du moins des oncles » (H. II, p. 170-171).

de 1760 sur le plan thématique, est sur le plan sonore redevable aussi à celui de 1765 (les invectives nocturnes des victimes de l'accident s'étant muées dans le rire des marchands et les cris des polissons : « Il a chié au lit ! Il a chié au lit ! »).

Pourquoi cet apport sonore ? Et pourquoi la réorganisation d'une troisième scène autour du maintien d'un souvenir déjà ancien ? On peut ici penser que le matériau sonore contribue à provoquer dans l'imaginaire diderotien une réminiscence littéraire qui a pu déclencher la réécriture du motif. En effet, chez un écrivain de la génération de Diderot dans l'imaginaire duquel entrent en résonance le matériel romanesque d'un accident de fiacre (décor, accessoires, personnages, action) et le matériel stylistique d'une dispute de rue (dialogues pittoresques) enregistrés lors de ces deux incidents, quelle scène unique ne peut-il manquer de venir à l'esprit, si ce n'est la scène du fiacre de *La Vie de Marianne* (1728-1739)[1] ?

En effet, le dilemme permanent qui se joue entre le caractère populaire, voire graveleux du tableau auquel Diderot se frotte par jeu, et le sublime auquel il cherche à atteindre dans telles autres réalisations (le projet de tombeau du Dauphin, par exemple) doit nous toucher. Le « tableau » du fiacre renversé vise un enjeu esthétique majeur et se situe au cœur d'un débat déjà ancien. La scène du fiacre - et il fallait peut-être notre naïveté de lectrice moderne pour y consacrer tant de pages, est au fond un *topos* de la littérature romanesque classique. Il s'agit pour l'écrivain de remonter à l'assaut de cette citadelle éventrée, chargé de tous les enrichissements observés sur le vif, et poussé par l'impérieuse et intime nécessité de crever l'abcès d'une culpabilité qui s'est fortuitement attachée à ces images : ceci constitue bien pour lui un acte de foi, et un dialogue réel avec des contemporains avertis.

[1] Marivaux avait déjà publié, en 1714, *La Voiture embourbée*. Rappelons que l'épisode du fiacre, dans la deuxième partie de *La Vie de Marianne* (Paris, Classiques Garnier, 1963, p.64-101), constitue l'un des morceaux de bravoure du roman. Quelque temps après la rencontre avec son protecteur, M. de Climal, la jeune lingère Marianne, au sortir de l'église de sa paroisse où elle a remarqué un beau jeune homme, est renversée par le carrosse de celui-ci, qui l'emmène aussitôt chez lui pour la faire soigner (coup de théâtre ! Ce jeune homme qui va tomber amoureux de la belle Marianne – et réciproquement - n'est autre que le neveu de Climal). Il la fait ramener chez Mme Dutour, la patronne de la jeune fille, par un fiacre qui, dans une altercation mémorable, cause un esclandre haut en couleurs devant la boutique à cause de la pingrerie de cette matrone – d'où la confusion de Marianne, qui s'aperçoit qu'elle a été suivie par un laquais du jeune homme, à qui il va probablement rapporter le contenu de cette scène ignoble.

Frédéric Deloffre a admirablement montré, dans son introduction au roman de Marivaux, la nature du débat lancé par le romancier sur la seule base de sa longue scène de fiacre :

> Ce qui a masqué ce caractère du roman [celui le rattachant à la tradition romanesque et galante] aux contemporains, c'est la place que tient Mme Dutour dans la seconde et dans la troisième partie. Sa querelle avec le cocher surtout fit scandale. Desfontaines ne se contente pas de trouver ce passage « ignoble », il consacre encore à la « dépravation du goût dans les Romans et dans les Comédies » un article de fond dans lequel il se plaint que les auteurs modernes « vous rapportent tout au long les élégants entretiens d'un cocher de fiacre, d'une lingère et d'un fille de boutique ». Vingt ans plus tard, Raynal[1], et trente ans plus tard, D'Alembert[2], parlent encore de ce passage comme s'il offensait les bonnes mœurs ! Et si, à l'inverse, Marivaux suscite des imitateurs, c'est pour se trouver fâcheusement mêlé à la naissance du genre « poissard ». C'est dire la nouveauté de cette scène de mœurs[3].

On voit que cette scène, largement incomprise par ses contemporains, fait l'objet d'un débat esthétique serré, y compris parmi les intellectuels les plus proches de Diderot. Est-ce encore une pure coïcidence ? On se rappelle que le dimanche 1er août 1765, jour présumé du second accident, Diderot rend visite à d'Alembert après une longue brouille (« notre entrevue a été fort tendre »). De quoi a-t-il été question dans cette entrevue ? Peut-être de l'*Encyclopédie*, qui touche à sa fin en dépit de la trahison et des maladresses de Lebreton[4]. Mais pourquoi pas aussi de considérations esthétiques, voire picturales (d'Alembert, très malade, « s'est fait transporter de chez lui chez [le peintre] Watelet ») ? Ce peut être une des raisons pour lesquelles Diderot, à nouveau commotionné par son second accident, a l'idée

---

[1] « Rien n'est mieux rendu d'après nature, et d'un goût plus détestable que ce tableau » (*Correspondance de Grimm, Raynal, etc.*, Paris, Garnier, 1877-1882, t. II, p. 269).

[2] Il parle de détails « ignobles » qui « détonnent avec la finesse des autres dessins » (*Éloge de Marivaux*, dans *Œuvres*, Paris, Belin, 1821-1822, t.III, p. 587).

[3] Marivaux, *La Vie de Marianne*, éd. Frédéric Deloffre, Paris, Garnier, 1963, p. XXVIII-XXIX. F. Deloffre se demande également, sinon quels furent les modèles de cette scène de mœurs, « car la réalité les fournissait évidemment, du moins où Marivaux a pris l'idée d'en faire usage dans une œuvre littéraire et pour quelle raison il l'a employée ici. Assurément, le thème de la dispute aves l'ânier ou le muletier ne manque pas dans la tradition picaresque, mais le fait est sans intérêt, car aucune tentative n'y est faite pour reproduire le langage pittoresque des adversaires. Mais si le roman ne fournit pas de précédents à la querelle avec le cocher, il existe dans d'autres genres une tradition voisine. La cinquante-troisième Récréation des *Nouvelles Récréations* de Bonaventure des Périers, *Du régent qui combattit avec une harengère du Petit-Pont*, à belles injures, n'est pas la première d'un genre qui se perpétue sur les tréteaux de Bruscambille, et qui fera fortune dans les parades et autres œuvres poissardes. De la foire, le thème de la dispute populaire passa à la comédie, mais le cocher y remplaça la harengère. Portant à la scène italienne la querelle d'un faux vicomte et d'un fiacre, Régnard avait rajeuni cet emprunt aux *Précieuses Ridicules* par quelques détails réalistes. Marivaux se souviendra de tel terme 'cocher', comme le juron 'jernibleu', et notera le geste final du fiacre 'enfonçant son chapeau et levant son fouet' ».

[4] Dans la lettre suivante à Sophie, du dimanche 18 août : « Notre ouvrage serait fini, sans une nouvelle bêtise de l'imprimeur qui avait oublié dans un coin une portion du manuscrit. J'en ai, je crois, pour le reste de la semaine après laquelle je m'écrierai, Terre ! terre ! » (*LSV*, p. 422)

dans le *Salon de 1765* de remettre l'ouvrage sur le métier, répondant indirectement à un certain nombre d'écrivains sensibles à la question du romanesque « décadent » - en la transposant dans le domaine pictural qui connaît, lui aussi, ce même type de débat à travers l'opposition entre la grande peinture et la peinture de genre.

L'emprunt à Marivaux, dont la référence est éveillée par le second accident, se traduit dans le *Salon de 1765* (contrairement à la première ébauche, dans *La Religieuse*, d'une fuite et d'une agression entièrement perçues de l'intérieur du véhicule), par le réinvestissement total de la scène par le motif de l'accident de rue, et par l'accentuation de son caractère ignoble grâce à l'intervention bruyante et moqueuse du petit peuple (ainsi que le détail du « fiacre qui ne veut pas perdre sa course »). On peut donc dire en effet que ces caractères font l'essentiel de l'esthétique et du mobile de l'épisode de Marivaux, outre que l'ensemble même du roman est traversé par le motif de l'accident de voiture, déclencheur principal du romanesque : c'est dans un accident de carrosse que Marianne, enfant de haute naissance, a perdu ses parents[1] ; c'est dans un nouvel accident de carrosse, qui la renverse, qu'elle fait la connaissance du jeune homme dont elle tombe amoureuse ; enfin c'est à travers la dispute avec le cocher du fiacre, dont est témoin le valet du jeune homme, qu'elle prend conscience de « la petitesse de [son] état ». Tervire, à son tour, connaîtra des épisodes marqués par de nombreux déplacements en voiture, etc.

C. Marianne et Anne-Toinette

Quel intérêt supplémentaire (outre une meilleure lisibilité, pour le lecteur du *Salon*, d'un débat sur les genres), pouvait comporter le renforcement de la parenté de la scène de fiacre avec le roman de Marivaux ? C'est à nouveau la composante biographique qui peut nous donner la clef de cet emprunt au motif. C'est par son vécu même en effet que l'individu Diderot reste marqué par le clivage du noble et de l'ignoble. La lecture de la *Marianne* de Marivaux n'a pu qu'éveiller en lui cet intérêt particulier, du fait de la similitude de certains

[1] C'est même le sujet de la gravure utilisée comme frontispice du roman, voir l'édition Garnier (*op. cit.*), gravure qui confirme définitivement la scène dans son emploi topique.

traits de la destinée de son héroïne avec celle d'Anne-Toinette - destinée qui pouvait être, au demeurant, monnaie courante sous l'Ancien Régime. La jeune femme en effet, comme le note Wilson, est « issue d'une famille respectable mais frappée par l'adversité[1] ». Elle trouve refuge avec sa mère dans l'état à la fois honorable et précaire de lingère, à la merci de toutes les séductions, dont celle du fils de famille Diderot. Certes la rencontre n'a pas lieu sous les roues d'un carrosse, car Denis n'est pas un aristocrate, mais dans une soupente où le jeune homme croupit, frappé par la fièvre, tandis que son obligeante et jeune voisine vient le secourir. C'est pourquoi le dramaturge, dans *Le Père de Famille*, reconstruit une rencontre amoureuse à la hauteur de son héroïne de référence, la Marianne de Marivaux, transposition qui nous rend sensible à l'importance à son époque que revêt la dignité du personnage romanesque, pourtant si malmené par Marivaux lui-même :

> Saint-Albin. - Mon père, vous saurez tout. Hélas, Je n'ai que ce moyen pour vous fléchir !... Le première fois que je la vis, ce fut à l'église. Elle était à genoux[2] au pied des autels, auprès d'une femme âgée que je pris d'abord pour sa mère. Elle attachait tous les regards… Ah ! mon père, quelle modestie ! Quels charmes !...[3]

Le texte dramatique possède l'avantage étrange de redoubler le roman, et de nous rendre de façon quasi authentique les impressions du futur fiancé de Marianne, dont le récit par Marivaux fut écrit si uniformément à la première personne que nous avons peine à nous identifier aux personnages masculins. Mais là s'arrête la ressemblance entre Marianne et Anne-Toinette pour faire place à celle, moins touchante, entre Anne-Toinette et Mme Dutour. Anne-Toinette, décrite par Rousseau comme « pigrièche et harengère[4] », est une femme

---

[1] Wilson, *op. cit.*, p. 32.

[2] On notera ici l'importance, au moment de la rencontre, de la position *agenouillée* du personnage de Sophie, si proche de celle de la scène fantasmée, et destinée à fléchir *dans son récit même* la dureté du père de famille.

[3] *Le Père de famille*, Lew., III, p. 281.

[4] Rousseau, *Les Confessions*, Paris, Garnier, 1964, p. 409. Cette réputation repose aussi sur un fait divers hasardeux dont le jeune époux Diderot aurait fait les frais lorsqu'il avait pour maîtresse Mme de Puisieux. Celle-ci serait venue provoquer Mme Diderot sous ses fenêtres, et l'anecdote aurait été relayée par *La Bigarrure*, gazette spécialisée dans les petits faits parisiens - voir la relation de ce fait divers dans *La Bigarrure*, 3 décembre 1751, XIII, n°8 : « Tiens, maîtresse guenon, regard ces deux enfants ; ils sont de ton mari, qui ne t'a jamais fait l'honneur de t'en donner autant », etc. cité aussi par R. Trousson, *Denis Diderot*, *op. cit.*, p. 177. Une description du périodique *La Bigarrure*, existe en ligne sur : http://dictionnaire-journaux.gazettes18e.fr/journal/0175-la-bigarrure-1. Selon une hypothèse de Wilson, le jeune plumitif auteur de l'article aurait cherché à faire « chanter » Diderot avant de publier son texte (voir Wilson, *op. cit.*, p. 147, en note) ! Or selon Jean Sgard, auteur de la notice en ligne, le responsable de cette gazette cette année-là n'est autre que… Crébillon fils.

violente capable de voies de fait (notamment, sur la personne de « la jeune servante de son voisin[1] »). Ainsi, rien n'empêche d'imaginer la scène du cocher de *Marianne* avec, dans le rôle des protagonistes, une Anne-Toinette déchaînée, à la langue bien pendue, et un Denis coupable de ce que « le fiacre qu'il avait commandé attendait dans la rue et que son coût montait[2] ». Rien n'empêche non plus d'imaginer (avant même les scènes conjugales, et dans le prolongement de la fuite du jeune homme depuis sa « prison »), son arrivée piteuse à Paris, sa descente de fiacre devant la boutique de la lingère et la colère d'Antoinette prévenue par lettre, déjà métamorphosée en mégère pleine de reproches.

Ainsi la scène pittoresque du *Salon de 1765* semble-t-elle porter le témoignage désabusé, dans son évolution par rapport à l'étape originelle (celle de *La Religieuse*), de la métamorphose d'Anne-Toinette, jeune fille malheureuse et sublime, « belle comme un ange », en mégère poissarde, dont le côté « peuple » ravive en Diderot la figure honnie de la prostituée : de Marianne à Mme Dutour - métamorphose à laquelle lui-même, en tant qu'époux volage, n'est peut-être pas étranger. On retrouvera alors, dans l'évolution de la scène de fiacre, l' « anamorphose » du destin d'Anne-Toinette inextricablement mêlé, dans ce scénario onirique à plusieurs épisodes, à celle de la vie de son époux. Dans le récit-matrice, cette jeune Suzanne, fille de bonne famille déclassée, martyre, aux prises avec un « jeune bénédictin » libertin, ne doit son salut provisoire qu'au fait de pouvoir entrer « au service d'une blanchisseuse » :

> Je reçois le linge et je le repasse. Ma journée est pénible ; je suis mal nourrie, mal logée, mal couchée, mais en revanche traitée avec humanité. Le mari est cocher de place ; sa femme est un peu brusque, mais bonne du reste [...]. J'ai appris que la police s'était saisie de mon ravisseur, et l'avait remis entre les mains de ses supérieurs. Le pauvre homme ! Il est plus à plaindre que moi. Son attentat a fait bruit, et vous ne savez pas la cruauté avec laquelle les religieux punissent les fautes d'éclat : un cachot sera sa demeure pour le reste de sa vie ; c'est aussi le séjour qui m'attend si je suis reprise, mais il y vivra plus longtemps que moi[3].

[1] Wilson, *op. cit.*, p. 81.
[2] *Ibid.*, p. 37.
[3] *Rel.*, p. 263.

Nous lisons dans ce passage des éléments manifestement empruntés à la biographie (la jeune fille lingère, le jeune agresseur enfermé à son tour chez les moines) ainsi que la trace, en filigrane, d'un écho à *Marianne* (la patronne lingère associée à un fiacre de profession).
En regard, dans le *Salon de 1765*, on observe le châtiment du jeune bénédictin : loin de s'être amendé, celui-ci est devenu de toute évidence ce moine débauché poursuivi par un chien qui - scène de castration évidente – « saisit des dents sa longue jaquette » (d'où la référence, quelques lignes plus loin, à Abélard ?).

Mais qu'est devenu, pendant ce temps, le personnage d'Anne-Toinette ?
La version poissarde de la scène pathétique de *La Religieuse* nous la montre *dédoublée* (comme pour évoquer simultanément, et de manière burlesque, sa métamorphose de Mlle Champion en Mme Diderot), son personnage se partageant entre deux prostituées [1] : l'une est blessée de manière légère (c'est l'écho affaibli de la scène de viol qui s'est déroulée à l'intérieur du fiacre ; c'est aussi un souvenir de la blessure du fils prodigue en fuite) ; l'autre, « toute débraillée et les mains sur les côtés », est secouée d'un rire ignoble, devant les frasques de son « époux ».

On remarquera, au total, l'ampleur de l'emprunt à Marivaux : non seulement les cris, l'attitude du fiacre poursuivant le moine pour avoir sa course, mais encore cette figure féminine de la harengère qui, comme Mme Dutour, occupe une position sonore majeure et dont le rôle se limite ici à l'observation hilare de la scène, la partie agressive et punitive étant confiée au chien et aux gamins (« Il a chié au lit » est bien évidemment l'expression carnavalesque transposée d'une accusation de débauche[2]).

---

[1] On peut trouver le souvenir visuel de ces deux filles dans un tableau de Jeaurat évoqué dans le *Salon de 1763* qui est peut-être, lui aussi, une des sources de la scène de fiacre de 1765 : « Ce fut autrefois le Vadé de la peinture. Il connaissait les scènes de la place Maubert et des Halles, les enlèvements de filles, les déménagements furtifs, les disputes des harengères et des crieuses de vieux chapeaux. Il exposa, il y a deux ans, deux petits tableaux en ce genre qui se firent remarquer. / Je me souviens que dans l'un il y avait deux filles qu'on menait à Saint-Martin (maison de correction) dont l'une se désolait, et l'autre faisait les cornes au commissaire. C'est la vérité dans ce genre » (H. I, p. 197). On aura reconnu le quartier de la place Maubert où Diderot vint habiter avec Antoinette après leur mariage (rue Saint-Victor, voir *Corr.*, I, 47), et tout ce petit monde des marchés familier au couple, dans lequel l'écrivain a puisé pour affirmer le style de sa scène de genre.
[2] François Leutrat s'est intéressé à la signification de ce cri, qu'il a mis « en rapport avec le mot 'chie-en-lit' dont Littré donne cette définition : Nom que les enfants et les gens du peuple donnent aux masques qui courent les rues pendant les jours gras. À la chie-en-lit, cri dont on accompagne ces masques », *art. cit.*, p. 834.

Pourquoi, dans la scène, cette mise hors-jeu d'Anne-Toinette, si tant est qu'on puisse effectivement l'identifier à ce personnage de fille hilare ? On a vu que le narrateur s'était lui-même exclu de la scène, se réservant comme au personnage de Baudouin une place de spectateur-démiurge grâce à l'embrayeur de la fiction (« Tandis qu'il se frottait les mains d'aise, Imaginez, continuai-je, un fiacre... »). La conception de la scène en « tableau » est précisément ce qui le protége de toute identification avec le moine, identification pourtant si diaboliquement suggérée par la phrase finale : « Et qui sait si le moine de ma connaissance à qui la chose est arrivée, faisant un tour au Salon ne se reconnaîtra pas et ne rougira pas ? » Quel est en effet le personnage qui ne manquerait pas d'être intéressé par ce tableau, si celui-ci était un jour réellement exécuté par Baudouin, sinon le salonnier lui-même ?

De la même façon, la fille qui rit[1], en position de poissarde devant la scène, en est exclue pour deux raisons : spatialement, par sa position de spectatrice ; mais aussi moralement, par ce rire distanciateur qui la désolidarise à la fois du moine et de l'autre fille (un rire qui signifie : ce n'est pas à moi, mais à vous qu'arrive cette honteuse aventure). Manière de placer enfin les époux Diderot hors de cause, en faisant assumer d'une part le

[1] Nous nous sommes intéressée à cette figure inquiétante de la « femme qui rit », dont la pantomime grinçante traverse toute l'œuvre. On ne s'étonnera pas de trouver l'origine de cette posture entraînant l'expression « se tenir les côtes (ou le côtés) de rire » dans l'article de l'*Encyclopédie* PASSIONS, dans la sous-partie PASSION, *(Peint.)* pour lequel Jaucourt s'est inspiré de Watelet - article devenu un véritable manuel d'attitudes pour le peintre littéraire qu'est désormais Diderot : « La nuance du rire involontaire a son expression particulière, surtout lorsqu'il devient en quelque façon convulsif ; les veines s'enflent ; les mains s'élèvent premièrement en l'air, en fermant les poings ; puis elles se portent sur le côté, & s'appuient sur les hanches ; les pieds prennent une position ferme, pour résister davantage à l'ébranlement des muscles. La tête haute se penche en arrière ; la poitrine s'élève ; enfin, si le rire continue, il approche de la douleur ». C'est cette position-type que l'on retrouve à de nombreuses occasions, particulièrement lorsqu'une figure de femme, *spectatrice*, se moque ou se fâche d'une scène un peu équivoque. Par exemple, la femme d'un satyre dans un tableau de Boucher : « cette femme qui se tient les côtes de rire de la manière dont son mari allaite ses enfants pendant son absence » (*Familles de satyres*, *Salon de 1761*, H. I, p. 140) ; ou cette autre mère, dans le tableau de Baudouin qui précède immédiatement celui donnant lieu à la scène de fiacre : « La mère est en grande colère, elle a les deux poings sur les côtés » (*La Fille querellée par sa mère*, *Salon de 1765*, H. II, p. 167). Ou encore, dans le *Salon de 1767*, *Renaud et Armide* de Lagrenée : « Renaud gros valet, joufflu, rebondi, sans grâce, sans finesse, sans expression que celle de ces drôles, de ces gros réjouis, qui rient par éclats, qui font tenir à nos fillettes les côtés de rire et qui les croquent tout en riant » (H. III, p. 141). Parfois, c'est aussi le spectateur qui est appelé à adopter cette pantomime afin de mieux se moquer de la composition (dans la *Minerve conduisant la Paix à l'Hôtel de Ville* de Hallé : « Une ligne d'exagération de plus, et vous auriez eu une assemblée de figures à Callot qui vous auraient fait tenir les côtes de rire » (*Salon de 1767*, H. III, p. 91). On observera, dans chaque situation (mis à part la scène mythologique des satyres), la référence au genre populaire, voire burlesque, dans lequel Callot était passé maître en gravure. On n'oubliera pas non plus le rire du Neveu devant ses pagodes d'argile, véritable mise en abyme de l'auteur face à ses créatures de fiction : « [...] et moi de mettre mes deux poings sur mes côtés, et à crever de rire, en les voyant ; car les sots et les fous s'amusent les uns des autres » (*Le Neveu de Rameau, op. cit.*, p. 97). De ce point de vue, la fille qui rit, en tant que spectatrice de la scène, est aussi une figure déléguée du narrateur placé aux avants-postes de la fiction.

poids de la faute à ce pantin de moine qui, véritable bouc émissaire fantasmatique, n'est pas Diderot mais le fantôme de son crime, son épouvantail ; et d'autre part la responsabilité de la punition (une punition fort comique, fort légère) à des anonymes (le chien, les polissons) dont c'est la fonction. Le tableau fonctionne ainsi comme une véritable scène cathartique en miniature, un castelet de marionnettes pour un jeune fils prodigue devenu sage, ou pour un libertin réformé.

6. *La scène de de fiacre dans* Jacques le fataliste *: liquidation de la scène traumatique*

Cette longue étude de la scène du fiacre s'avérait nécessaire, malgré sa complexité, afin de montrer comment la récurrence étrange de ce motif si particulier tout au long de l'œuvre correspond bien de la part de l'auteur à un désir d'achèvement, de clôture, à la volonté de revenir sans cesse sur les lieux d'un crime afin de le résoudre ou de s'en voir absoudre.

Il n'est pas anodin de constater que la troisième et dernière fiction, celle de *Jacques le Fataliste* (après la scène de *La Religieuse* et le « tableau » du *Salon de 1765*, en excluant les deux récits d'accidents vécus, dans les *Lettres à Sophie Volland*, auxquels nous n'accordons bien évidemment pas le même statut), est intercalée immédiatement après l'histoire de Mme de la Pommeraye et celle du Père Hudson. Ce nouveau « tableau » en effet correspond, comme le précise Lucette Pérol, à « un rajout de 1780 dans la publication par la *Correspondance Littéraire* effectuée depuis 1778 et qui venait de se terminer[1] », ce qui explique la transition désinvolte du rattachement final de la scène à la partie dans laquelle elle vient s'insérer (« Le Maître. - Je gage que c'est un des aventures de l'abbé Hudson ? - Jacques. - Il est vrai »).

Or on a vu que la fin de l'histoire de Mme de la Pommeraye s'achevait sur une *scène fantasmée*, c'est-à-dire sur la représentation fantasmatique de la clôture heureuse du drame familial (la femme suppliante aux pieds de l'époux magnanime). Quant au récit du père

[1] Lucette Pérol, *art. cit*., p. 72.

Hudson, il s'agit d'une attaque en règle contre les mœurs ignobles de certains ecclésiastiques libertins, le père Hudson étant un personnage librement inspiré de l'abbé de Moncetz, voisin des dames Volland connu pour son esprit fort et ses aventures (et donc rattaché, au plan imaginaire, au couvent maudit de la séquestration). Le « tableau » proposé par Jacques n'est pas placé ici fortuitement, mais vient s'intégrer au cœur d'une constellation d'obsessions et de tentatives de résolution du conflit.

Y-a-t-il eu un nouvel élément déclencheur de cette troisième réécriture (un énième accident, par exemple...) ? On ne le saura probablement pas, mais on peut rappeler que c'est entre ces deux versions, en février 1766, que se situe la tentative autocathartique de l'esquisse du tombeau du Dauphin[1], accompagnée des brefs récits de mésalliance dans l'un desquels intervient un enlèvement en fiacre. Ce qui nous importe est d'observer dans cette ultime version qu'un point de satisfaction semble atteint, marquant l'accession à une certaine sérénité de la part du créateur, ne serait-ce qu'à travers la désinvolture avec laquelle est rattaché le fragment, élément qui « signe » la maturité littéraire. À quoi tient cette perfection ? Au peu de modifications cette fois, effectuées surtout dans le sens de l'esthétisation, de la stylisation et surtout de l'atténution de la culpabilité, retouches semblables à de simples raccords, gommages ou accentuations de traits, effectués par le peintre qui donne la dernière touche :

> Jacques.- Placez-vous devant la Fontaine des Innocents ou proche la porte Saint-Denis ; ce sont deux accessoires qui enrichiront la composition.
> Le Maître. - M'y voilà.
> Jacques. - Voyez au milieu de la rue un fiacre, la soupente cassée, et renversé sur le côté ;
> Le Maître. - Je le vois.
> Jacques. - Un moine et deux filles en sont sortis. Le moine s'enfuit à toutes jambes. Le cocher se hâte de descendre de son siège. Un caniche du fiacre s'est mis à la poursuite du moine, et l'a saisi par sa jaquette ; le moine fait tous ses efforts pour se débarrasser du chien. Une des filles, débraillée, la gorge découverte, se tient les côtés à force de rire. L'autre fille, qui s'est fait une bosse au front, est appuyée contre la portière, et se presse la tête à deux mains. Cependant la populace s'est attroupée, les polissons accourent et poussent des cris, les marchands et les marchandes ont bordé le seuil de leurs boutiques, et d'autres spectateurs sont à leurs fenêtres.

[1] Projet destiné, on se souvient, au graveur Cochin. C'est ce même Cochin que Diderot a apostrophé, juste avant son dialogue fictif avec Baudouin dans le *Salon de 1765*, révélant par-là même ses connaissances en matière de gravure. Rappelons ausi que c'est accompagné d'un dessinateur, collaborateur de l'équipe de graveurs des planches pour l'*Encyclopédie*, que Diderot avait eu son premier accident de fiacre.

> Le Maître. - Comment diable ! Jacques, ta composition est bien ordonnée, riche, plaisante, variée et pleine de mouvement. À notre retour à Paris, porte ce sujet à Fragonard ; et tu verras ce qu'il en saura faire (Lew., XII, p. 221-222).

La maturation du texte est bien sensible à travers la suppression de détails superflus qui alourdissaient la version de 1765 (les didascalies à caractère psychologique : « le fiacre qui ne veut pas perdre sa course », la fille « à qui l'aventure paraissait comique »). D'autre part, le conflit semble apaisé. La faute s'est allégée : de trois filles, véritable harem suggérant une luxure effrénée, on est passé à deux, toujours nécessaires au dédoublement de la figure de la jeune épouse. De plus, est-ce seulement par souci de pittoresque ou de réalisme que l'on retrouve la porte « Saint-Denis[1] » flanquée de la Fontaine des « Innocents » ? La morale de la fable saute aux yeux : Denis est innocent ! Quant au châtiment, par voie de conséquence, il s'est considérablement atténué : le chien a perdu ses dents aiguisées de castrateur, et les gamins ont cessé de pousser le cri infâmant.

Par ailleurs si la scène semble s'enrichir d'éléments relevant de l'esthétique picturale, se constituant davantage encore en « tableau », c'est comme pour se délivrer du modèle de la *scène traumatique* et se rapprocher de la *scène fantasmée* (notamment, par le nombre de personnages, comme dans celle du roi des Danois[2]). Précédant le « tableau » proprement dit, un nouveau souci du décor intervient, insistant sur les deux fabriques (« ce sont deux accessoires qui enrichiront la composition »), et un nouveau cercle entoure la scène, étageant cette composition (« d'autres spectateurs sont à leurs fenêtres »), insistant sur son caractère topique et exemplaire. L'auteur tient à honorer les préceptes de son article COMPOSITION, mais surtout à transformer la prétendue vocation morale du tableau proposé à Baudouin en vignette au comique bon enfant, suscitant davantage le rire carnavalesque que la condamnation bien-pensante.

La scène n'est plus surdéterminée par sa précédente légende « le vice puni », mais par une appréciation purement esthétique, même si, venant d'un Maître ayant avoué son

---

[1] Le marquis de Croismare, dans une de ses lettres, recommande à Suzanne, dont il croit à la réalité, de prendre « la voiture du carrosse de Caen » pour le rejoindre en Normandie (établissemement [de carrosses] qu'il localise ainsi : « il loge à Paris, rue Saint-Denis, *au Grand-Cerf* », voir *Rel.*, p. 277).

[2] On peut, de ce point de vue, rapprocher la sortie triomphale du roi de son carrosse de celle du moine, plus brutale, plus piteuse, mais tout aussi réjouissante pour la foule en liesse : le mouvement d'expulsion va, semble-t-il, dans la même direction cathartique.

ignorance en matière de peinture, celle-ci doit être nuancée. D'autre part, l'artiste destinataire de ce tableau a changé : ce n'est plus Baudouin, c'est Fragonard. Bernard Vouilloux interprète cette variante par l'évolution de l'orientation anti-religieuse de la scène (genre dans lequel Baudouin a excellé, au point de se voir interdire deux toiles par l'archevêque de Paris, aux *Salons de 1763* et de *1765*), vers une orientation franchement érotique (à travers la « gorge découverte » de la fille et la multiplication des spectateurs[1]) ; mais aussi, par une mutation stylistique (Fragonard devient à partir de 1767, comme Diderot lui-même, un adepte de l'esquisse[2]).

On aura perçu clairement, entre les deux dernières versions du motif, un soulagement moral, allègement encore sensible à travers la différence de qualité du rire qui suit chacun de ces tableaux. À l'allusion graveleuse (et anti-religieuse) à Abélard, se substitue dans *Jacques le fataliste* une interrogation qui laisse percer la malice de l'auteur sous la mascarade complexe de cette scène de rue :

> Lecteur, tandis que ces bonnes gens dorment, j'aurais une petite question à vous proposer à discuter sur votre oreiller : c'est ce qu'aurait été l'enfant né de l'abbé Hudson et de la dame de la Pommeraye ? - Peut-être un honnête homme. - Peut-être un sublime coquin[3].

Cette question sur l'identité du rejeton du personnage qui se cache sous la défroque de ce moine indigne - enfant forcément conçu dans un fiacre - nous replonge dans le soupçon que l'auteur se dissimule en permanence sous chacun de ses personnages, homme et femme. Celui-ci pousse la « coquinerie » littéraire jusqu'à nous en donner la certitude en apparaissant non comme le géniteur, mais comme le fruit possible de l'union / la combinaison de certains d'entre eux. Le « sublime coquin », en effet, comme le Racine du *Neveu de Rameau*, n'est autre que le divin mystificateur Diderot. « L'enfant né de l'abbé Hudson et de la dame de la

---

[1] « [le regard] ne s'exerce plus à la faveur d'un *raptus* dont la brièveté mime la soudaineté, et peut-être la violence, d'un renversement carnavalesque du social par le sexuel ; il se vit, se jouit sous le régime apaisé, désarmé, d'une esthétisation de la chair en moire picturale. Entre les deux, il y a toute la distance qui sépare le scabreux de l'érotique, Baudouin de Fragonard - voire Fragonard de lui-même - et je serais tenté d'ajouter Diderot narrateur, conteur, affabulateur, de Diderot salonnier : le comtemplateur du Beau ne peut être qu'un contempteur de la chair » (Bernard Vouilloux, *art. cit.*, p. 204).
[2] *Ibid.*, p. 210-211.
[3] *Jacques…*, Lew., XII, p. 222.

Pommeraye » est en effet une fiction littéraire qui ferait la synthèse entre la pathétique de cette dame à la morale excessive, sublime (époque théâtrale, époque Richardson), et le carnavalesque de Jacques (et ses moine rabelaisiens).

Cette joyeuse énigme enfin résolue permet de mesurer le chemin parcouru depuis la scène de *La Religieuse* et les grivoiseries échangées avec Baudouin. La scène du fiacre, encombrante et confuse représentation de la *scène traumatique*, a pu s'affiner au fil du temps et surtout, au contact avec la fiction sophistiquée de l'histoire de Mme de la Pommeraye (qui s'achève, rappelons-le, sur une *scène fantasmée* caractérisée), échanger avec celle-ci, pour s'en débarrasser, tous les investissements affectifs dont elle était surchargée. Dès lors, prête à vivre sa vie de fiction autonome, elle peut mériter les suffrages d'un peintre tel que Fragonard - qui a lui aussi connu un virage esthétique important, allant dans le sens de l'allègement moral, au nom d'un art de l'esquisse et de la couleur, au nom de la vérité.

À ce propos, on aimerait souligner un détail resté inaperçu jusqu'ici, à savoir que la « proposition » que le Maître suggère à Jacques de faire à Fragonard devrait coïncider avec « notre retour à Paris ». Ce retour évoque bien évidemment une volonté de clôture romanesque. Mais elle fait aussi écho au voyage à Bourbonne avec Grimm, dont le retour fut le dernier effectué sur la route maudite entre Langres et Paris. Voyage dont l'étape à Langres pour rendre visite à la sœur Denise - et particulièrement l'épisode nécessaire de la *descente de voiture* - n'a pu manquer de réveiller les vieux démons, ce qui expliquerait peut-être l'étrange image que nous n'avions pu expliquer jusqu'ici que par sa fantaisie surréaliste :

> Je disais, en arrivant, à Grimm, je crois que ma sœur sera bien caduque, jugez de ma surprise, lorsqu'elle s'est élancée vers notre voiture avec une légèreté de biche et qu'elle m'a présenté à baiser un visage de Bernardin (À Bourbonne, 15 juillet 1770[1]).

Au cœur même de sa propre « caducité », Diderot ne pouvait cesser, dans un contexte particulièrement émouvant lié au passé, d'associer encore - même de façon burlesque - à sa sensation de descente de voiture, l'allusion érotique (la « biche ») et l'obsédante figure de moine. Rompre avec Baudouin pour se tourner délibérément vers Fragonard, c'était faire, au

[1] Lettre à Sophie Volland du 23 août 1770, *LSV*, p. 638, ou *Voyage à Bourbonne et à Langres…*, *op. cit.*, p. 97.

terme de ce long voyage cathartique, une trêve avec le péché, s'absoudre enfin de cette interminable et absurde faute, résolue dans le compromis d'un ménage bourgeois voué à une ascension inespérée. C'était se réconcilier avec la chair (ou à défaut, la chère), au point d'être capable un jour - extraordinaire réconciliation du philosophe-athée avec ses anciennes haines, dépassant toutes les scènes fantasmées - de *baiser un visage de Bernardin*.

ÉPILOGUE: *Les Pères malheureux* et les fictions langroises

La difficulté rencontrée par Diderot dans toute son œuvre poétique (d'ailleurs ne pourrait-on pas presque parler, pour les romans, les *Salons*, la correspondance, en tenant compte de sa très faible diffusion, d'œuvre intime ou « personnelle », ou bien d'œuvre semi-ouverte[1] ?), a été entre autres préoccupations, d'exprimer ses émotions et notamment des émotions personnelles évoquant une donnée, un climat, des conflits intimes d'ordre familial. L'autre difficulté qui en est le corollaire, fut aussi de trouver la forme adéquate et mieux encore, la dignité littéraire adéquate à son propre personnage chargé d'incarner ces émotions et ce conflit. On a vu de quelle manière, dans *Le Père de Famille*, l'auteur donne à son *alter ego* Saint-Albin un statut aisé, quasi-aristocratique afin de satisfaire au mode dramatique selon lequel il a conçu sa « comédie sérieuse ». Puis, comme mu par un aveu inconscient, cette identité, il en dépouille son héros presque aussitôt, par le biais d'une mystification sociale en vertu de laquelle le jeune homme séduit la jeune fille sous un habit plus conforme à la classe de celle-ci. D'ailleurs le conflit tant familial, moral que social, « L'antagonisme, irréductible, se résolvait par un coup de théâtre, Sophie se révélant de condition acceptable : issue de la même 'famille'[2]». Or cette solution artificielle, bien que suffisante pour s'accorder aux canons d'un théâtre et d'un public encore rigides, ne peut satisfaire totalement le cœur de notre dramaturge épris de vérité. De la même façon que le « projet de tombeau » pour le Dauphin paraissait, dans son genre et sa dignité littéraire, à mille lieues au-dessus du milieu social du coutelier langrois, il lui fallait trouver une autre solution esthétique afin d'évoquer le sujet qui lui tenait à cœur, trouver la bonne distance vis-à-vis du public, la forme adaptée à ce motif, le juste milieu entre un ton conventionnel et froid, ou brûlant et obscène.

Par la rédaction d'une « petite tragédie en prose et en un acte », écrite probablement entre 1770 et 1771, Diderot renouait avec la technique théâtrale, c'est-à-dire avec la tentative

[1] En référence à Jean Rousset parlant de journal intime, « ouvert », ou « semi-ouvert » lorsque celui-ci s'ouvre, selon certaines conditions, à un proche, voir J. Rousset, *Le Lecteur intime – de Balzac au journal*, Paris, José Corti, 1986.
[2] Roger Lewinter, introduction au drame *Les Pères malheureux*, Lew., IX, p. 15.

d'une mise en scène publique de son intimité. Parviendrait-il cette fois à faire coïncider exigences sociales, morales, esthétiques, et selon la formule consacrée, rencontrer son public ? Reprise de l'intrigue de Gessner, *Éraste*, et agrandie pour passer de dix scènes à vingt, cette pièce brève ne prétend pas à une « ouverture » complète au public du théâtre, mais, un peu selon le mode de jeu choisi pour *Le Fils naturel*, penche pour une représentation concomitante à un salon - scène et salle communiant dans la même intimité :

> Si l'on jouait ce drame en famille, je ne doute point que l'intérêt des auditeurs pour les personnages qui seraient en scène ne fut très vif. Peut-être n'en serait-il pas de même sur un théâtre public ? (*Prologue*[1]).

S'agit-il là d'une modestie feinte, de la persistance de l'intérêt théorique du dramaturge pour une représentation qui ruse avec l'illusion comique par la disparition du « quatrième mur », ou bien simplement de sa volonté de réduire l'œuvre à une pièce de circonstance écrite pour l'usage familial ? De ce point de vue, la formule « Si l'on jouait ce drame *en famille* » est ambiguë. Mais ce peut être tout cela à la fois ; n'oublions pas que si la reprise du *Père de Famille* en 1769 obtient enfin la satisfaction de l'auteur, c'est notamment grâce au fait qu'il peut amener, à l'une des soirées au moins, sa fille et surtout son épouse, réalisant partiellement ce vœu d'un « jeu en famille » au sein d'une représentation publique.

Quoi qu'il en soit, ce texte dramatique il est vrai peu prisé[2] (ou tout simplement oublié) par la critique, représente selon nous un aboutissement très important du conflit, sublimé par une poésie déjà très « schillerienne ». Selon Roger Lewinter, « Ce retour au théâtre, délaissé depuis une dizaine d'années – *Le Joueur* date de 1760 – ne saurait […] s'expliquer par des motifs purement anecdotiques, occasionnels – La reprise du *Père de Famille* et du *Fils naturel*, ou le projet de publication avec Gessner[3] -, il résulte aussi de l'histoire interne,

---

[1] *Op. cit.*, p. 20.

[2] Voir la brève appréciation de Raymond Trousson consacrée aux *Pères malheureux*, dans sa grande biographie de Diderot : « On est ici au-dessous du médiocre » (*Denis Diderot*, Paris, Tallandier, coll. « Biographie », 2005, p. 485).

[3] « On sait que c'est avec des œuvres de Gessner que les *Deux amis de Bourbonne* et l'*Entretien d'un père avec ses enfants*, après avoir été diffusés par Grimm, furent été publiés, d'abord en allemand en 1772, puis en français en 1773. L'idée de cette adaptation [d'*Éraste*] pourrait s'inscrire dans ce projet de publication des œuvres « langroises » de Diderot avec des textes de Gessner : Les *Deux amis de Bourbonne*, l'*Entretien d'un Père avec ses enfants*, et les *Pères malheureux* se rejoignant effectivement, sous le signe gessnerien, de l'idylle, poétique

cristallisée par le voyage à Langres, résurgence cathartique du passé, élucidé par sa réflexion au présent. Dans les *Pères malheureux*, Diderot reprend en effet le conflit autobiographique du *Père de famille*[1]».

L'originalité des *Pères malheureux* réside selon nous dans la fusion heureuse de trois éléments : le *thème intime* cher à Diderot (le conflit du « fils prodigue » avec le père), le *genre théâtral* (genre dont on avait vu l'échec avec les deux premiers *opus*) *dans une version modeste*, grâce à cette « petite tragédie en acte » mieux adaptée au thème ; enfin le choix de l'idylle, par l'*utilisation du climat langrois* (retenu pour les autres œuvres écrites lors du dernier voyage sur le sol paternel, en 1770), soit l'authentique atmosphère dans laquelle se déroule une partie du drame ancien. Ce choix évite en effet de tomber dans le « sordide » urbain (celui de Marivaux ou de Richardson, par exemple) grâce au charme du contexte. Autre point de réussite : le refus de la transposition sociale des personnages et d'une résolution artificielle du conflit socio-familial ; le père et le fils conservent en effet des statuts adaptés à l'intrigue originelle, si ce n'est que le dramaturge, cadre idyllique oblige, place le fils dans une misère rurale à la fois pittoresque et tragique[2]. Enfin - ce qui découle de ce choix et va dans le sens d'un plus grand réalisme - le coup de génie du drame réside, nous semble-t-il, dans le déroulement complet du conflit, soit la représentation du mariage du fils non seulement en amont, mais aussi en aval, avec cette complaisance naturaliste accordée à la gêne financière du couple, dont la famille misérable vit dans une cabane. Ce détail rend plus sensible la dureté du père, devenu ce cavalier hautain qui passe à proximité de la forêt, en cherchant son fils du haut de son cheval (par un remords qui poursuit ses vieux jours), sans le reconnaître :

> La situation se découvre, fantasmatiquement inversée : le fils, dans sa soumission au décret du père, s'est absous de sa faute ; il est devenu parfait, au contraire de son père, que l'obstination a aveuglé : rendu méchant. La pièce représente véritablement le « retour du père prodigue », et c'est sur ce « retournement » qu'elle s'achève, dans une apothéose qui reprend l'assomption finale du *Fils naturel* et du *Père de famille* : où tous les personnages se confondent

intrinsèque du « voyage d'Italie », campagne de la nostalgie : *O rus, quando te aspiciam* » (Roger Lewinter, introduction, *op. cit.*, p. 15).

[1] *Ibid*.

[2] Voir la description du « costume » des personnages, en tête de la pièce : « Celui de l'extrême indigence de la campagne, excepté dans le cavalier », *ibid.*, p. 22.

> extatiquement – par fusion hors de soi – au parent désiré, rédempteur, incorporé comme une hostie. Mais dans cette apothéose-là, c'est le fils qui absout le père – lui rend le bonheur -, et c'est le père qui admet sa faute ; comme l'indique l'errance paternelle vers le statisme familial[1].

On retrouve dans cette « petite tragédie » plusieurs solutions esthétiques partiellement tentées parmi les formes que nous avons déjà étudiées : choix de la fiction (théâtrale, il est vrai, et non romanesque, comme dans les récits rapportés dans la correspondance) , usage d'un pathétique noir, comme dans les *scènes fantasmées*, mais non mièvre, dans l'évocation du *roman familial* :

> Le père, seul. Il se promène en silence et dit […]. J'égarai son innocence, je séduisis sa faiblesse, il n'y a que moi de coupable. S'il faut que tu frappes encore, frappe le séducteur, le voilà, c'est moi, c'est moi… Mais les ténèbres renaissent, la forêt, la montagne, le ciel disparaît derechef à mes regards, le long mugissement redouble…[2].

Dans cette atmosphère nocturne, inquiétante, presque « pélléasienne », le fils devenu « le père », s'humiliant au sein de la nature retrouve une dimension presque noble, tandis que le méchant père, juché sur son cheval, erre poursuivi par sa faute, tel un roi des Aulnes sans morale. On observe dans ce retournement intéressant quantité d'éléments réalistes qui forment comme une synthèse des écrits langrois, conférant à la pièce une solidité supérieure au genre de l'idylle dans lequel elle s'inscrit pourtant. Ainsi, dans la présence d'un père cavalier : c'est à cheval que le père Diderot se rend, dans l'*Entretien d'un père avec ses enfants*, à Thivet auprès du curé défunt, pour veiller à l'exécution de son testament. Ce père était en effet, dans la réalité, cavalier, contrairement à son fils Denis[3], cette position dominante physique et symbolique contribuant à accentuer le rapport de force entre eux. Notons que le cheval du père, dans la pièce, est tout ce qui reste de la *scène traumatique* évoquant un fiacre ou un transport carcéral du fils par le père (ou par un moine, personnage éclipsant affreusement ce dernier), à l'intérieur d'une voiture qui ne s'ouvrait que sur une scène d'épouvante, observée

---

[1] *Ibid*., p. 16.
[2] *Ibid*., p. 33.
[3] Rousseau aussi monte à cheval, ce qui contribue à lui conférer un statut particulier de personnage romanesque dans son récit autobiographique (voir dans les *Confessions* l'épisode des Cerises, mais aussi le voyage à Montpellier de 1735). Ce détail, dans les deux cas, lui permet d'entretenir une confusion sur son statut social auprès des femmes rencontrées.

et moquée par des personnages ignobles (les prostituées). Preuve que le conflit, liquidé et apaisé, restaure la figure du père tout en lui conservant son caractère dominant et inquiétant. Deuxième élément réaliste : la famille du fils prodigue, maintenue dans la misère par le méchant père, vit une vie de charbonniers indigents comme celle de Félix, dans les *Deux amis de Bourbonne*[1], en lisière de forêt, lieu intermédiaire entre société patriarcale et marginalité. Enfin la beauté du site, composé en amphithéâtre, renvoie aux descriptions élogieuses mais vraies que Diderot fit en d'autres occasions de son pays tel qu'il l'a observé depuis la terrasse de Blanchefontaine, lieu de rêverie familier dans sa jeunesse comme dans tous ses moments de « pélerinage » à Langres :

> Dans *Les Pères Malheureux* :
> Le lieu de la scène est à l'entrée d'une épaisse forêt. On voit deux pauvres cabanes. La forêt forme le fond ; des montagnes escarpées bordent les deux côtés. Ce doit être l'horreur d'un beau paysage (Lew., IX, p. 22).
>
> À comparer avec :
> Mes yeux errent sur le plus beau paysage du monde. C'est une chaîne de montagnes entrecoupées de jardins et de maisons au bas desquelles serpente un ruisseau qui arrose des prés et qui, grossi des eaux de la fontaine et de quelques autres, va se perdre dans une plaine (*LSV*, 3 août 1759, p. 41-42)
>
> Ou encore :
> Le lieu est frais, ombragé, délicieux ; la vue en est romanesque ; c'est une longue chaîne de montagnes qui s'interrompt vers la droite, et laisse là une échappée illimitée ; entre les montagnes et la fontaine, ce sont des prairies et un ruisseau ; ce ruisseau baigne le pied de la prairie, et les montagnes recèlent par-ci par-là quelques maisons de campagne (*Voyage à Bourbonne et à Langres*, 1770, *op. cit.*, p. 51)

La forêt[2] n'est en effet jamais très loin de Langres, notamment sur la route de Bourbonne et l'on pouvait même à pied, se retrouver assez vite dans le paysage des *Pères Malheureux*.

---

[1] Voir l'eau-forte de Salomon Gessner représentant Félix arrivant à la cabane des charbonniers, dans le conte des *Deux amis de Bourbonne*, repris dans Denis Diderot, *Voyage à Bourbonne et à Langres et autres contes*, éd. Anne-Marie Chouillet et Odile Richard-Pauchet, Langres, Guéniot, 2013, p. 54.

[2] « Celle-ci, étendue, représentait pour certaines communautés une source de revenus considérables […]. Souvent dégradés par une utilisation anarchique, les bois conservaient un air de mystère en même temps qu'ils protégeaient tous ceux qui voulaient s'y cacher. Eux aussi contribuaient à l'isolement du pays bourbonnais. Les chemins de Bourbonne n'avaient pas très bonne réputation […]. Sur cette route, il y avait une passe dangereuse : à Is-en-Bassigny, il fallait descendre une côte très raide et surtout longer une ferme isolée (la ferme de

Cette petite tragédie au *happy-end* de comédie avait donc toutes les raisons de parvenir à l'objectif personnel que le dramaturge, en dépit d'un prologue modeste, s'était tracé : offrir à un public choisi (sa famille étendue à un cercle d'amis) la résolution apaisée, à la fois esthétique et morale, d'un conflit intime et ancien que tout le monde connaissait, au sein d'une intrigue dont les personnages conservaient ou retrouvaient leur dignité sans revendiquer une extraction sociale de fantaisie. Son titre même, de manière symptomatique, reprenait la forme des précédents drames en les synthétisant. Du *Fils naturel* au *Père de famille*, le dramaturge a fait les *Pères malheureux*, suggérant par cette « expression valise » que le fils, une fois devenu père (et assumant d'autres responsabilités, telles ses années parisiennes difficiles), connaissait le même malheur, dans la honte ou l'abandon, que le père dans la condamnation. Mais l'état de malheur, de part et d'autre, n'était plus celui de la rébellion ou de la colère, il appelait à une réconciliation. La pièce baignait elle-même, sans tomber dans un climat bucolique de convention, au sein d'une atmosphère poétique simple et mystérieuse, dont Diderot reconnaissait la valeur et la nouveauté puisqu'il l'avait testée dans les « contes » qu'il venait d'écrire sur le même registre - encouragé en cela par Mmes de Maux et de Prunevaux en ce qui concerne le plus « noir » d'entre eux, *Les Deux amis de Bourbonne*[1], sur le modèle du « conte iroquois » des *Deux amis*, publié la même année par Saint-Lambert.

Aussi les « fictions langroises » (*Les Deux amis de Bourbonne*, l'*Entretien d'un Père avec ses enfants*), accompagnées du récit en grande partie autobiographique du *Voyage à Bourbonne et à Langres*, et si l'on y ajoute cette petite pièce tout à fait digne d'intérêt, pourraient-elles constituer un projet de publication original, justifié dans le sens d'une lecture spécifiquement *intimiste*, et non plus seulement *régionaliste*, de cette période de grande création[2]. Cet ensemble mettrait en valeur la dimension tant poétique que cathartique[3] de textes écrits dans le sillage du voyage au pays natal de 1770, montrant mieux comment le

---

l'Abondance) qui avait une réputation de coupe-gorge […] », Georges Viard, « De Langres à Bourbonne sur les pas de Diderot », dans *Voyage à Bourbonne…*, *op. cit.*, p. 155-156.

[1] Voir la présentation de ce conte par Anne-Marie Chouillet et Lucette Perol, *ibid.*, p. 55-56.

[2] Roger Lewinter publie judicieusement à la suite l'un de l'autre *Les Pères Malheureux* et l'*Entretien d'un père avec ses enfants*, voir le volume IX cité ici. Il publie en revanche le *Voyage* et les *Deux amis* dans le volume VIII. Pour notre part, fidèle à l'esprit d'Anne-Marie Chouillet dans notre reprise en 2013 de son édition du *Voyage à Bourbonne et à Langres et autres contes* (1989), nous avons réédité uniquement les textes initialement choisis (le *Voyage*, les *Deux amis*, l'*Entretien*) ainsi que la correspondance se rapportant à cette période de l'été 1770 (voir les comptes rendus de ce nouvel ouvrage par Elena Gretchanaia dans *Épistolaire* n°40, 2014, p. 285-287, et par Izabella Zatorska dans *RDE*, n°51, 2016, p. 191-193).

[3] Voir la fin de notre texte de clôture, intitulé « Les eaux retrouvées », qui prêche en faveur d'écrits résolument intimistes et cathartiques (*Voyage à Bourbonne et à Langres…*, *op. cit.*, p. 245-253) : « L'eau et le feu réconciliés, la fougue de la jeunesse et la sagesse paternelle accordées, n'est-ce pas là au fond le sens du *Voyage* ? ».

vécu, l'expérience spatiale nouvelle et l'écriture s'interpénétrant eurent vocation, chez l'écrivain matérialiste, à transformer radicalement la perception de soi.

CONCLUSION

Biographèmes ; scènes fantasmées, scènes traumatiques ; « tombeaux » et « tableaux »…

Au terme de cette longue enquête, on constate que l'hypothèse d'une véritable autobiographie par récits codés intercalés dans l'œuvre de Diderot demeure aventureuse, mais bien visible. La donnée biographique affleure ça et là, sous forme factuelle (les *biographèmes*), ou à travers des récits rapportés choisis pour leur résonance thématique avec des éléments vécus (*scènes fantasmées*, *traumatiques* et *expiatoires*, à travers des récits de mésalliance, comme celui de M. de Parceval et sa bru ; ou des histoires de moines, des tempêtes et des incendies), qui font écho aux véritables événements vécus en février 1743, et réveillent des souvenirs plus anciens encore peut-être. Jacques Proust souligne, par exemple, qu' « Il n'est pas un récit rapporté dans les lettres à Sophie Volland qui n'ait sa raison d'être dans le désir que Diderot a de lui plaire et dont on ne puisse, à des signes plus ou moins discrets, évaluer la capacité d'investissement par l'imaginaire. L'idylle de Daphnis et Chloé […], celle du satyre des Loges, sont des allégories transparentes…[1] ». Proust pense même, par hypothèse, que les contes « alternent, jusqu'aux alentours de 1762, entre deux catégories : celle de la folie et celle de la sagesse, puis que ces deux catégories tendent, au-delà de cette date, à fusionner, comme dans *Le Neveu de Rameau*[2] ».

L'émotion déployée par l'écriture est alors telle, dans certains de ces récits promus *scènes fantasmées* ou *traumatiques*, qu'elle tend à nous faire croire qu'ils *sont* ce reflet d'événements vécus. Mais n'est-ce pas oublier que nous avons affaire à un poète, à un mystificateur de premier ordre, capable d'éveiller cette émotion même à partir d'un matériau

[1] Jacques Proust, « De 'l'exemple' au 'conte' : la correspondance de Diderot », *CAIEF*, 27, 1975, p. 171-187, p. 179 (repris dans *L'Objet et le texte. Pour une poétique de la prose française du XVIIIe siècle*, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 1980, p. 205-217). Voir aussi notre étude, « Diderot et ses 'contes drolatiques' dans les *Lettres à Sophie Volland* : entre burlesque et pathétique, une forme *autorisée* de l'écriture de soi », *art. cit.*

[2] Jacques Proust, *art. cit.*, p. 181-182. Concernant les contes plus désopilants, ou les tableaux grivois dont celui du « fiacre renversé » (dans ses deux dernières versions) est le prototype, on peut penser avec le critique qu'ils appartiennent à la deuxième catégorie des contes qu'il distingue, ceux de la « folie ».

inanimé (les toiles des *Salons*) ? Et d'autre part, que les représentations transposées à l'extrême, parfois, ne sont guère plus accessibles à une lectrice avertie telle Sophie, en tant que morceaux autobiographiques, qu'à un lecteur ignorant du passé de l'écrivain ? Et le fussent-elles, celle-ci était-elle capable d'accueillir de telles confidences, de tels remords ? Qu'aurait-elle pensé si elle avait pu, un seul instant, lire sous les projets de *tombeau*, par exemple, le profil d'un destin souligné sous l'angle le plus tragique ? Et que pensait-elle objectivement des élucubrations funèbres du critique, échafaudées dans ces esquisses hallucinées ? Elle ne pouvait y lire qu'une sorte de *galimatias*, encouragé par l'état dépressif de son correspondant. Diderot, beaucoup plus tard, reviendra lui-même sur ce goût bizarre qui le poussait à accueillir avec faveur, dans les années 1760, cette mode, en sculpture, de l'allégorie macabre et du grandiloquent. Dans ses *Pensées détachées*, presque au dernier chapitre (« du Naïf et de la flatterie »), il semble s'appliquer à lui-même ce jugement esthétique sévère, ayant pris acte de sa folie passée tant dans ses engouements que dans sa manie d'écriture : « Il est du galimatias en peinture ainsi qu'en poésie. Voyez le *Tombeau du maréchal d'Harcourt* à Notre-Dame[1] », autre folie macabre de Pigalle à laquelle Diderot n'accorde désormais plus aucun crédit.

Il reste qu'on doit insister sur la richesse et la liberté fantasmatique de ces « tableaux scéniques » et de ces « tombeaux », de ces *biographèmes* améliorés, hypertrophiés, anamorphosés tant par des sujets variés, capables de mettre en mouvement l'imagination du poète, que par la reprise inlassable d'un *leitmotiv* qui le rend toujours aussi bouleversant de nos jours. Ce qui nous importe en effet, c'est l'impact de ces fragments ; la puissance émotionnelle que nous y lisons n'est qu'une preuve supplémentaire de leur efficacité poétique vis-à-vis du lecteur (de la lectrice) à qui ils étaient principalement destinés, et dont le seul avantage sur nous fut peut-être de posséder davantage de clefs.

Concernant l'efficacité proprement autobiographique de fragments plus explicites, parmi les *biographèmes* repérés au début de notre enquête, ils frappent au contraire par leur brièveté. On se résoudra à penser qu'une élucidation rétrospective de son passé n'est pas ce

[1] *Pensées détachées*, Lew., XII, 379.

qui intéresse Diderot au moment même où il écrit (et ceci au rebours de son compagnon Rousseau), pour autant que cette démarche l'oblige à dire « je » en renonçant aux démangeaisons du romanesque. On a vu précisément que le mérite, pour notre « écrivain par lettres », de la confidence épistolaire, était de pouvoir faire cohabiter dans une forme souple toutes les voix et tous les degrés de la fiction. Et quand bien même, sous une forme presque aussi intimiste, dans les *Salons* par exemple, cette possibilité autobiographique lui sera donnée, on peut constater qu'il en use de manière frivole, désinvolte, très sporadique, capable de résumer sa vie en cinq phrases ironiques, lapidaires, manifestant une démarche peut-être aux antipodes de l'autobiographie[1]. Sauf si l'on se réfère à nouveau à la belle formule de Roland Barthes, pour qui le *biographème* « n'est pas pour le sujet le lieu de son identification, mais [...] bien plutôt la manifestation de sa dispersion[2] ». Notre philosophe serait-il incapable d'un recul, d'une réflexion détachée, d'un regard de sage sur sa propre vie ? Non pas. Mais, sur le terrain de l'intime, c'est encore la poésie qui l'emporte. Qu'il s'essaie au moraliste, et la concision, la pirouette sera la même :

> O la sotte condition des hommes ! Mariez-vous ; vous courez le risque d'une vie malheureuse ; ne vous mariez pas, vous êtes sûr d'une vie dissolue et d'une vieillesse triste (*Salon de 1769*[3]).

Des réflexions plus tardives, sur cette question de la vie conjugale ou familiale devenue l'objet d'une étude de mœurs, seront développées à l'occasion d'une prise de distance majeure, tel le grand voyage du nord vers la Russie. C'est ainsi que l'on voit apparaître un fragment de sa mise en récit, dans le *Voyage en Hollande*, et comme un reliquat de l'ancienne obsession :

> Je lis ici sur mes notes que les honnêtes femmes sont malheureuses et qu'elles sont durement et grossièrement traitées par des maris sordides qui regardent à tout. Il me semble avoir dit le

---

[1] « J'arrive à Paris, j'allais prendre la fourrure et m'installer parmi les docteurs de Sorbonne. Je rencontre sur mon chemin une femme belle comme un ange. Je veux coucher avec elle. J'y couche. J'en ai quatre enfants ; et me voilà forcé d'abandonner les mathématiques que j'aimais, Homère et Virgile que je portais toujours dans ma poche, le théâtre pour lequel j'avais du goût ; trop heureux d'entreprendre *l'Encyclopédie* à laquelle j'aurai sacrifié vingt-cinq ans de ma vie » (*Salon de 1767*, H. III, p. 381). On aura bien entendu relevé l'association entre l'imprécision des faits et l'extrême vigueur du style (gouverné par la parataxe), capable de transformer en romanesque tous ces *biographèmes*, et en héros de roman le « je » lui-même.

[2] Cité par Françoise Gaillard, dans « Roland Barthes : le biographique sans la biographie », *RSH*, n°224, oct.-déc. 1991, p. 102.

[3] H. IV, p. 87.

> contraire ailleurs. Ai-je pris un fait particulier pour les mœurs générales, ou ai-je jugé des mœurs générales par quelques faits particuliers ? Je l'ignore. Je lis que les pères sont idolâtres de leurs enfants ingrats ; que s'il se présente une entreprise lucrative et que l'enfant puisse l'enlever à son père il n'y manque pas et que le père en rit. Cela est-il vrai ? Cela est-il faux ? Je n'en sais rien. Il faudrait que l'amour de l'or eût singulièrement altéré les idées de l'honnêteté, de la reconnaissance, de la dignité, de la droiture dans l'un et l'autre[1].

« Je lis ici sur mes notes », « Il me semble avoir dit le contraire ailleurs », « Ai-je pris un fait particulier pour les mœurs générales, ou ai-je jugé des mœurs générales par quelques faits particuliers ? » marquent toutefois une étrange incertitude au contact de cette réflexion particulière, toute imprégnée d'une émotion très forte dès lors qu'il s'agit d'honnêtes femmes malheureuses, de père idolâtres et d'enfants ingrats…

Ce qui nous importe chez le philosophe, avant même sa prise de distance spéculative – parfois laborieuse - avec le réel, c'est le fait qu'au sein de l'œuvre poétique même, la vision créatrice une fois rejaillie dans les années 1770 est telle, que le matériau biographique originel n'aura plus ni à s'exprimer, ni à se dissimuler, emporté plutôt par un romanesque impérieux. Comme nous l'écrivions dans un article récent à propos du récit de Mme de la Pommeraye dans *Jacques le fataliste*, « ce qui fut peut-être l'effort d'un amant pour masquer délicatement ses chagrins à Sophie, épanchés sous [le] masque-pseudonyme [de certains récits rapportés], est devenu ce conte inséré dans *Jacques le fataliste*, sublime il est vrai, mais d'où toute trace de biographie a été balayée. Seuls peut-être, les personnages féminins des deux d'Aisnon mère et fille, conservent-ils très vaguement le visage atrocement défiguré des dames Champion, auxquels un jeune libertin sans aveu tenta jadis d'en faire accroire. Ce sont peut-être aussi les mêmes qu'on voit ressurgir, comme dans un cauchemar de Goya, sous la figure de deux prostituées hilares échappées d'un fiacre renversé[2] ».

> Aujourd'hui encore, les visions diderotiennes fertilisent notre regard, peut-être parce que l'un des tout premiers, le poète Diderot a laissé vagabonder son propre regard, sa sensibilité, son imagination, au contact de la parole des autres (tragédies et récits), des œuvres d'art visibles de son temps, et du spectacle de la nature. Elles font de nous des lecteurs tout aussi fertiles, peut-être trop. Lorsqu'il s'agit, notamment, de bâtir du philosophe des biographies d'ampleur, la tentation alors, comme par capillarité de l'œuvre, est tentante d'user de la fiction. On retrouve alors ce dilemme à chaque page, ainsi par exemple à propos de la place à accorder au récit (fantaisiste ?) que fait Garat

[1] Denis Diderot, *Voyage en Hollande*, Lew., XI, 389.
[2] Voir notre article précédemment cité, « Diderot et ses 'contes drolatiques'… », p. 50-51.

de la rencontre de Diderot au Grandval, rapportée le 15 février 1779 dans *Le Mercure de France*. Portrait-charge savoureux du philosophe en « hurluberlu », récit dont Raymond Trousson se délecte (et nous aussi, il faut l'avouer), presque autant que le philosophe lui-même qui, dans la seconde édition de L'*Essai sur la vie de Sénèque*, y fait allusion avec élégance : « J'ai ri du vernis léger d'ironie poétique qu'il y a répandu et qui l'a rendu piquant. On sera tenté de m'y prendre pour un original ; mais qu'est-ce que cela fait [1] ? ». Si le philosophe lui-même cautionne les contes que l'on brode sur lui, pourvu qu'ils soient « originaux[2] », il faut avouer que la tâche de biographe est alors prométhéenne, car d'une redoutable ambiguïté. Arthur M. Wilson aussi, à cet égard, a donné dans le panneau du pittoresque en reproduisant *in extenso* le récit de Garat[3], tandis que Raymond Trousson abusera de l'anecdote difficilement vérifiable tirée de *La Bigarrure*, montrant, sous la fenêtre du philosophe, sa femme et sa maîtresse aux prises et se traitant de « guenons[4] ».

Voilà pour la « faute » des biographes. Mais, du côté de la critique, la psychanalyse, elle, a lâché il y a quelques années les amarres du vaisseau des études universitaires, le rendant ce « bateau ivre » dont la navigation possède le plaisir de la liberté, mais aussi les risques de l'errance. Nous aussi devrions nous montrer plus vigilante dans nos interprétations, mais tel Ulysse, nous nous laissons bercer par ce chant ensorcelant, et transformons notre labeur en rêverie. Aussi en guise d'autocritique, aimerions-nous pour finir citer le fragment d'une recension pour *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, dans laquelle nous taquinions l'auteur d'un essai consacré aux *Salons* de Diderot, particulièrement abondant en analyses adossées à la critique freudienne, tout en nous laissant séduire par un discours identique. Le thème du passage incriminé, qui intéresse le propos de notre essai, nous servira de mot de la fin :

> Mais qui en voudra donc à l'auteur de l'essai[5], de croire entendre dans ce « coup de battoir » donné par l'une des trois blanchisseuses de Joseph Vernet (*Les Occupations du rivage*, 1767, tableau mentionné dans la « Promenade Vernet »), le coup d'arrêt porté par Antoinette Champion (épouse de Diderot et ancienne blanchisseuse), à une rêverie érotique dont le support

[1] R. Trousson, *Denis Diderot*, *op. cit*., p. 597-598.
[2] *Ibid*. Terme qui à ses yeux signifie ici aussi bien « unique » que « proche de la nature ».
[3] Arthur M. Wilson, *op. cit*., p. 578-580.
[4] Raymond Trousson, *Denis Diderot*, Paris, Tallandier, coll. « Biographie », 2005, p. 177 ; voir aussi notre compte rendu critique de cet ouvrage dans *RDE* n°40-41, 2006, p. 296-300.
[5] Il s'agit de Stéphane Lojkine, *L'Œil Révolté, les* Salons *de Diderot*, Nîmes, Jacqueline Chambon/Actes Sud, 2007. Notre compte rendu a été publié dans *RDE* n°44, 2009, p. 243-246.

serait Sophie, « l'amante idéale » ? De l'auteur de l'essai, ou de Diderot, lequel développe les rêves les plus fous au contact de la plus sage des peintures ? Il faut probablement combiner plusieurs clefs pour parvenir au sanctuaire complexe que constitue l'imaginaire de l'écrivain. Et si l'on veut résolument prendre appui sur la biographie, repérer notamment ce qui, devant ces trois blanchisseuses, déclenche véritablement la vision onirique. On se rappellera la façon dont le rêve opère, selon Freud, par *déplacement* et *condensation*. Sophie Volland a deux sœurs, les trois femmes sont aimées, admirées de Diderot, parfois même fantasmées sous la forme mythologique des *Trois Grâces*. Ici, les trois blanchisseuses *condensent* à la fois le trio Volland et l'activité de l'épouse, ancienne blanchisseuse, ancienne passion de Diderot, *déplaçant* Sophie dans un passé lointain, celui de la bohème et de la jeunesse du philosophe, concentrant en un raccourci singulier les émotions les plus fortes de sa vie. Il y a bien là en effet une *vision* à laquelle Diderot ne pouvait échapper.

Odile Richard-Pauchet,
Université de Limoges, EHIC, E. A. 1087

ANNEXES

ANNEXE I

Allusions à Richardson et à son œuvre tirées de Diderot,
***Lettres à Sophie Volland*, Paris, éd. Non Lieu, 2010.**

1760

Le mot de *viol* lia le forfait de Tarquin avec celui de Lovelace ; Lovelace est le héros du roman de *Clarisse*, et nous voilà sauté de l'histoire romaine à un roman anglais. On disputa beaucoup de Clarisse. Ceux qui méprisaient cet ouvrage le méprisaient souverainement. Ceux qui l'estimaient, aussi outrés dans leur estime que les premiers dans leur mépris, le regardaient comme un des tours de force de l'esprit humain. Je l'ai. Je suis bien fâché que vous ne l'ayez pas enfermé dans votre malle. Je ne serai content ni de vous ni de moi que je ne vous aie amenée à goûter la vérité de *Paméla,* de *Tom Jones,* de *Clarisse* et de *Grandisson* (20 octobre 1760, *LSV*, p. 177).

1761

Ce que vous me dites de l'enterrement et du testament de Clarisse, je l'avais éprouvé. C'est seulement une preuve de plus de la ressemblance de nos âmes. Seulement encore, mes yeux se remplirent de larmes ; je ne pouvais plus lire ; je me levai et je me mis à me désoler, à apostropher le frère, la sœur, le père, la mère et les oncles, et à parler tout haut, au grand étonnement de Damilaville qui n'entendait rien ni à mon transport ni à mes discours ; et qui me demandait à qui j'en avais. Il est sûr que ces lectures sont très malsaines après le repas, et que vous choisissez mal votre moment ; c'est avant la promenade qu'il faudrait prendre le livre. Il n'y a pas une lettre où l'on ne puisse trouver deux ou trois textes de morale à discuter […].
Non, je ne suis pas pressé de ces fragments ; vous me les renverrez quand il vous plaira (17 septembre 1761, *LSV*, p. 246).

Eh bien ! voilà un bon effet de cette lecture. Imaginez que cet ouvrage est répandu sur toute la surface de la terre, et que voilà Richardson l'auteur de cent bonnes actions par jour. Imaginez qu'il fera le bien dans toutes les contrées, de longs siècles après sa mort […].

Vous voilà bien fière d'avoir tremblé que miss Howe ne tombât entre les mains de l'ami Lovelace et vous me croyez bien humilié d'avoir découvert au fond de mon cœur un sentiment aussi horrible que celui que je vous ai avoué. Affaire de goût, mon amie. Envie de compliquer le roman, et puis c'est tout. Cette fille pétulante ne fait que causer. J'aurais voulu la voir un peu en action. Clarisse est un agneau tombé sous la dent d'un loup, qui n'a pour se garantir que sa pusillanimité, sa pénétration, sa prudence. Miss Howe aurait été plus le fait de Lovelace. Ces deux êtres-là se seraient donné du fil à retordre. Un beau jour Lovelace aurait fait l'insolent, et miss Howe lui aurait arraché la peau du visage avec ses ongles, et peut-être crevé un œil avec la pointe de ses ciseaux. Clarisse tourne ses mains contre elle-même, dans un moment de désespoir. Dans un pareil moment où l'on n'est plus à soi, miss Howe, machinalement, d'instinct, simplement parce qu'elle était la fille de son père et de sa mère, aurait tourné les siennes contre son persécuteur. Si les choses s'étaient faites comme je les souhaitais, Clarisse eût été sauvée ; il est fort incertain que notre sublime brigand fût venu à bout de miss Howe ; iI aurait eu au moins une oreille déchirée ; et vous, trouvez-vous qu'il valait mieux que tout se passât comme il s'est passé. À la bonne heure, j'y consens. Je n'aurais pas été fâché, pour sauver Clarisse, d'aventurer un peu son amie. J'ai pensé comme cette amie a cent fois pensé elle-même. Mes souhaits la portaient où elle était tentée d'aller. Cela ne vous convient pas. N'en parlons plus (22 septembre 1761, *LSV*, p. 249)

Je vous prie, mes amies, de vous défaire incessamment de votre charge de lieutenant criminel de l'univers. Et les magistrats assistés de l'expérience, des lois, des conventions qui les contraignent quelquefois et les autorisent à juger contre le témoignage de leur conscience, tremblent encore quand ils ont à prononcer sur le sort d'un accusé. Et depuis quand a-t-il été permis à un autre être qu'à Dieu d'être en même temps le juge et le délateur…

C'est que ce Lovelace est d'une figure charmante qui vous plaît comme à tout le monde, et que vous en avez dans l'esprit une image qui vous séduit ; c'est qu'il a de l'élévation dans l'âme, de l'éducation, des connaissances, tous les talents agréables, de la légèreté, de la force, du courage ; c'est qu'il n'y a rien de vil dans sa scélératesse ; c'est qu'il vous est impossible de le mépriser. C'est que vous préféreriez mourir Lovelace, de la main du capitaine Morden, à vivre Solmes ; c'est qu'à tout prendre, nous aimons mieux un être moitié bon moitié mauvais, qu'un être indifférent. Nous espérons de notre bonheur ou de notre adresse d'esquiver à sa malice et de profiter dans l'occasion de sa bonté. Croyez-vous que quelqu'un sous le ciel eût osé impunément faire souffrir à Clarisse la centième partie des injures que Lovelace lui fait. C'est quelque chose qu'un persécuteur qui, en même temps qu'il nous tourmente, nous protège contre tout ce qui nous environne et nous menace. Et puis c'est que vous avez un pressentiment que cet homme, qui s'est endurci pour une autre, se serait adouci pour vous.

La première question n'est pas de savoir si l'homicide est un bien ou un mal ; c'est ce qui est bien ou mal, ce qui mérite punition ou récompense, grâce ou peine de mort ; si celui que vous détruisez, de votre autorité n'eût pas fait plus de bien au monde par une seule action qu'il n'a jamais pu y faire de désordre. C'est que vous décidez de plusieurs choses très incertaines et très obscures. Et qui est-ce qui vous a dit qu'il fut permis d'ôter la vie à qui que ce soit au monde, à moins qu'on n'en veuille à la vôtre […].

Voilà ce que j'ai fait en attendant très impatiemment de vos nouvelles. J'ai lu en même temps un peu d'histoire. Je ne suis plus surpris de l'impression que l'histoire fait sur le baron. Elle a produit le même effet sur moi. Il n'y a pas un homme de bien sur mille scélérats, et l'homme de bien est presque toujours victime. Vous exterminiez en lisant *Clarisse* ; moi, j'exterminais de mon côté en lisant les guerres civiles de Naples, sous Henri de Lorraine, duc de Guise. Il n'y avait guère de jour que cet homme vertueux ne fît couper la tête et pendre par le pied. J'étais bien plus sévère que lui ; combien de têtes et de pieds qu'il épargnait et que je faisais sauter et percer. En vérité je crois que le fruit de l'histoire bien lue est d'inspirer la haine, le mépris et la méfiance avec la cruauté (28 septembre 1761, *LSV*, p. 253-255).

Adieu, mes bonnes amies. Disputez bien sur *Clarisse.* Soyez sûres que c'est vous qui sentez juste. Morphise a une ou deux vues de côté qui la font dire tout de travers. Je vous embrasse de toute mon âme. Les sentiments de tendresse et d'amitié que vous m'avez inspirés font et feront à jamais la partie la plus douce de mon bonheur (2 octobre 1761, *LSV*, p. 259).

Sitôt ma lettre reçue, mettez sous enveloppe les fragments de *Clarisse* et me les renvoyez. Mme d'Épinay me les redemande (19 octobre 1761, *LSV*, p. 267).

1762

J'en appelle du premier jugement que vous portez de Paméla, à une seconde lecture… en attendant, je vous préviens que les reproches que vous lui faites sont précisément ceux que lui ont faits la tourbe des gens de petit goût. Prenez garde qu'il ne s'agit pas de faire une Paméla parfaite, mais une Paméla vraie ; prenez garde que la rusticité de milord ne soit un caractère national ; prenez garde… mais il est inutile de multiplier ces Prenez garde. Il n'en faut qu'un pour vous mettre sur la voie. Il faut être à Londres, quand on lit cet ouvrage, et n'en pas sortir ; comme il faut être à deux mille ans d'ici et sous les murs de Troie, quand on lit Homère ; et surtout oublier la formule ridicule ou le petit moule dans lequel on situe tous les romans d'aujourd'hui. Encore un mot auquel je vous demande de rêver en vous promenant. C'est que presque toujours ce qui nuit à la beauté morale, redouble la beauté poétique. On ne fait guère que des tableaux tranquilles et froids avec la vertu ; c'est la passion et le vice qui animent les compositions du peintre, du poète et du musicien (18 juillet 1762, *LSV*, p. 285).

On a fait un petit volume de mon *Éloge de Richardson*, du *Testament* et de la *Pompe de Clarisse*. J'en ai pris deux exemplaires, un pour vous, un pour moi. J'espérais joindre à cette lettre la suite de l'affaire tragique des Calas, mais l'impression n'en est pas achevée. Ce sera pour jeudi prochain. Adieu, mes bonnes, mes vraies amies (22 août 1762, *LSV*, p. 322-323).

Richardson a fait d'abord *Paméla* ; c'est son premier ouvrage. *Clarisse* est le second ; et le *Grandison* le troisième.

Lorsque la traduction de *Paméla* parut, ce drame partagea tous les esprits. D'un côté étaient les hommes les plus éclairés, les plus instruits, du goût le plus sûr et le plus exquis ; de l'autre le peuple des lecteurs. Cela est triste pour vous ? J'en suis encore fâché pour vous.

Combien petitement vous voyez le sujet de *Paméla* ! Cela fait pitié ! Non, Mademoiselle, non ; ce n'est pas l'histoire d'une femme de chambre tracassée par un jeune libertin. C'est le combat de la vertu, de la religion, de l'honnêteté, de la vérité, de la bonté, sans force, sans appui, avilie, s'il est possible qu'elle le soit, dans toutes les circonstances imaginables, par la dépendance, l'abjection, la pauvreté, contre la grandeur, l'opulence, le vice et toutes ses puissances infernales. Le discours de Paméla n'est jamais bas. Celui de son amant l'est à tout moment. Ah ! si l'histoire de cette petite fille, peinte d'après le roman par quelque homme ami de la nature et de la vérité, formait une longue galerie de tableaux, vous n'en sortiriez jamais (16 septembre 1762, *LSV*, p. 344-345).

1767

Tout le temps que j'emploierais à vous écrire, je le perds à laver la tête à un Maure ; et ce Maure est Vialet […].

Voilà un volume d'écriture de Vialet que je vous envoie sans le lire. Cet homme est fou, et dans sa folie il dit des choses malhonnêtes qui me fâchent.

Il vient de m'écrire une lettre horrible qui est plutôt de Lovelace que de lui. Je ne sais si j'oserai vous la montrer. Je viens d'y répondre.

Ah mon amie, il me semble que j'aime mille fois plus que cet homme-là. Pourquoi donc est-ce que je ne dis ni ne fais rien de pareil.

Je vous ai dit que sa lettre était d'un Lovelace, vous en jugerez. C'est le même ton, les mêmes folies, les mêmes extravagances, le même défaut d'honnêteté, de justice et de sens commun.

Cet homme a la basse cruauté de me plaisanter sur la franchise imbécile avec laquelle je lui ai offert ma fille. Que dites-vous de cela, femmes honnêtes à qui je le confie et qui ne verrez peut-être jamais sa lettre, car il y a des choses incroyables, et qu'il a eu le bon jugement de vouloir que je la brûlasse.

C'est en réponse à celle que je vous envoie, qu'il a répliqué d'une façon si étrange (13 octobre 1767, *LSV*, p. 554).

ANNEXE II

Corpus du « Fiacre renversé »

La Religieuse

Quelle est ma surprise ! Au lieu d'une chaise de poste dans laquelle j'espérais d'être reçue, je trouve un mauvais carrosse public. Me voilà sur le chemin de Paris avec un jeune bénédictin. Je ne tardai pas à m'apercevoir, au ton indécent qu'il prenait et aux libertés qu'il se permettait, qu'on ne tenait avec moi aucune des conditions que j'avais stipulées. Alors je regrettai ma cellule, et je sentis toute l'horreur de ma situation.

C'est ici que je peindrai ma scène dans le fiacre. Quelle scène ! Quel homme !

Je crie ; le cocher vient à mon secours. Rixe violente entre le fiacre et le moine.

J'arrive à Paris. La voiture arrête dans une petite rue, à une porte étroite qui s'ouvrait dans une allée obscure et malpropre. La maîtresse du logis vient au-devant de moi, et m'installe à l'étage le plus élevé, dans une petite chambre où je trouve à peu près les meubles nécessaires (*Rel.*, p. 261).

Lettre à Sophie Volland, I
(7 octobre 1760)

Voici l'histoire de ma chute. J'ai connu chez Lebreton un ex-oratorien, homme d'esprit dont je suis devenu la passion, mais non pas la plus forte ni l'unique. Cet homme s'appelle M. Destouches. Il est secrétaire de la ferme générale. Il y demeure. Il s'était engagé à m'introduire à l'endroit où l'on fabrique le tabac, afin que je pusse connaître et décrire cette manœuvre. J'étais allé avec mon dessinateur le sommer de sa parole. Il était de bonne heure. Il est jeune. Je le trouve engagé de conversation avec une fille. Je renvoie mon dessinateur ; je m'assieds, et je me mets à causer avec ces fous-là. Le temps se passe. L'heure du dîner vient. Nous allons dîner, Destouches et moi, chez Lebreton, chemin faisant, nous devions jeter sa demoiselle rue des Prouvelles ; mais crac à l'entrée de la rue, voilà une des soupentes qui casse et Destouches qui va donner de la tête contre celle de la fille, et moi de la tête contre un des côtés du carrosse. Destouches descend par le côté renversé ; moi et la demoiselle par l'autre côté, et cela à la vue de la compagnie la plus nombreuse et la moins choisie. Heureusement, elle avait l'air plus honnête que peut-être elle ne l'était. Je vous ai dit le reste. J'ai encore de temps en temps des sensations au haut du nez comme de quelque chose qui voudrait tomber par là ; mais ce symptôme se dissipera comme les autres. J'aurai peu de scènes domestiques. Le temps est passé où la déraison me rendait fou furieux, et où désespéré de ne pouvoir porter mes mains sur un autre, je les tournais vers moi, et je me frappais, ou j'allai me donner de la tête contre le mur. Je m'y fais (*LSV*, p. 147-148).

Lettre à Sophie Volland, II
(18 août 1765)

Et mon autre aventure de fiacre, la voici. Il pleuvait à seau. Il était onze heures et demie du soir. Je m'en revenais de la rue des Vieux-Augustins. Mon fiacre descendait la rue des Petits-Champs à toutes jambes. Un cabriolet la remontait encore plus vite. Les deux voitures se heurtent, et voilà le cabriolet jeté dans la porte vitrée du café, et la porte mise en cent mille pièces. Je vous laisse à deviner le reste de cette aventure ; les cris mêlés du cafetier, du maître du cabriolet et de mon fiacre, le cabriolet brisé et à moitié engagé dans la boutique du cafetier, les chevaux abattus, le valet à moitié rompu, les jurements, le fiacre arrêté, et votre serviteur à pied au milieu du déluge. Il aurait été plus de deux heures du matin quand je serais rentré chez moi ; si cela m'était arrivé, et voilà le pendant de la tempête de Vialet (*LSV*, p. 424).

Salon de 1765

Baudouin me disait le sujet d'un tableau : il voulait montrer chez une sage-femme une fille qui vient d'accoucher clandestinement et que la misère forçait d'abandonner son enfant aux Enfants-Trouvés. [Diderot répond à Baudouin] : « Quand il n'en coûte aucun sacrifice à l'art, ne vaut-il pas mieux mettre la vertu que le vice en scène ? [...] - Oh ! cela est trop sérieux ; et puis des modèles de filles, j'en trouverai tant qu'il me plaira. - Et bien, voulez-vous un sujet gai ? - Oui, et même un peu graveleux, si vous pouvez, car je ne m'en défends pas, j'aime la gravelure, et le public ne la hait pas. - Puisqu'il vous faut de la gravelure, il y en aura, et vos modèles seront encore rue Fromenteau. - Dites vite, dites vite... - Tandis qu'il se frottait les mains d'aise, Imaginez, continuai-je[,] un fiacre qui s'en va entre onze heures et midi à St-Denis. Au milieu de la rue de ce nom, une des soupentes du fiacre casse, et voilà la voiture sur le côté. La portière s'ouvre et il en sort un moine et trois filles. Le moine se met à courir. Le caniche du fiacre saute d'à côté de son maître, suit le moine, l'atteint et saisit des dents sa longue jaquette. Tandis que le moine se démène pour se débarrasser du chien, le fiacre qui ne veut pas perdre sa course, descend de son siège et va au moine. Cependant une des filles pressait avec sa main une bosse qu'une de ses compagnes s'était faite au front, et l'autre à qui l'aventure paraissait comique, toute débraillée et les mains sur les côtés, s'éclatait de rire ; les marchands et les marchandes en riaient aussi sur leurs portes, et les polissons qui s'étaient rassemblés criaient au moine : *Il a chié au lit ! Il a chié au lit !* - Cela est excellent, dit Baudouin. - Et même un peu moral ; c'est du moins le vice puni. Et qui sait si le moine de ma connaissance à qui la chose est arrivée, faisant un tour au Salon ne se reconnaîtra pas et ne rougira pas ? Et n'est-ce rien que d'avoir fait rougir un moine ? (H. II, p. 169-170, texte du manuscrit de Léningrad).

Jacques le fataliste

Jacques.- Placez-vous devant la Fontaine des Innocents ou proche la porte Saint-Denis ; ce sont deux accessoires qui enrichiront la composition.
Le Maître. - M'y voilà.
Jacques. - Voyez au milieu de la rue un fiacre, la soupente cassée, et renversé sur le côté ;
Le Maître. - Je le vois.
Jacques. - Un moine et deux filles en sont sortis. Le moine s'enfuit à toutes jambes. Le cocher se hâte de descendre de son siège. Un caniche du fiacre s'est mis à la poursuite du moine, et l'a saisi par sa jaquette ; le moine fait tous ses efforts pour se débarrasser du chien. Une des filles, débraillée, la gorge découverte, se tient les côtés à force de rire. L'autre fille, qui s'est fait une bosse au front, est appuyée contre la portière, et se presse la tête à deux mains. Cependant la populace s'est attroupée, les polissons accourent et poussent des cris, les marchands et les marchandes ont bordé le seuil de leurs boutiques, et d'autres spectateurs sont à leurs fenêtres.
Le Maître. - Comment diable ! Jacques, ta composition est bien ordonnée, riche, plaisante, variée et pleine de mouvement. À notre retour à Paris, porte ce sujet à Fragonard ; et tu verras ce qu'il en saura faire (Lew., XII, p. 221-222).

BIBLIOGRAPHIE

Sommaire :

I ŒUVRES DE DIDEROT
II TEXTES CONTEMPORAINS, ANTÉRIEURS ET POSTÉRIEURS
III TRAVAUX CRITIQUES SUR DIDEROT ET LE XVIIIe SIÈCLE
IV QUESTIONS ESTHÉTIQUES (Ouvrages et articles)
V QUESTIONS ÉPISTOLAIRES (Ouvrages et articles)
VI OUVRAGES CRITIQUES GÉNÉRAUX, QUESTIONS AUTOBIOGRAPHIQUE
VII COLLOQUES ET NUMÉROS SPÉCIAUX
VIIII BIBLIOGRAPHIES
IX DICTIONNAIRES

I ŒUVRES DE DIDEROT

1. Éditions d'Œuvres Complètes et d'œuvres groupées utilisées

Œuvres de Denis Diderot, publiées sur les manuscrits de l'auteur par Jacques-André Naigeon, Paris : Desroy, 1798.

Œuvres Complètes, édition établie par Jean Assézat et Maurice Tourneux, Paris : Garnier, 1875-1877, 20 vol. (abréviation A.T.).

Œuvres, édition établie et annotée par André Billy, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1951.

Œuvres Complètes, édition chronologique établie par Roger Lewinter, Paris : Le Club français du livre, 1969-1973, 15 vol. (abréviation Lew.).

Œuvres Complètes, édition entreprise en 1975, sous la direction de Herbert Dieckmann, Jacques Proust, Jean Varloot, Paris : Hermann (abréviation DPV). Édition en cours.

Œuvres esthétiques, édition Paul Vernière, Paris : Garnier, 1959 (abréviation *Œ. Esth.*).

Œuvres philosophiques, édition Paul Vernière, Paris : Garnier, 1961 (abréviation *Œ. Ph.*).

Œuvres politiques, édition Paul Vernière, Paris : Garnier, 1963 (abréviation *Œ. P.*).

Œuvres romanesques, édition Lucette Pérol, Paris : Garnier, 1981.

Œuvres, édition Laurent Versini, Paris : Laffont, coll. « Bouquins », 1994-1997, 5 vol. (I, *Philosophie*, II, *Contes*, III, *Politique*, IV, *Esthétique*, *Théâtre*, V, *Correspondance*).

2. Œuvres détachées

Éloge de Richardson, *Lettres anglaises*, Lyon, Périsse, 1762.

Jacques le Fataliste et son maître, édition Yvon Belaval, Paris : Gallimard, coll. « Folio », 1973.

Jacques le Fataliste et son maître, édition Pierre Chartier, Paris : Le Livre de Poche, coll. « Classiques » ; 2000.

La Religieuse et la « Préface-Annexe », édition Robert Mauzi, Paris : Gallimard, coll. « Folio », 1972.

La Religieuse, édition Florence Lotterie, Paris : Garnier-Flammarion, 2009.

Les Bijoux indiscrets, édition Jacques Proust, Paris : Le Livre de Poche, Librairie générale Française, 1972.

Les Bijoux indiscrets, édition Jacques Rustin, Paris : Gallimard, coll. « Folio », 1981.

Le Neveu de Rameau, édition Jean Fabre, Genève : Droz, 1977.

Le Neveu de Rameau, commenté par Roland Desné, Paris : Club des amis du livre progressiste, 1963.

Le Neveu de Rameau, édition Jean-Claude Bonnet, Paris : Garnier-Flammarion, 1983.

Le Pour et le Contre, correspondance polémique entre Diderot et Falconet sur le respect de la postérité, Pline et les Anciens, édition Yves Benot, Paris : Éditeurs français réunis, 1958.

Lettre sur les aveugles, édition Robert Niklaus, Genève : Droz, et Lille : Giard, 1951.

Lettre sur les sourds et muets, *Diderot Studies*, VII, édition Paul Henri Meyer, Genève : Droz, 1965.

Paradoxe sur le comédien, introduction et notes de Stéphane Lojkine, préface de Georges Benrekassa, Paris : Armand Colin, coll. « U Littérature », Paris, 1992.

Paradoxe sur le comédien, Précédé d'un entretien avec Gabriel Dufay et Denis Podalydès, *L'acteur et le paradoxe*, Paris : Archimbaud / Les Belles Lettres, 2012.

Quatre contes, éd. Jacques Proust, Genève : Droz, 1964.

Salons, édition critique Jean Seznec et Jean Adhémar, Oxford : Clarendon Press, 1957-1967, 4 vol.

Salons, édition Marie Bukdahl, Michel Delon, Didier Kahn, Annette Lorenceau, Paris : Hermann, 1995, 4 vol. (I, *Salons de 1759 à 1763* ; II, *Salon de 1765* ; III, *Ruines et Paysages – Salon de 1767* ; IV, *Héros et Martyrs, Salons de 1769 à 1781 – Pensées détachées)* – Abréviation *H. I, II, III, IV.*

Voyage à Bourbonne et à Langres, éd. Anne-Marie Chouillet et Odile Richard-Pauchet, Langres : Guéniot, 2013.

Voyage en Hollande, éd. Yves Benot, Paris : Maspero, 1982, repr. par La Découverte / Poche, 2013.

3. Éditions consacrées à la Correspondance et aux *Lettres à Sophie Volland*

Œuvres, Paris : J.L.J. Brière, 1821-1834, 26 vol. (qui publie deux lettres, celles du 20 octobre 1760 et du 2 septembre 1762, en 1818 et 1819).

Mémoires, correspondance et ouvrages inédits de Diderot, publiés d'après les manuscrits confiés en mourant par l'auteur à Grimm, Paris : Paulin, 1830-1831, 4 vol.

Lettres à Sophie Volland, Texte, en grande partie inédit, publié pour la première fois d'après les manuscrits originaux, avec une introduction, des variantes et des notes proposées par André Babelon, Paris : Gallimard, 1930, 3 vol. ; Reprint : Paris : Éditions d'Aujourd'hui, coll. « Les Introuvables », 1978 (abréviation *BAB*.).

Lettres à Sophie Volland, Textes publiés d'après les manuscrits originaux, avec une introduction, des variantes et des notes proposées par André Babelon, Paris : Gallimard, 1938, 2 vol.

Correspondance, éditée par Georges Roth puis Jean Varloot, Paris : Éditions de Minuit, 1955-1970, 16 vol. (abréviation *Corr.*).

Les lettres de Diderot à Sophie Volland, précédées d'une étude, d'un avertissement, d'un sommaire et d'une chronologie, suivies de notes et d'un index, édition établie et présentée par Yves Florenne, Paris : Club français du Livre, coll. « Les Portiques », 80, 1965.

Lettres à Sophie Volland, édition établie et présentée par Jean Varloot, Paris : Gallimard, coll. « Folio », 1984.

Lettres à Sophie Volland (extraits), suivi de *Sur les femmes* (extraits), *Denis Diderot lu par Michel Piccoli*, présenté par Antoinette Fouque, Éditions des Femmes, coll. « La Bibliothèque des Voix », 1985, une cassette.

Lettres à Sophie Volland, éd. établie, présentée et annotée par Marc Buffat et Odile Richard-Pauchet, Paris *Non Lieu*, 2010 (abréviation *LSV*.).

II TEXTES CONTEMPORAINS, ANTÉRIEURS ET POSTÉRIEURS

CORRESPONDANCE de Grimm, Raynal, etc., Paris : Garnier, 1877-1882.

GALIANI, Ferdinando, *Dialogue sur le commerce des blés*, éd. Philip Stewart, Paris : SFEDS, coll. « Dix-huitième siècle », 2014.

ÉPINAY, Madame d'. *Histoire de Mme de Montbrillant*, éd. Georges Roth, Paris: Gallimard, 1951, 3 vol.

LACLOS, Pierre CHODERLOS de. *Les Liaisons dangereuses*, éd. Catriona Seth, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2011.

MARIVAUX, Pierre de. *La Vie de Marianne*, éd. Frédéric Deloffre, Paris : Classiques Garnier, 1963.

MERCIER, Louis-Sébastien. *Tableau de Paris*, éd. Jean-Claude Bonnet, Paris : Mercure de France, coll. « Librairie du Bicentenaire de la Révolution », 1994.

MONTAIGNE, Michel de. *Les Essais*, édition conforme au texte de l'exemplaire de Bordeaux, par Pierre Villey, Paris : PUF, 1924, coll. « Quadrige », 1988.

RICHARDSON, Samuel. *Pamela, or Virtue rewarded*, London, 1740.

RICHARDSON, Samuel. *Paméla ou la vertu récompensée*, trad. de l'abbé Prévost, Londres, 1743.

RICHARDSON, Samuel. *Paméla ou la vertu récompensée*, trad. de l'abbé Prévost, Paris : éd. Ducros, coll. « Ducros » dir. par Charles Porset, 1970.

RICHARDSON, Samuel. *Pamela*, with an introduction by Mark Kinkead-Weekes, London : Everyman's Library, 1914 ; London and Rutland (USA), reprint 1986.

RICHARDSON, Samuel. *Clarissa, or the History of a Young Lady*, London, 1747-48.

RICHARDSON, Samuel. *Lettres anglaises, ou Histoire de Miss Clarisse Harlove*, trad. de l'abbé Prévost, Londres : 1751, 6 vol.

RICHARDSON, Samuel. *Clarisse Harlowe, traduction nouvelle et seule complète, par Letourneur, revue par Richardson, avec figures*, 1784-87, rééd. Paris : Lemarchand, an X (1802), t. IV, lettre III.

RICHARDSON, Samuel. *Histoire de Clarisse Harlove*, trad. de l'abbé Prévost, éd. présentée, établie et annotée par Shelley Charles, Paris : Desjonquères, 1999, 2 vol.

RICHARDSON, Samuel. *Lettres angloises, ou histoire de miss Clarisse Harlove. Traduction d'Antoine-François Prévost d'Exiles*, introduction et notes de Stéphane Lojkine, textes choisis et établis par Benoît Tane, Québec : Les Presses de l'université Laval, 2007.

RICHARDSON, Samuel. *The History of Charles Grandison*, London, 1753.

RICHARDSON, Samuel. *Nouvelles Lettres Angloises ou Histoire du chevalier Grandisson, par l'Auteur de Pamela et de Clarisse* [trad. de l'abbé Prévost], Amsterdam : 1755-56, 5 vol.

ROMANS LIBERTINS du XVIIIe siècle, textes établis, présentés et annotés par Raymond Trousson, Paris : Laffont, coll. « Bouquins », 1993.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Julie ou la Nouvelle Héloïse. Lettres de deux amants habitants d'une petite ville au pied des Alpes recueillies et publiées par Jean-Jacques Rousseau*, introduction, chronologie, bibliographie, notes et choix de variantes par René Pomeau, Paris : Garnier, coll. « Classiques Garnier », 1960.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Les Confessions, (Les Confessions – Autres Textes autobiographiques)* dans *Œuvres complètes*, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. 1, 1959.

SÉNÈQUE. *Lettres à Lucilius*, Paris : Les Belles Lettres, 1958.

SÉVIGNÉ, Madame de. *Correspondance*, édition de Roger Duchêne, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1973-1978.

SÉVIGNÉ, Madame de. *Lettres Choisies*, éd. présentée, établie et annotée par Roger Duchêne, Paris : Gallimard, coll. « Folio », 1988.

VANDEUL, Madame de. *Diderot, mon père*, Paris : Circé, 1992.

III TRAVAUX CRITIQUES SUR DIDEROT ET LE XVIIIe SIÈCLE

1. Ouvrages généraux

ALBERTAN-COPPOLA, Sylviane et LANGBOUR, Nadège (dir). *Diderot et le roman hors du roman*, Paris, éd. Société Diderot, coll. « L'Atelier », 2017.

ATTALI, Jacques. *Diderot ou le bonheur de penser*, biographie, Paris : Fayard, 2012.

BARBEY D'AUREVILLY, Jules. *Goethe et Diderot*, Paris : Dentu, 1880, repris dans BARBEY D'AUREVILLY, *Contre Diderot*, Bruxelles : éd. Complexe, coll. « Le Regard littéraire », 1986.

BENREKASSA, Georges. *Le Langage des Lumières, concepts et savoir de la langue*, Paris : PUF, 1995.

BONNET, Jean-Jacques. *Diderot, textes et débats*, Paris : Le Livre de Poche, 1984.

BONNET, Jean-Jacques. *Diderot. Promenades dans l'œuvre*, Paris : Le Livre de Poche, 2012.

CHARTIER, Pierre. *L'École du persiflage, Diderot mystificateur des Lumières*, Université Paris 7-Denis Diderot, 1995.

CHARTIER, Pierre. *Théorie du persiflage*, Paris, PUF, coll. « Libelles », 2005.

CHARTIER, Pierre. *Vies de Diderot*, Paris, Hermann, coll. « Philosophie », 2012, 3 vol.

CHOUILLET, Jacques. *Diderot*, Paris : SEDES, 1977.

DANIEL, Georges. *Le Style de Diderot, légende et structure*, Genève-Paris : Droz, 1986.

DELON, Michel. *Cul par-dessus tête*, Paris, Albin Michel, 2013.

DÉMORIS, René. *Le Roman à la première personne*, Paris, Armand Colin, 1975.

DIECKMANN, Herbert. *Inventaire du Fonds Vandeul et inédits de Diderot*, Genève : Droz, et Lille : Giard, 1951.

DIECKMANN, Herbert. *Cinq leçons sur Diderot*, Genève : Droz et Paris : Minard, 1959.

DUCHET, Michèle, et LAUNAY, Michel (dir.). *Entretiens sur* Le Neveu de Rameau, Paris : Nizet, 1967.

FABRE, Jean. *Lumières et Romantisme*, Paris : Klincksieck, 1963.

FONTENAY, Elisabeth de. *Diderot ou le Matérialisme enchanté*, Paris : Grasset, 1981, repris par Paris : Le Livre de Poche, coll. « Biblio Essais », 1984.

FOUCAULT, Michel. *Histoire de la Folie à l'Âge Classique*, Paris : Plon, 1961, repris par Paris : Union générale d'Editions, coll. « 10/18 », 1964.

GEFFRIAUD-ROSSO, Jeannette. *Jacques le Fataliste : L'amour et son image*, Pise : Libreria Goliardica editrice, 1981.

HABERMAS, Jürgen. *L'Espace public, Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, Paris : Payot, 1978.

HAZARD, Paul. *La Pensée européenne au XVIIIe siècle*, Paris : Boivin, 1946.

HAZARD, Paul. *La Crise de la conscience européenne, 1680-1715*, Paris : Fayard, 1961.

HOFFMANN, Paul. *La Femme dans la pensée des Lumières*, Paris : Ophrys, 1977.

KEMPF, Roger. *Diderot et le roman ou le Démon de la présence*, Paris : Seuil, 1964.

KOVACS, Esther. *La Critique du voyage dans la pensée de Diderot. De la fiction au discours philosophique et politique*, Paris, Champion, 2015.

KUNDERA, Milan. *L'Art du roman*, Paris : Gallimard, 1986.

LECA-TSIOMIS, Marie. *Écrire l'*Encyclopédie. *Diderot : de l'usage des dictionnaires à la grammaire philosophique*, Oxford, Voltaire Foundation, SVEC, 375, 1999.

LEPAPE, Pierre. *Diderot*, Paris : Flammarion, coll. « Grandes Biographies », 1991.

LEWINTER, Roger. *Diderot ou les Mots de l'absence*, Paris : Champ Libre, 1976.

LILTI, Antoine. *Figures publiques. L'invention de la célébrité (1750-1850)*, Paris, Fayard, coll. « L'Épreuve de l'histoire », 2014.

LOJKINE, Stéphane. *Le Dialogue et l'Image. Essai sur la poétique de Diderot dans les Années 1760*, Université de Paris 7, février 1993.

MARTIN, Christophe, La Religieuse *de Diderot*. Paris, Gallimard, coll. « Foliothèque », 2010.

MARTIN, Christophe (dir.). *Fictions de l'origine, 1650-1800*, dir. Christophe Martin, Paris, Desjonquères, coll. « L'Esprit des lettres », 2012.

NEGRONI, Barbara de. *Lectures interdites, le travail des censeurs au XVIIIe siècle, 1723-1774*, Paris : Albin Michel, 1995.

MORTIER, Roland. *Diderot en Allemagne, 1750-1850*. Paris : 1954.

MOUREAU, François. *Le Roman vrai de l'*Encyclopédie, Paris : Gallimard, coll. « Découvertes », 1990.

PONS, Christian. *Richardson et la littérature bourgeoise en Angleterre*, Aix-en-Provence, 1968 (thèse de doctorat).

PROUST, Jacques. *Diderot et l'*Encyclopédie, Paris : Armand Colin, 1962.

PROUST, Jacques. *Lectures de Diderot*, Paris : Armand Colin, 1974.

PROUST, Jacques. *L'Objet et le Texte. Pour une poétique de la prose française du XVIIIe siècle*, Genève : Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 1980.

RAMOND, Catherine. *Roman et théâtre au XVIIIe siècle, le dialogue des genres*, Oxford, Voltaire Foundation, 2012.

SAINTE-BEUVE, Charles-Augustin. « Diderot. Mémoires, correspondance et ouvrages inédits », dans *Œuvres I, Premiers Lundis, débuts des portraits littéraires*, texte annoté et présenté par Maxime Leroy, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1966.

SEGUIN, Jean-Pierre. *Diderot, le Discours et les Choses, essai de description du style d'un philosophe en 1750*, Paris : Klincksieck, 1978.

SGARD, Jean. *Histoire de la France à travers les journaux du temps passé, Lumières et lueurs du XVIIIe siècle, 1715-1789*, Paris : À l'enseigne de l'Arbre verdoyant, 1986.

SHEA, Louisa. *The Cynic Enlightenment : Diogenes in the Salon*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2010.

SPITZER, Leo. *Linguistics and Literary History*, Princeton University Press, 1967.

STAROBINSKI, Jean. *L'Œil vivant*, essai, Paris : Gallimard, 1961.

STAROBINSKI, Jean. *Jean-Jacques Rousseau : La Transparence et l'Obstacle suivi de sept essais sur Rousseau*, Paris : Gallimard, coll. « Tel », 1971 (première édition 1957).

STAROBINSKI, Jean. *Le Remède dans le mal*, Paris : Gallimard, 1989.

STAROBINSKI, Jean. *Diderot, un diable de ramage*, Paris : Gallimard, 2012.

STENGER, Gerhardt. *Diderot, Le combattant de la liberté*, Paris : Perrin, 2013.

STEWART, Philip. *Le Masque et la Parole, le langage de l'amour au XVIIIe siècle*, Paris : José Corti, 1973.

TATIN-GOURIER, Jean-Jacques. Le philosophe, l'opinion et la mémoire dans l'*Essai sur les Règnes de Claude et de Néron*, *DS*, 2012, 32.

TROUSSON, Raymond. *Denis Diderot*, Paris : Tallandier, coll. « Biographie », 2005.

VERNIÈRE, Paul. *Diderot. Ses manuscrits et ses copistes. Essai d'introduction à une édition moderne de ses œuvres*, Paris : Klincksieck, 1967.

VERSINI, Laurent. *Denis Diderot*, Paris : Hachette, 1996.

VINCENT, Charles, *Diderot en quête d'éthique (1773-1984)*, Paris : Classiques Garnier, 2014.

VIGUERIE, Jean de. *Histoire et Dictionnaire du temps des Lumières, 1715-1789*, Paris : Laffont, coll. « Bouquins », 1995.

WILSON, Arthur M. *Diderot, sa vie, son œuvre*, Paris : Laffont-Ramsay, 1985.

Filmographie :

LEBLANC, Gérard. *Langres, Diderot et nous*, 44 min., réal. Catherine Guéneau et Gérard Leblanc, Langres, création et diff. « Média, Création, Recherche », 2014.

2. Articles critiques

ADAM, Antoine. Rousseau et Diderot. *RSH*, 1949, p. 21-34.

ALBERTAN-COPPOLA, Sylviane. Les Anti-philosophes dans *Le Neveu de Rameau. Études sur* Le Neveu de Rameau *et sur le* Paradoxe sur le comédien, *Cahiers Textuel*, Université Paris 7, n° 11, février 1992, p. 33-41.

BENREKASSA, Georges. L'Article « Jouissance » et l'idéologie érotique de Diderot. *DHS*, n° 12, 1980, p. 9-34.

BENREKASSA, Georges. Sphère publique et sphère privée : le romancier et le philosophe interprètes des Lumières. *RSH*, LIV, n° 182, avril-juin 1981, p. 7-20.

BENREKASSA, Georges. Scène politique et scène privée : à propos de la *Lettre apologétique de l'abbé Raynal à Monsieur Grimm.* Dans *Interpréter Diderot aujourd'hui*, actes du colloque de Cerisy (11 au 21 juillet 1983), organisé par Elisabeth de Fontenay et Jacques Proust, Paris, Le Sycomore, 1984, p. 185-196.

BENREKASSA, Georges. Diderot et l'honnête femme : de Madame Necker à Eliza Draper. *Colloque International Diderot*, Paris, Aux Amateurs de Livres, 1985, p. 87-97.

BENREKASSA, Georges. Diderot, l'absence d'œuvre. *Études sur* Le Neveu de Rameau *et sur le* Paradoxe sur le comédien, *Cahiers Textuel*, Université Paris 7, n° 11, 1992, p. 133-140.

BENREKASSA, Georges. De l'*Encyclopédie* aux encyclopédies : proposer et communiquer un état du savoir. *RDE,* n° 18-19, oct. 1995, p. 157-169.

BONNET, Jean-Claude. Diderot et la postérité : le grand homme au parterre. *Études sur* Le Neveu de Rameau *et sur le* Paradoxe sur le comédien, *Cahiers Textuel* Université Paris 7, n° 11, 1992, p. 125-132.

BONNET, Jean-Claude. Mille nuits en une. *Magazine Littéraire*, n° 204, février 1994, p. 29-30.

BLUM, Carol. Fesser et confesser : deux impulsions de Diderot envers la femme. *Colloque International Diderot*, Paris, Aux Amateurs de Livres, 1985, p. 100-104.

BUFFAT, Marc. Mes pensées, ce sont mes catins. *La Quinzaine Littéraire*, n° 418, 1er-15 juin 1984, p. 6.

BUFFAT, Marc. Le Paradoxe sur le comédien et le travail de rupture. *Études sur* Le Neveu de Rameau *et sur le* Paradoxe sur le comédien, *Cahiers Textuel*, Université Paris 7, n° 11, 1992, p. 75-85.

BUTOR, Michel. Diderot, le fataliste et ses maîtres. *Critique*, nos 228 et 229, mai et juillet 1966, p. 387-418 et 619-641.

CAMMAGRE, Geneviève. L'*Éloge de Richardson* et les pouvoirs de l'imagination. dans *L'Esprit et les Lettres*, *Mélanges offerts à Georges Mailhos,* Toulouse, *Les Cahiers de Littérature*, Presses universitaires du Mirail, 1999, p. 67-78.

CASINI, Paolo. Diderot et les philosophes de l'Antiquité. *Colloque International Diderot*, Paris, Aux Amateurs de Livres, 1985, p. 33-43.

CAUSSY, Fernand. Damilaville ou le gobe-mouche de la philosophie. *Le Mercure de France*, 1er mai 1913, p. 76-97.

CHARLES, Shelley. Les mystères d'une lecture : quand et comment Diderot a-t-il lu Richardson ?, *RDE*, n° 45, 2010, p. 23-39.

CHARTIER, Pierre. Frère Platon. *RSH*, t. LIV, n° 182, avril-juin 1981, p. 55-64.

CHARTIER, Pierre. Contemporain de notre futur. *La Quinzaine Littéraire*, n° 418, 1er-15 juin 1984, p. 6.

CHARTIER, Pierre. Le paradoxe de l'entretien. *Études sur* Le Neveu de Rameau *et sur le* Paradoxe sur le comédien, *Cahiers Textuel*, Université Paris 7, n° 11, 1992, p. 101-113.

CHARTIER, Pierre. Corps oublié ou la métamorphose du nageur. *Colloque International Diderot*, Paris, Aux Amateurs de Livres, 1985, p. 209-218.

CHARTIER, Pierre. La loi du père, étude de l'*Entretien d'un père avec ses enfants*, 1re partie. *RDE*, n° 23, octobre 1997, p. 9-62. La loi du père *(suite)*. *RDE*, n° 24, 1998, p. 39-100.

CHARTIER, Pierre. Denis Diderot, les retraites du philosophe. Dossier « Se retirer du monde » dirigé par Hélène Cussac et Odile Richard-Pauchet, *DHS* n°48, 2017.

CHOUILLET, Jacques. Matière et mémoire dans l'œuvre de Diderot. *Revue de Métaphysique et de Morale*, avril-juin 1984, p. 215-225.

COHEN, Huguette. Diderot's Machiavellian Harlequin : Ferdinando Galiani. *SVEC*, 256, 1988, p. 129-148.

COUDREUSE, Anne. « La Religieuse de Diderot : une critique de la claustration conventuelle », Colloque « Rapport hommes/femmes dans l'Europe Moderne : Figures et paradoxes de l'enfermement », Montpellier, Nov. 2012, », en ligne sur https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00845469.

CUSSET, Catherine. Suzanne ou la liberté. *RDE*, n° 21, octobre 1996, p. 23-39.

DELON, Michel. La marquise et le philosophe. *RSH*, t. LIV, n° 182, avril-juin 1981, p. 65-78.

DELON, Michel. Tony Diderot ou le mauvais sexe illustré. *La Quinzaine Littéraire*, n° 418, 1er-15 juin 1984, p. 8.

DIECKMANN Herbert. Le thème de l'acteur dans la pensée de Diderot. *CAIEF*, n° 13, 1961, p. 157-172.

DIECKMANN, Herbert. L'épopée du Fonds Vandeul. *RHLF*, 85e année, n° 6, nov.-déc. 1985, p. 963-987.

DUPEYRON, Charles. L'imagination de Diderot. *Europe*, n° 405-406, janv.-fév. 1963, p. 198-202.

FINK, Béatrice. Diderot face au manger : scénario de table et de cuisine. Dans *Interpréter Diderot aujourd'hui*, actes du colloque de Cerisy (11 au 21 juillet 1983), organisé par Elisabeth de Fontenay et Jacques Proust, Paris, Le Sycomore, 1984, p. 197-209.

FINK, Béatrice. L'amour, la faim et la femme comestible. *Colloque International Diderot*, Paris, Aux Amateurs de Livres, 1985, p. 115-123.

FONTENAY, Elisabeth de, et GRACIET, Bernard. À propos de Diderot, un entretien entre Elisabeth de Fontenay et Bernard Graciet. *Cahiers Renaud-Barrault*, n° 98, 1979, p. 47-60.

FOURNIER, Albert. Ses logis à Paris. *Europe*, n° 405-406, p. 48-57.

GARNIER, André. La séquestration arbitraire de Denis Diderot en janvier 1743. *RDE*, n° 2, avril 1987, p. 46-52.

GASBARRONE, Lisa. Voices from Nature : Diderot's dialogues with women. *SVEC*, 292, 1991, p. 259-291.

GEPNER, Corinna. L'autoportrait de la narratrice dans *La Religieuse* : les ruses du regard. *RDE*, n° 17, oct. 1994, p. 55-67.

GOULEMOT, Jean-Marie. Comme Sénèque peut-être. *La Quinzaine Littéraire*, n° 418, 1er-15 juin 1984, p. 11.

GOULEMOT, Jean-Marie. Du lit et de la fable dans le roman érotique. Dans *Faire Catleya au XVIIIe siècle : lieux et objets du roman libertin, Études Françaises*, Presses de l'Université de Montréal, 32-2, automne 1996, p. 7-17.

HELBO, André. Diderot-Narcisse. *Diderot Studies*, XVIII, 1975, p. 103-110.

HILSUM, Mireille. Sur une représentation absente : le philosophe et le praticien à l'épreuve du langage. *RSH*, t. LIV, n° 182, avril-juin 1981, p. 79-95.

HOBSON, Marian. Pantomime, spasme et parataxe : *Le Neveu de Rameau. Revue de Métaphysique et de Morale*, avril-juin 1984, p. 197-213.

IBRAHIM, Annie. Sur l'expression, chez Diderot, autour du *Paradoxe sur le comédien* et des *Pensées sur l'Interprétation de la Nature. RDE*, n° 10, avril 1991, p. 91-106.

KAFKER, Frank A. Notices sur les auteurs des dix-sept volumes de « Discours » de l'*Encyclopédie. RDE*, n° 7, oct. 1989, p. 125-150.

LAFORGE, François. Le combat matérialiste. *La Quinzaine Littéraire*, n° 418, 1er-15 juin 1984, p. 10.

LANGBOUR, Nadège. La dimension autobiographique des *Salons* de Diderot : l'émergence du « moi privé » derrière le « moi public », dans *Moi public et Moi privé dans les Mémoires et les écrits autobiographiques du XVIIe siècle à nos jours* (dir. Rolf Wintermeyer, en collaboration avec Corinne Bouillot), Rouen : PURH, 2008, p. 67-78.

MARCHAND, Jacqueline. Diderot, Panurge et Pantophile. *Cahiers Laïques*, n° 196, janv.-fév. 1985, p. 5-24.

MAY, Georges. Le maître, la chaîne et le chien dans *Jacques le Fataliste. CAIEF*, n° 13, 1961, p. 269-282.

MAY, Georges. Diderot artiste et philosophe du décousu. *Europaïsche Aufklärung, Mélanges H. Dieckmann zum 60. Geburtstag*, Munich : W. Fink Verlag, 1967, p. 165-188.

MAY, Georges. Diderot et l'Allégorie. *SVEC*, 89, 1972, p. 1055.

MELANÇON, Benoît. Faire Catleya au XVIIIe siècle. *Études Françaises*, Presses Universitaires de Montréal, 32-2, Automne 1996, p. 65-81.

MILHAUD, Gérard. Le Paris de Diderot. *Europe*, nº 405-406, janv.-fév. 1963, p. 29-47.

MORIN, Robert. Le coucou, le rossignol et l'âne : paradoxe de vérité ? *RDE*, nº 9, oct. 1990, p. 71-73.

MORTIER, Roland. Diderot et le problème de l'expressivité : de la pensée au dialogue heuristique. *CAIEF*, nº 13, 1961, p. 283-297.

MOUROT, Jean. Sur la ponctuation de Diderot. *Le Français Moderne*, oct. 1952, p. 287-294.

MOUREAUX, José-Michel. La place de Diderot dans la correspondance de Voltaire : une présence d'absence. *SVEC*, 242, 1986, p. 169-217.

NAKAGAWA, Hisayasu. Diderot, homme des Lumières. *RDE*, nº 18-19, oct. 1995, p. 13-25.

NEGRONI, Barbara de. Le statut des personnages féminins dans les dialogues de Diderot. *Colloque International Diderot*, Paris, Aux Amateurs de Livres, 1985, p. 135-141.

NIKLAUS, Robert. Diderot et le conte philosophique. *CAIEF*, nº 13, 1961, p. 299-315.

PEDERSEN, John. La double communication dans quelques textes de Diderot. *Revue Romane*, t. XIII, fasc. 2, Copenhague, 1978, p. 206-228.

POMMIER, Jean. Le problème Naigeon. *RSH*, janv.-mars 1949, p. 2-11.

PROUST, Jacques. Quelques aspects de la création littéraire chez Diderot. Dans *Six conférences*, Paris, Collège de France, 1964, p. 43-59.

PROUST, Jacques. De l'*Encyclopédie* au *Neveu de Rameau* : l'objet et le texte. Dans *Recherches nouvelles sur quelques écrivains des Lumières*, Genève, Droz, 1972, p. 273-340.

PROUST, Jacques. Diderot et la philosophie du polype. *RSH*, t. LIV, nº 182, avril-juin 1981, p. 21-30.

PUJOL, Stéphane. La morale : « l'Arlésienne de l'Encyclopédie ? ». dans *L'Encyclopédie. 250 ans après, la lutte continue*, dir. Véronique Le Ru, Reims, Épure, 2016, p. 71-73.

RENAUD, Jean. Diderot et le parler d'amour. *Interpréter Diderot aujourd'hui*, actes du colloque de Cerisy (11 au 21 juillet 1983), organisé par Elisabeth de Fontenay et Jacques Proust, Paris, Le Sycomore, 1984, p. 217-232.

RICHARD, Odile. Érotisme et récit dans *Les Bijoux indiscrets* de Diderot. Mémoire de DEA sous la direction de Georges Benrekassa, Paris 7, 1990.

RICHARD, Odile. *Les Bijoux indiscrets* : variation secrète sur un thème libertin. *RDE*, nº 24, avril 1998, p. 27-37.

RICHARD-PAUCHET, Odile. Encyclopédie et *cyberencyclopédie* : images et pratiques du numérique en milieu universitaire – le cas Diderot. dans *Images et Encyclopédies, Cahiers Diderot*, dir. B. Baillaud, E. et J. Gramont, D. Hüe, Rennes : PUR, nº 13, 2003, p. 349-355.

RICHARD-PAUCHET, Odile. L'enfant caché de Diderot ou enfin une Cyberencyclopédie ? *RDE*, nº 30-31, avril 2002, p. 142-147.

RICHARD-PAUCHET, Odile. L'Art du portrait dans *Jacques le Fataliste*, vers un modèle scientifique ?. *Le corps du XVIIIe siècle au croisement de la littérature, de la philosophie et de la science*, dir. Hélène Cussac, Québec, Presses Universitaires de Laval, 2008, p. 339-347.

RICHARD-PAUCHET, Odile. Mangogul « odysséen » dans *Les Bijoux indiscrets* de Diderot : le découvreur et le poète, *RDE*, n°46, 2011, p. 119-126.

RICHARD-PAUCHET, Odile. « Diderot inventeur du marivaudage ? », *RDE*, n°47, « Diderot et les spectacles », 2012, p. 167-185.

RICHARD-PAUCHET, Odile. Diderot : Voyage à Bourbonne et à Langres : une cartographie de *l'âme*. dans *Le corps et l'esprit en voyage : le voyage thérapeutique*, Études réunies par Christine de Buzon et Odile Richard-Pauchet, Paris, Classiques Garnier, coll. « Le dix-huitième siècle », 2012, p. 183-199.

RICHARD-PAUCHET, Odile. Antre sauvage, cabane mythique, banc d'Argenson : lieux et *topoï* de l'invention de l'amour, de l'article JOUISSANCE à la correspondance de Diderot. dans *Fictions de l'origine, 1650-1800*, dir. Christophe Martin, Paris : Desjonquères, coll. « L'Esprit des lettres », 2012, p. 298-312.

RICHARD-PAUCHET, Odile. L'*Encyclopédie* au quotidien : incidences du réel, échos d'une tâche ingrate dans la correspondance de Diderot. dans *L'Encyclopédie, 250 ans après, la lutte continue*, dir. Véronique Le Ru, Reims : Presses Universitaires de Reims, Épure, 2016, p. 17-36.

ROELENS, Maurice. L'art de la digression dans l'*Entretien d'un père avec ses enfants. Europe*, n° 405-406, janv.-fév. 1963, p. 163-182.

ROELENS, Maurice. Le dialogue philosophique, genre impossible ? L'opinion des siècles classiques. *CAIEF*, n° 24, mai 1972, p. 43-58.

SALAÜN, Franck. Le nouvel homme de lettres selon Diderot. *Le Pauvre Diable, Destins de l'homme de lettres au XVIIIe siècle* (dir. Henri Duranton). Saint-Étienne : publications de l'université de Saint-Étienne, 2006, p. 275-285.

SEGUIN, Jean-Pierre. Le mot libertin dans le *Dictionnaire de l'Académie*, ou comment une société manipule son lexique. *Le Français Moderne*, juillet 1981, p. 194-205.

SEGUIN, Jean-Pierre. Pour une enquête sur l'idée de malaise au XVIIIe siècle (de Condillac à Diderot : position d'un problème). *Le Français Moderne*, 1982, p. 118-128.

SPANGLER, May. Science, philosophie et littérature : le polype de Diderot. *RDE*, n° 23, oct. 1997, p. 89-107.

STAROBINSKI, Jean. Diderot et la parole des autres. *Critique*, n° 296, janv. 1972, p. 3-22.

STAROBINSKI, Jean. Le philosophe, le géomètre et l'hybride. *Poétique*, n° 21, 1975, p. 8-23.

STAROBINSKI, Jean. Sur l'emploi du chiasme dans le *Neveu de Rameau. Revue de Métaphysique et de Morale*, avril-juin 1984, p. 182-196.

STAROBINSKI, Jean. Diderot et l'art de la démonstration. *RDE*, n° 18-19, oct. 1995, p. 171-190.

VERNIÈRE, Paul. Diderot et l'invention littéraire : à propos de *Jacques le Fataliste. RHLF*, juin 1959, p. 153-167.

VERNIERE, Paul. Diderot et Caylus. Des *Bijoux* à *Jacques le Fataliste.* Dans *Mélanges de littérature française offerts à René Pintard*, repris dans *Lumières ou Clair-Obscur ? Trente Essais sur Diderot et quelques autres*, Paris, PUF, 1987, p. 66-75.

WAISBORD, Bernard. La conversation de Diderot. *Europe*, janv.-fév. 1963, p. 163-172.

WILSON, Arthur M. Reflections upon some recent Diderot discoveries. Dans *Thèmes et figures du Siècle des Lumières, Mélanges offerts à Roland Mortier*, Genève, Droz, 1980, p. 329-340.

IV QUESTIONS ESTHÉTIQUES (Ouvrages et articles)

BARTHES, Roland. Les planches de *l'Encyclopédie, Nouveaux essais critiques.* Dans Le *Degré zéro de l'écriture*, Paris : Seuil, coll. « Points-Essais », 1972, p. 89-105.

BARTHES, Roland. Le troisième sens ; et Diderot, Brecht, Einsenstein. Dans *L'Obvie et l'obtus, Essais critiques*, Paris, Seuil, 1982, p. 43-61 et p. 86-93.

BONNET, Jean-Claude. Diderot a inventé le cinéma. *RDE*, n° 18-19, oct. 1995, p. 27-33.

BONNET, Jean-Claude. « Les vies brèves de Diderot », dans Nathalie Lavialle et et Jean-Benoît Puech (dir.), L'Auteur comme œuvre : l'auteur, ses masques, son personnage, sa légende, Orléans : Presses universitaires d'Orléans, 2000, p. 49-54.

BUFFAT, Marc. Ecco il vero pulcinella. *RDE*, n° 18-19, oct. 1995, p. 55-70.

CARTWRIGHT, Michael T. Diderot et l'expression : un problème de style dans la formation d'une critique d'art. *SVEC*, 55, 1967, p. 345-359.

CHIROLLET, Jean-Claude. Le détail et l'idéal en peinture, esthétiques comparées de Diderot et de Baudelaire. *Correspondances*, n° 4, 1er semestre 1992, p. 93-104.

CHOUILLET, Anne-Marie. Le vocabulaire de la couleur dans les *Salons. Actes du Colloque « Diderot, les Beaux-Arts et la musique »*, Aix-en-Provence, 1984, Publications de l'Université de Provence, 1986, p. 55-66.

CHOUILLET, Jacques. *Formation des idées esthétiques de Diderot.* Paris : Armand Colin, 1973.

CHOUILLET, Jacques. L'esthétique, fer de lance de la philosophie. *La Quinzaine Littéraire*, n° 418, 1er-15 juin 1984, p. 15.

CHOUILLET, Jacques. La promenade Vernet. *RDE*, n° 2, avril 1987, p. 123-163.

DELON, Michel. La Beauté du crime. *Europe*, mai 1984, p. 73-83.

DELON, Michel. Naufrages vus de loin. Les développements d'un thème lucrétien. *Rivista di letterature moderne et comparate*, XLI, 1988, p. 91-119.

DELON, Michel. Le regard détourné ou les limites de la représentation selon Diderot. Dans *Le Regard et l'objet – Diderot critique d'art*, Actes du 2nd Colloque des Universités d'Orléans et de Siegen, publiés par Michel Delon et Wolfgang Drost, Reihe Siegen 80, Heidelberg : Carl Winter Verlag, 1989, p. 35-53.

DELON, Michel. Violences peintes. *RDE*, n° 18-19, oct. 1995, p. 71-79.

DÉMORIS, René. Esthétique et libertinage : amour de l'art et art d'aimer. Dans *Eros Philosophe, discours libertin des Lumières*, études rassemblées par François Moureau et Alain-Marc Rieu, Paris : Champion, 1984, p. 149-161.

DÉMORIS, René. Diderot et la cruauté en peinture. *Colloque International Diderot*, Paris : Aux Amateurs de Livres, 1985, p. 299-307.

DÉMORIS, René. Les Passions en peinture au XVIIIe siècle. Dans *Le Siècle de Voltaire, Hommage à René Pomeau*, t. 1, Oxford : The Voltaire Foundation, 1987, p. 381-392.

DIDIER, Béatrice. L'écoute musicale chez Diderot. *Diderot Studies*, XXIII, 1988, Droz, p. 55-73.

FRANTZ, Pierre. *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIIIe siècle*, Paris, 1998.

GAUTHIER, Gérald. Diderot et son propre portrait. *RDE*, n° 21, octobre 1996, p. 15-21.

GEFFRIAUD-ROSSO, Jeannette. Diderot et l'Art du Portrait. Dans *Ici et Ailleurs : le XVIIIe siècle au présent, Mélanges Jacques Proust*, Tokyo : France-Tosho 1996, p. 35-46.

GEPNER, Corinna. *Suzanne et les Vieillards* dans les *Salons* de Diderot : le spectateur manipulé. Dans *Résistances de l'image*, Paris : P. E.N.S., 1992, p. 147-167.

HISTOIRE de la Vie Privée, t. 3, *De la Renaissance aux Lumières*, sous la direction de Philippe Ariès et Georges Duby, Paris : Seuil, 1986.

HOBSON, Marian. Diderot et la Manière. *Saggi e ricerche di letteratura francese*, XXV, 1986, p. 97-123.

HOFFMANN, Paul. La beauté de la femme selon Diderot. *DHS*, n° 9, 1977, p. 273-289.

JUNOD, Philippe. Poétique des ruines et perception du temps : Diderot et Hubert Robert. *Colloque International Diderot*, Paris : Aux Amateurs de Livres, 1985, p. 321-326.

LAGRAVE, Henri. Voltaire, Diderot et le « tableau scénique » : le malentendu de *Tancrède.* Dans *Le Siècle de Voltaire, Hommage à René Pomeau*, t. 2, Oxford : The Voltaire Foundation, 1987, p. 569-575.

LE PICHON, Yann. *Le Musée retrouvé de Denis Diderot*, Paris : Stock, 1993.

LEVI-STRAUSS, Claude. *Regarder, écouter, lire*, Paris : Plon, 1993.

LOJKINE, Stéphane. Le langage pictural dans le *Paradoxe sur le Comédien. Études sur* Le Neveu de Rameau *et sur le* Paradoxe sur le comédien, *Cahiers Textuel*, Université Paris 7,n° 11, 1992, p. 87-99.

LOJKINE, Stéphane. *L'Œil Révolté, les* Salons *de Diderot*, Nîmes, Jacqueline Chambon/Actes Sud, 2007.

MASSEAU, Didier. La chaussure ou le pied de Fanchette. Dans *Faire Catleya au XVIIIe siècle, lieux et objets du roman libertin, Études Françaises*, Presses de l'Université de Montréal, 32-2, Automne 1996, p. 41-52.

MAY, Gita. Diderot entre le texte et l'image. *Colloque International Diderot*, Paris : Aux Amateurs de Livres, 1985, p. 327-336.

MONCOND'HUY, Dominique (dir.). *Le tombeau poétique en France*, Poitiers, La Licorne, n°29, 1994.

MORTIER, Roland. Diderot et la fonction du geste. *RDE*, n° 23, octobre 1997, p. 79-87.

NIKLAUS, Robert. Observations sur le style expressif de Diderot. *DS*, XIII, 1969, p. 1-9.

PECH, Thierry. Le visage et l'expression dans la critique d'art chez Diderot. *SVEC*, 323, 1994, p. 193-207.

PÉROL, Lucette. De l'importance d'une soupente cassée. *RDE*, n° 3, octobre 1987, p. 71-78.

PÉROL, Lucette. Diderot et le théâtre intérieur. *RDE*, n° 18-19, octobre 1995, p. 35-46.

PROUST, Jacques. L'initiation artistique de Diderot. *Gazette des Beaux-Arts*, 6e période, LV, avril 1960, p. 225-232.

PROUST, Jacques. Diderot et la Physiognomonie. *CAIEF*, n° 13, juin 1961, p. 317-329.

RANUM, Orest. Intimacy in French Eighteen-Century Family Portraits. *SVEC*, 265, 1989, p. 1692-1696.

REICHLER, Claude. La représentation du corps dans le récit libertin. Dans *Eros Philosophe, discours libertin des Lumières*, études rassemblées par François Moureau et Alain-Marc Rieu, Paris : Champion, 1984, p. 73-83.

RENAUD, Jean. De la théorie à la fiction : les *Salons* de Diderot. *SVEC*, 201, 1982, p. 143-162.

RETAT, Pierre. Le moment dans la critique et l'écriture des *Salons. Actes du Colloque « Diderot, les Beaux-Arts et la musique »*, Aix-en-Provence, 1984, Publications de l'Université de Provence, 1986.

REVEL, Emmanuelle. Le Prêteur et sa femme *de Quentin Metsys*, Paris : Louvre, coll. « Arrêt sur œuvre », 1995.

REX, Walter. On the Van Loo Portrait of Diderot. Dans *Ici et Ailleurs : le XVIIIe siècle au présent, Mélanges Jacques Proust*, Tokyo : France-Tosho, 1996, p. 111-121.

RICHARD-PAUCHET, Odile. Du président de Brosses au juge-mage Simon : satire et esthétique chez Diderot et Rousseau. *Diderot-Rousseau, Un Entretien à distance*, dir. Franck Salaün, Paris : Desjonquères, coll. « L'Esprit des lettres », 2006, p. 107-113.

SEZNEC, Jean. *Essais sur Diderot et l'Antiquité.* Oxford : Clarendon Press, 1957.

STAROBINSKI, Jean. *L'Invention de la liberté*, 1700-1789, Genève : Skira, 1964, repris par Skira Bookking International, 1994.

STAROBINSKI, Jean. *Diderot dans l'espace des peintres* suivi de *Le Sacrifice en rêve*, Paris : Réunion des Musées nationaux, 1991.

STEWART, Philip. La gravure dans l'œuvre de Diderot. *Colloque International Diderot*, Paris : Aux Amateurs de Livres, 1985, p. 347-355.

VARLOOT, Jean. Un portrait et sa copie. *Europe*, n° 405-406, janvier-février 1963, p. 32-33.

VISSIERE, Isabelle. Une originalité de Diderot : le texte-image. *Actes du Colloque « Diderot, les Beaux-Arts et la musique »*, Aix-en-Provence, 1984, Publications de l'Université de Provence, 1986, p. 109-122.

VOUILLOUX, Bernard. Le « tableau en récit » : Diderot et Fragonard. *DS*, 26, 1995, p. 183-213.

V QUESTIONS ÉPISTOLAIRES (Ouvrages et articles)

ALTMAN, Janet Gurkin. *Epistolarity. Approaches to a form*, Columbus : Ohio State University Press, 1982.

ALTMAN, Janet Gurkin. Espace public, espace privé : la politique de publication de lettres sous l'Ancien Régime. *Revue Belge de Philosophie et d'Histoire*, 70e année, n° 3, 1992, p. 607-623.

ALTMAN, Janet Gurkin. Epistolarity conduct: the evolution of the letter manual in France in the 18th Century. *SVEC*, n° 304, 1992, p. 866-869.

BENOT, Yves. Diderot épistolier : de ses lettres à ses livres. *La Pensée*, sept.-oct. 1961, n° 99, p. 98-105.

BEUGNOT, Bernard. Débats autour du genre épistolaire – Réalité et écriture. *RHLF*, 74e année, n° 2, mars-avril 1974, p. 195-202.

BEUGNOT, Bernard. Styles ou style épistolaire ? *RHLF*, 78e année, no 6, nov.-déc. 1978, p. 939-952.

BOILLEAU, Anne-Marie. *Liaison et liaisons dans les Lettres de Diderot à Sophie Volland*, Paris, Champion, 1999.

BONNET, Jean-Claude. L'Écrit amoureux ou le Fou de Sophie. *Colloque International Diderot*, Paris : Aux Amateurs de Livres, 1985, p. 105-114.

BRAY, Bernard. Préface à Chapelain, *Soixante-dix lettres inédites à Nicolas Heinsius (1649-1658)*. La Haye : Martin Nighoff, 1966.

BRAY, Bernard. Quelques aspects du système épistolaire de Mme de Sévigné. *RHLF*, 69e année, no 3-4, 1969, p. 491-505.

BRAY, Bernard. L'épistolière au miroir : réciprocité, réponse et rivalité dans les lettres de Mme de Sévigné à sa fille. *Marseille*, 95, 4e trimestre 1973, p. 23-29.

BRAY, Bernard. « Avatars et fonctions du *je* d'auteur dans les *Fables* de La Fontaine », texte initialement paru dans *Mélanges de littérature française offerts à M. René Pintard*, *Travaux de linguistique et de littérature* publiés par le Centre de Philologie et de Littératures romanes de l'Université de Strasbourg, no XIII-2, 1975, p. 303-322.

BRAY, Bernard. Héloïse et Abélard au XVIIIe siècle en France : une imagerie épistolaire. *SVEC*, no 151, 1976, p. 385-404.

BRAY, Bernard. Images de correspondances : la lettre dans l'image Dans *Des Notes et des Images pour correspondre. Problématique et économie d'un « genre littéraire »*, Actes du Colloque international : « *Les Correspondances »*, Nantes : Publications de l'Université de Nantes, septembre 1984, p. 49-59.

BRAY, Bernard. Mme de Sévigné et l'art de la narration. Dans *L'Intelligence du passé, les faits, l'écriture et le sens : mélanges offerts à Jean Laffond*, études réunies par Pierre Aquilon, Jacques Chupeau et Françoise Weil, Université de Tours, 1988, p. 295-302.

BRAY, Bernard. « Une femme de Vitré » : Madame de Sévigné épistolière aux Rochers. Dans *La Bretagne au XVIIe siècle*, Daniel Aris éd., Vannes, Conseil Général du Morbihan, 1991, p. 349-368.

BRAY, Bernard. Treize propos sur la lettre d'amour. Dans *L'Épistolarité à travers les siècles. Geste de communication et d'écriture*, Actes du Colloque de Cerisy, Stuttgart : Franz Steiner Verlag, 1990, p. 40-47 ; repris dans *La Lettre d'amour*, *Cahiers Textuel*, no 24, Paris, Université Paris 7, 1992, p. 9-17.

BRAY, Bernard. Le laboratoire épistolaire. Dans *Thèmes et genres littéraires aux XVII et XVIIIe siècles : mélanges en l'honneur de Jacques Truchet*, Paris : PUF, 1992, p. 135-140.

BRAY, Bernard. L'art épistolaire de Mme de Sévigné. *Europe*, nos 801-802, janvier-février 1996, p. 9-18.

BRAY, Bernard. Le style épistolaire : la leçon de Mme de Sévigné. *Littératures classiques*, no 28, « Le style au XVIIe siècle », dir. Georges Molinié, 1996, p. 197-209.

BRAY, Bernard. Recherchez la brièveté, évitez l'extrême concision : théorie et pratique de la lettre et du billet à l'époque classique. *Revue de l'AIRE*, no 25-26, hiver 2000, p. 52-64.

BUFFAT, Marc. Chronique pédagogique. Les *Lettres à Sophie Volland* et l'agrégation. *RDE*, no 2, avril 1987, p. 171-173.

BUFFAT, Marc. Conversation par écrit. *RDE*, no 9, oct. 1990, p. 55-69.

BUFFAT, Marc. Les Lettres à Sophie Volland, relation amoureuse et relation épistolaire. *La Lettre d'amour*, *Cahiers Textuel*, no 24, Paris, Université Paris 7, juin 1992, p. 33-45.

BUFFAT, Marc. Diderot par lui-même dans les *Lettres à Sophie Volland. RDE*, no 15, oct. 1993, p. 9-30.

BUFFAT, Marc. Société, intimité dans *Lettres à Sophie Volland*. Dans *La Lettre à la croisée de l'individuel et du social*, textes réunis par Mireille Bossis, Paris : Kimé, coll. « Détours littéraires », 1994, p. 59-65.

CALAS, Frédéric. *Le Roman épistolaire*, Paris : Nathan, série Nathan Université, coll. « 128 », 1996.

CAMMAGRE, Geneviève. Diderot – Correspondance et morale. *RDE*, no 21, avril 1996, p. 21-37.

CAMMAGRE, Geneviève. *Roman et histoire de soi. La notion de sujet dans la Correspondance de Diderot*, collection « Les dix-huitièmes siècles », Champion, 2000.

CAMMAGRE, Geneviève. Diderot, de la Correspondance aux Salons. *Dix-huitième Siècle*, n° 32, 2000.

CAMMAGRE, Geneviève. Stratégies épistolaires : Diderot et les *Lettres à Sophie Volland*. l'Écran de la représentation, EUS, 2001, puis l'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2001.

CHARBON, Paul. *Quelle belle invention que la poste !*, Paris : Gallimard, coll. « Découvertes », 1991.

CHOUILLET, Jacques. *Denis Diderot-Sophie Volland – Un dialogue à une voix*, Paris : Champion, coll. « Unichamp », 1986.

CHOUILLET, Jacques. Forme épistolaire et message philosophique dans les *Lettres à Sophie Volland*. *Littératures*, n° 15, automne 1986, p. 101-110.

COULET, Henri. Le style imitatif dans le roman épistolaire français des siècles classiques. *RHLF*, 1985, n°1, p. 18-25.

DANIEL, Georges.Visages d'Uranie. *Diderot Studies*, 23, 1988, p. 9-38.

DARMON-MEYER, Martine. L'Art du portrait dans les *Lettres à Sophie Volland*. *French Review*, XXXII, 1958, p. 22-31.

DARMON-MEYER, Martine. Lettres et réponses de Diderot à Sophie Volland, échos personnels et politiques, et littéraires. coll. « Archives des Lettres Modernes », n° 79, Paris : Minard, 1967.

DAUPHIN, Cécile. Mise en scène du geste d'écriture. Dans *La Lettre à la croisée de l'individuel et du social*, textes réunis par Mireille Bossis, Paris : Kimé, coll. « Détours littéraires », 1994, p. 126-133.

DE ALMEIDA, Teresa Sousa. Pour une théorie de la lettre au XVIIIe siècle. *SVEC*, n° 304, 1992, p. 863-866.

DE LA CARRERA, Rosalina. Triangles épistolaires : une relecture de la Préface-Annexe de *La Religieuse*. *Le Discours Psychanalytique*, décembre 1986, p. 38-46.

DE LA CARRERA, Rosalina. The lost letters of Sophie Volland. *Modern Language Notes*, septembre 1994, p. 650-658.

DELOFFRE, Frédéric. De Voltaire à Guilleragues : Notes sur quelques *topoï* de la lettre amoureuse. *Revue Belge de Philosophie et de Littérature*, 70e année, n° 3, 1992, p. 665-672.

DELON, Michel. La circulation de l'écriture dans les *Lettres à Sophie*. Dans *Diderot – Autographes, copies, éditions*, sous la direction de Béatrice Didier et Jacques Neefs, Paris : Presses universitaires de Vincennes, coll. « Manuscrits modernes », 1986, p. 131-141.

DELON, Michel. Éditer la correspondance. *SVEC*, 254, 1988, p. 399-411.

DIAZ, Brigitte. *Correspondance et formation littéraire*, *Elseneur*, n°13, Presses universitaires de Caen, 1998.

DIAZ, Brigitte. *L'épistolaire ou la pensée nomade*, Paris, PUF, 2002.

DIAZ, Brigitte. *Stendhal en sa correspondance, ou « l'histoire d'un esprit »*, Paris, Honoré Champion, 2003.

DIAZ, Brigitte. *Correspondances de femmes XVIIIe-XXe siècles* (éd.), Presses universitaires de Caen, 2006.

DIAZ, José-Luis. Écrire la vie du poète – La biographie d'écrivain entre Lumières et Romantisme. *RSH*, n° 224, oct.-déc 1991, p. 215-233.

DIAZ, José-Luis. Un mot de toi pourra toujours décider de ma vie, Sand-Musset, printemps 1834. *La Lettre d'amour*, *La Lettre d'amour*, *Textuel*, n° 24, Paris : Université Paris 7, 1992, p. 81-103.

DUCHÊNE, Roger. *Réalité vécue et art épistolaire/I. Madame de Sévigné et la lettre d'amour*, Paris : Bordas, coll. « Études Supérieures », 1970.

DUCHÊNE, Roger. Réalité vécue et réussite littéraire : le statut particulier de la lettre. *RHLF*, 71e année, n° 2, mars-avril 1971, p. 177-194.

DUCHÊNE, Roger. Du destinataire au public, ou les métamorphoses d'une correspondance privée. *RHLF*, 76e année, n° 1, janv.-fév. 1976, p. 29-46.

DUCHÊNE, Roger. Le lecteur de lettres. *RHLF*, 78e année, n° 6, nov.-déc. 1978, p. 977-990, repris dans *Écrire au temps de Mme de Sévigné : lettres et texte littéraire*, Paris : Vrin, coll. « Essais d'art et de philosophie », 1982, seconde édition augmentée, p. 209-222.

DULAC, Georges. Diderot, Suard et le livre aux « figures infâmes » (Une lettre inédite). *RDE*, n° 5, octobre 1988, p. 27-32.

ETIEMBLE, René. À Mademoiselle Sophie Volland, 31 juillet 84. *Europe*, mai 1984, p. 119-132.

FLORENNE, Yves. La plus belle âme qu'il y ait sous le ciel. *Revue de Paris*, 72e année, décembre 1965, p. 73-81.

FOUCAULT, Michel. L'écriture de soi. *Corps écrit*, n° 5, 1983, p. 3-23.

FRANCALANZA, Éric (dir.). *Rousseau en toutes lettres*. Actes du Colloque international des 22-24 mars 2012, Université de Brest, Rennes : PUR, 2014.

FREIDEL, Nathalie. La conquête de l'intime : *public et privé dans la « Correspondance » de Madame de Sévigné, Champion*, 2009.

GEFFRIAUD-ROSSO, Jeannette. Diderot et Angélique à travers la correspondance : humain, trop humain… *Revue Belge de Philosophie et d'Histoire*, 70e année, n° 3, 1992, p. 683-693.

GEFFRIAUD-ROSSO, Jeannette. La correspondance de Diderot et le thème de la femme. *SVEC*, 304, 1992, p. 921-924.

GEFFRIAUD-ROSSO, Jeannette. Les demi-silences de mademoiselle Volland : sur la jalousie. *Diderot Studies*, 26, 1995, p. 109-124.

GEISSLER, Rolf. Diderot als Briefschreiber : zur Rezeption seiner *Lettres à Sophie Volland*, in Frankreich und Deutschland. *Beiträge zur Romanischen Philologie*, 24, Heft 2, 1985, p. 345-352.

GENAND, Stéphanie. « De la littérature investie : Penser le biographique avec Diderot, Staël et Sade. » *DHS*, n°46, 2014.

GIRARD, Fabien. *Les Anecdotes dans la Correspondance de Diderot*, thèse de doctorat sous la direction de Franck Salaün, université Montpellier-3 Paul-Valéry, 2017.

GRASSI, Marie-Claude. *Lire l'Épistolaire*. Paris : Dunod, 1998.

GÉRARD, Mireille. Art épistolaire et art de la conversation. *RHLF*, 78e année, n° 6, nov.-déc. 1978, p. 958-974.

HAROCHE-BOUZINAC, Geneviève. Quelques métaphores de la lettre dans la théorie épistolaire au XVIIe siècle : flèche, miroir, conversation. *Dix-Septième Siècle*, 43e année, n° 3, juillet-sept. 1991, p. 243-257.

HAROCHE-BOUZINAC, Geneviève.· « Billets font conversation »: de la théorie à la pratique, l'exemple de Voltaire. in *Lettre et conversation, Actes du colloque de Wolfenbüttel*, octobre 1991, Klincksieck, 1995, p. 341-354).

HAROCHE-BOUZINAC, Geneviève.· « Billets font conversation »: de la théorie à la pratique, l'exemple de Voltaire. in *Lettre et conversation, Actes du colloque de Wolfenbüttel*, octobre 1991, Klincksieck, 1995, p. 341-354).

HAROCHE-BOUZINAC, Geneviève. *Voltaire dans ses lettres de jeunesse. 1771-1733. La formation d'un épistolier au XVIIIe siècle*, Paris : Klincksieck, coll. « Bibliothèque de l'âge classique », série « Morales », 1992.

HAROCHE-BOUZINAC, Geneviève. Iconographie épistolaire. *Bulletin de l'AIRE*, n° 9, juin 1992, p. 29-32.

HAROCHE-BOUZINAC, Geneviève. Goût de la retraite et sentiment de solitude dans la correspondance de Voltaire. *SVEC*, n° 304, 1992, p. 876-879.

HAROCHE-BOUZINAC, Geneviève. *Lettres d'Amour,* (Anthologie), Bruxelles, Marabout *Savoirs*, 1993., 253 p.

HAROCHE-BOUZINAC, Geneviève. Familier comme une épître de Cicéron. Familiarité de la lettre au tournant du XVIIe et du XVIIIe siècles. Dans *La Lettre à la croisée de l'individuel et du social*, textes réunis par Mireille Bossis, Paris : Kimé, coll. « Détours littéraires », 1994, p. 17-24.

HAROCHE-BOUZINAC, Geneviève.· « *Familier comme une épître de Cicéron*, la familiarité dans la lettre au tournant du XVIIe et du XVIIIe siècle ». Actes du colloque de l'INRP, *La lettre à la croisée de l'individuel et du social*. Paris, Kimé, mars 1994, p. - 24.

HAROCHE-BOUZINAC, Geneviève. *L'Épistolaire*, Paris : Hachette Supérieur, coll. « Contours littéraires », 1995.

HAROCHE-BOUZINAC, Geneviève.· « La transformation du manuel de Richelet : une évolution du goût épistolaire, 1698-1747. » Actes du colloque de Toronto, *La lettre et ses avatars au XVIIIe siècle*, GREF, 1996.

HAROCHE-BOUZINAC, Geneviève.· « Lettre et destination, *Écrivez à vos camarades* » (Belle de Charrière, Diderot …) dans *Revue des lettres et de traduction* C. Boustany (dir.), n°3, Kaslik, université Saint-Esprit, Liban, 1997, p. 65-80.

HAROCHE-BOUZINAC, Geneviève.· « Penser le destinataire, quelques exemples », (Budé, Saint Augustin, Lord Chesterfield, Voltaire), dans *Penser par lettre*, Actes du colloque d'Azay, université de Tours, université de Montréal, A.I.R.E., Fides (Cerf), 1998, p. 279-293.

HAROCHE-BOUZINAC, Geneviève.· *La lettre miroir de l'âme, Lettre et réflexion morale de L'antiquité à la Révolution, juin 1999* (textes *i*ntroduits et rassemblés par), Centre de Recherches *Littérature et histoire*, université d'Orléans, éditions Klincksieck, 1999.

HAROCHE-BOUZINAC, Geneviève.· « La lettre à l'âge classique, genre mineur ? », numéro spécial de la *R.H.L.F.* dirigé par Luc Fraisse, n°2 ,1999, p. 183-203.

HAROCHE-BOUZINAC, Geneviève. · *Lettre et forme brève*, actes de la table ronde de Paris VII, textes rassemblés et introduits, n°25-26, hiver 2000.

HAROCHE-BOUZINAC, Geneviève.· « Les lettres de femmes dans les secrétaires au XVII*e* siècle », *Revue XVII*ème *siècle*, 2000, n°208, p. 465-484.

HAROCHE-BOUZINAC, Geneviève. · *Lettre et mélancolie*, textes rassemblés et introduits, actes du colloque de Versailles, 1998. *Dossier de la Revue de L'Aire*, n° 27, Champion, hiver 2001.

HAROCHE-BOUZINAC, Geneviève. · *Supercheries épistolaires,* textes rassemblés et introduits, actes de la journée d'étude d'Orléans, mai 2002, *Revue de L'Aire*, n° 28, Champion, hiver 2002.

HAROCHE-BOUZINAC, Geneviève.·« La lettre et son destinataire. Essai d'inventaire » dans *De vous à moi, le destinataire dans les écrits intimes*, Sylvie Crinquand (dir.), E.U. Dijon, 2002, p. 197 et suiv.

HAROCHE-BOUZINAC, Geneviève.·« Les lettres qu'on ne brûle pas », dans *La littérature des non-écrivains, RHLF*, 2003, p. 301-308.

HAROCHE-BOUZINAC, Geneviève. *Rêve, rêverie, récits de rêves dans les correspondances,* textes rassemblés et introduits, 2004, *Revue de L'Aire*, n° 30, Champion, hiver 2004.

HAROCHE-BOUZINAC, Geneviève.· *Lettre et poésie,* textes rassemblés et introduits en collaboration avec Nicole Masson, 2005, *Revue de L'Aire*, n° 31, Champion, hiver 2005.

HAROCHE-BOUZINAC, Geneviève.·« Histoire littéraire et texte épistolaire : l'héritage de Lanson » dans *L'histoire littéraire à l'aube du XXIè siècle, controverses et consensus*, Luc Fraisse (dir.), Paris, PUF, 2005, p. 629-637.

HARTMANN, Lydia-Claude. À propos de Sophie Volland. *Diderot Studies*, 12, 1969, p. 75-102.

HARTMANN, Lydia-Claude. Esquisse d'un portrait de Sophie Volland. Quelques notes sur la vie privée, les amitiés du philosophe. *Diderot Studies*, XVI, 1973, p. 69-89.

HOFFMAN, Paul. Marivaudage de Diderot. *L'Information Littéraire*, mars-avril 1987, p. 55-62.

HOVASSE, Jean-Marc (dir.). *Correspondance et Théâtre*, Rennes, PUR, coll. « Interférences », 2012.

JOST, François. Richardson, Rousseau et le roman épistolaire. *CAIEF*, 1977, n°29, p.173-185.

KERBRAT, Catherine. Les Images dans les *Lettres à Sophie Volland.* Dans *Entretiens sur* Le Neveu de Rameau. sous la direction de Michèle Duchet et Michel Launay, Paris : Nizet, 1967, p. 38-50.

LAFORGE, François. Diderot et le « journal intime ». *RHLF*, nov.-déc. 1987, p. 1015-1022.

LAMBERT, Kathleen Murphy. Some thoughts on Diderot and SophieVolland. *SVEC*, 98, 1972, p. 131-141.

LECOINTRE, Simone. Diderot, *Lettres à Sophie Volland* : le dit et le non-dit. *L'Information Grammaticale*, janvier 1987, p. 17-22.

LECOINTRE, Simone. Diderot, *Lettres à Sophie Volland* : le dit et le non-dit. *L'Information Grammaticale*, mars 1987, p. 14-19.

LEUTRAT, Jean-Louis. Sur trois pages de Diderot. *RHLF*, sept.-oct. 1969, p. 831-836.

MAC LAUGHLIN, Blandine. Diderot et l'amitié. *SVEC*, 100, 1973, chap. VII, « Sophie et les autres », p. 123-147.

MELANÇON Benoît. L'invention de l'intimité au Siècle des Lumières. *Littérales*, Numéro spécial (17), 1995, Avant-Propos, p. 5-12.

MELANÇON Benoît. Le malentendu épistolaire. Note sur le statut de la lettre dans *Les Confessions*. *Littérales*, n° 17, 1995, p. 77-89.

MELANÇON Benoît. Du corps épistolaire. Les correspondances de Julie de Lespinasse. *Orbis Litterarum*, n° 51, 1996, p. 321-333.

MELANÇON Benoît. Des casquettes, de la sociocritique, de la sociologie de la littérature, du Siècle des Lumières et de la lettre. *Discours Social/Social Discourse*, n° 3-4, vol. 8, Montréal, 1996, p. 23-27.

MELANÇON Benoît. *Diderot épistolier. Contribution à une poétique de la lettre familière au XVIIIe siècle*, Montréal : Fidès, 1996.

MESNARD, Pierre. Sophie Volland et la maturité de Diderot. *RSH*, janv.-mars 1949, p. 12-20.

MOUREAU, François. Diderot et le portrait de Perronnet : trois lettres inédites. *DHS*, n° 16, 1984, p. 243-252.

PÉROL, Lucette. Diderot, Sophie et la paternité. *RDE*, n° 5, oct. 1988, p. 19-26.

POUGET-DOMPMARTIN, Claire. Des « griffonnages d'auberge » – Propos sur les lettres, billets et fragments écrits par M. Diderot à Mlle Sophie Volland depuis le 1er juillet 1755 jusqu'au 10 juillet 1774. *Le Discours Psychanalytique*, décembre 1986, p. 47-49.

PROLONGEAU, Hubert. *L'œil de Diderot* (roman). Paris : Hachette, coll. « Labyrinthes », 1998.

PROUST, Jacques. Sur le tome XIII de la correspondance de Diderot. *RHLF*, n° 68, 1968, p. 578-587.

PROUST, Jacques. La fête chez Rousseau et Diderot. *Annales Jean-Jacques Rousseau*, t. XXXVII, 1971, p. 175-196 ; repris dans *L'Objet et le texte. Pour une poétique de la prose française du XVIIIe siècle*, Genève : Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 1980, p. 55-73.

PROUST, Jacques. De l'exemple au conte : la correspondance de Diderot. *CAIEF*, n° 27, 1975, p. 171-187 ; repris dans *L'Objet et le texte. Pour une poétique de la prose française du XVIIIe siècle*, Genève : Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 1980, p. 205-217.

PROUST, Jacques. Ces lettres ne sont pas des lettres… À propos des *Lettres à Sophie Volland*. *Equinoxe* (Japon), n° 3, hiver 1988, p. 5-17.

PROUST, Jacques. Le Carré magique de Diderot. *Miscellanea in onore di Liano Petroni*, Bologne : CLUEB, 1996, p. 71-79.

RETAT, Pierre. La représentation de soi dans les *Lettres à Sophie Volland*. Dans *L'Encyclopédie, Diderot, l'Esthétique. Mélanges en hommage à Jacques Chouillet (1915-1990)*, textes réunis par Sylvain Auroux et Charles Porset, Paris : PUF, 1991, p. 131-136.

RICHARD-PAUCHET, Odile. Les Jardins de Diderot dans les *Lettres à Sophie Volland*. *Épistolaire*, n° 23, 1999, p. 21-33.

RICHARD-PAUCHET, Odile. Diderot randonneur de l'esprit dans les *Lettres à Sophie Volland*. *RDE*, n° 29, avril 2001, p. 71-83.

RICHARD-PAUCHET, Odile. J'écris sans voir : étude grapho-stylistique du plus célèbre billet de Diderot à Sophie Volland. *Épistolaire*, n° 25-26, 2000, p. 77-84.

RICHARD-PAUCHET, ODILE. État présent des études sur la Correspondance de Denis Diderot. *Épistolaire*, Paris : Champion, n° 30, 2004, p. 181-208.

RICHARD-PAUCHET, Odile. Sophie Volland et Denis Diderot dans les *Lettres à Sophie Volland* (1759-1774) : une amitié particulière. *RDE*, n° 39, octobre 2005, p. 85-93.

RICHARD-PAUCHET, Odile. *Diderot dans les* Lettres à Sophie Volland*, une Esthétique épistolaire*, préface de Georges Benrekassa, Paris, Champion, coll. « Les Dix-huitièmes siècles », 2007.

RICHARD-PAUCHET, Odile. Lettres de Diderot à Sophie Volland (1759-1773) – Le rôle des bulletins de santé. *Krankheit in Briefen im deutschen und französischen Sprachraum, 17.-21.* Jahrhundert, dir. Vincent Barras et Martin Dinges, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2007, p. 157-166.

RICHARD-PAUCHET, Odile. Rousseau – Mme de La Tour / Diderot – Sophie Volland : Muse cherche philosophe / Philosophe cherche muse. *Lire la Correspondance de Rousseau*, dir. Jacques Berchtold et Yannick Séité, *Annales de la Société Jean-Jacques Rousseau,* Genève : Droz, XLVIII, 2007, p. 137-148.

RICHARD-PAUCHET, Odile. Écrans et fumées : Diderot maître de l'ambiguïté dans ses lettres à Mme d'Épinay. *RDE*, n° 43, 2008, p. 33-48.

RICHARD-PAUCHET, Odile. Contribution du cercle d'Épinay (Rousseau, Diderot, Mme d'Épinay) au renouveau du genre romanesque : métamorphoses et variations du roman épistolaire. *Métamorphoses du roman français, Avatars d'un genre dévorateur*, Études réunies et présentées par José Manuel Losada Goya, *La République des Lettres*, Louvain, Peeters, n°40, 2010, p. 125-138.

RICHARD-PAUCHET, Odile. Diderot, Galiani, Mme d'Épinay : une nouvelle poétique épistolaire. Colloque international *L'Œuvre de Mme d'Épinay, écrivain-philosophe des Lumières*, dir. Jacques Domenech, Thyrse n°1, coll. du CTEL, Université de Nice-Sophia-Antipolis, Paris : L'Harmattan, 2010, p. 31-46.

RICHARD-PAUCHET, Odile. Lettres de grand cachet. *Magazine littéraire*, Dossier « Diderot, le philosophe heureux ». n°537, novembre 2013, p. 74-75.

RICHARD-PAUCHET, Odile. « Diderot dans les *Lettres à Sophie Volland* : Deux cas de conscience entre éthique et bio-éthique », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n°48, novembre 2013, p. 83-95.

RICHARD-PAUCHET, Odile. Diderot et les dames Volland lecteurs de Richardson : échanges de vues, vers une poétique (du roman) épistolaire. *Épistolaire* n°40, Paris : Champion, 2014, dossier « Diderot en correspondance », p. 155-167.

RICHARD-PAUCHET, Odile. Entrée « Sophie Volland », *Dictionnaire des femmes des Lumières*. dir. Valérie André et Huguette Krief, Paris : Champion, 2015, coll. « Dictionnaires et références », n°25, t. 2, p. 1214-1216.

RICHARD-PAUCHET, Odile. Le prix du bonheur dans les *Lettres* de Diderot à Sophie Volland, Diderot expérimentateur et théoricien. *Le Bonheur au XVIIIe siècle*, dir. Michel Delon et Guihem Farrugia, *La Licorne*, 115, Rennes : PUR, 2015, p. 55-72.

RICHARD-PAUCHET, Odile. Pacte épistolaire et pacte autobiographique : deux formes de l'écriture de soi dans les *Lettres à Sophie Volland* et les *Confessions* chez Diderot et Rousseau. Colloque « Rousseau et Diderot : traduire, interpréter, connaître », Commémorations du Tricentenaire de la naissance de Diderot, dir. Izabella Zatorska, Université de Varsovie, Institut d'études romanes, Centre de civilisation française et d'études francophones, Varsovie : WUW, 2016, p. 279-291.

RICHARD-PAUCHET, Odile. Quelques petits contes drolatiques dans les *Lettres à Sophie Volland* ». *Diderot et le roman hors du roman*, dir. Sylviane Albertan-Coppola et Nadège Langbour, Paris : Société Diderot, Coll. « L'Atelier », 2017, p. 39-51.

RICHARD-PAUCHET, Odile. L'être ou ne pas l'être (à Sophie Volland) : le chef d'œuvre posthume de Diderot ? volume en hommage à André Magnan, dir. Stéphane Géhanne-Gavoty et Alain Sandrier, Montréal : Presses Universitaires Laval, 2017, p. 219-230.

RICHARD-PAUCHET, Odile. Entrée « Denis Diderot », *Dictionnaire de l'Autobiographie. Écritures de soi de langue française*, dir. Françoise Simonet-Tenant, Paris : Champion, 2017

RICHARD-PAUCHET, Odile. Entrée « *Lettres à Sophie Volland* », *Dictionnaire de l'Autobiographie. Écritures de soi de langue française*, dir. Françoise Simonet-Tenant, Paris : Champion, 2017.

ROTH, Georges. À propos d'une certaine « lettre à Sophie ». *RHLF*, janv.-mars 1958, p. 52-55.

ROTH, Georges. Diderot et la tsarine (d'après des documents en partie inédits). *Revue de Paris*, mars 1958, p. 112-124.

ROUSSET, Jean. Une Forme littéraire : le Roman par lettres. *NRF*, mai-juin 1962, p. 830-841 et 1010-1022 ; repris dans *Forme et Signification : essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Paris : José Corti, 1962, p. 65-108.

SEGUIN, Jean-Pierre. Du chagrin à l'amertume : le vocabulaire des états d'âme douloureux dans la correspondance de Diderot de 1742 à 1758. Dans *Au Bonheur des mots, Mélanges en l'honneur de Gérald Antoine*, Nancy : Presses universitaires de Nancy, 1984, p. 157-168.

STAROBINSKI, Jean. « Psychanalyse et connaissance littéraire », dans La *relation critique. L'œil vivant II*, [1970], Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2001.

SUMI, Yuochi. L'été 1762. À propos des *Lettres à Sophie Volland*. *Europe*, mai 1984, p. 113-119.

THOMAS, Chantal. Les femmes folles de leurs sœurs. *La Quinzaine Littéraire,* n° 418, 1er au 15 juin 1984, p. 7.

VARLOOT, Jean. La date des lettres 480 et 483 à Sophie Volland. *RHLF*, juilllet-septembre 1961, p. 419-422.

VARLOOT, Jean. Métalégomènes à l'édition de la correspondance de Diderot. Dans *Approches des Lumières. Mélanges offerts à Jean Fabre*, Paris : Klincksieck, 1974, p. 487-521.

VARLOOT, Jean. À propos de la correspondance de Diderot. *Revue de Synthèse*, janvier-juin 1976, p. 117-120.

VARLOOT, Jean. Chronique pédagogique. Au programme des agrégations de lettres classiques, de grammaire et de lettres modernes : Diderot, *Lettres à Sophie Volland*, Gallimard (coll. « Folio »). *Bulletin de la Société française d'étude du XVIIIe siècle*, juillet 1986, p. 15-19.

VERNIÈRE, Paul. Marie-Madeleine Jodin, ami de Diderot et témoin des Lumières. *SVEC*, 58, 1967, p. 1765-1775 ; repris dans *Lumières ou clair-obscur ? Trente essais sur Diderot et quelques autres*, Paris : PUF, 1987, p. 121-128.

VERSINI, Laurent. *Laclos et la tradition, essai sur les sources et la technique des* Liaisons dangereuses. Paris : Klincksieck, 1968.

VIDAN, Gabrijela. Style libertin et imagination ludique dans la correspondance de Diderot. *SVEC*, 90, 1972, p. 1731-1745.

WAGNER, Robert-Léon. Ces vordes me charment. *Revue de linguistique romane*, t. 31, n° 123-124, 1967, p. 239-245.

WOODWARD, Servanne. Galiani's Beast Fable in Diderot's Letters to Sophie Volland. *Bestia*, 3, 1991, p. 30-37.

WOODWARD, Servanne. Dialogue intime avec la postérité : les lettres de Diderot à Sophie Volland. *Revue Belge de Philosophie et d'Histoire*, 70e année, n° 3, 1992, p. 706-715.

WOODWARD, Servanne. Correspondence and good taste in Diderot's letters to Sophie Volland. *SVEC*, 304, 1992, p. 925.

WOODWARD, Servanne. Sur l'échange épistolaire et gastr(onom)ique des *Lettres à Sophie Volland. Diderot Studies*, 25, 1993, p. 135-146.

VI OUVRAGES CRITIQUES GÉNÉRAUX, QUESTIONS AUTOBIOGRAPHIQUES

ARISTOTE. *Poétique*. texte traduit par J. Hardy, Paris : Les Belles Lettres, 1990 : Gallimard, coll. « Tel », 1996.

AUERBACH, Erich. *Mimesis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*. Paris : Gallimard, coll. « Tel », 1968.

BACHELARD, Gaston. *L'Eau et les rêves, essai sur l'imagination de la matière*. Paris : José Corti, 1942, repris par Le Livre de Poche, coll. « Essais », 1996.

BARTHES, Roland. *Fragments d'un discours amoureux*. Paris : Seuil, coll. « Tel Quel », 1977, p. 113-116.

BARTHES, Roland. *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris : Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1975.

BELLEMIN-NOËL, Jean. *La Psychanalyse du texte littéraire, introduction aux lectures critiques inspirées de Freud*. Nathan Université, coll. « 128 », 1996.

BÉNICHOU, Paul. *Morales du Grand siècle*. Paris : Gallimard, 1948.

BÉNICHOU, Paul. *Le Sacre de l'écrivain*. Paris : José Corti, 1973.

BENVENISTE, Émile. *Problèmes de linguistique générale*. t. 1, Paris : Gallimard, 1966.

BERCHTOLD, Jacques, Claude HABIB (dir.), *Les Confessions, Se dire, tout dire*.Paris, Classique Garnier, coll . « Rencontres », 111, 2015, « Introduction », p. 7-18.

BLANCHOT, Maurice. *Le Livre à venir*. Paris : Gallimard, 1959.

BOURDIEU, Pierre. « L'illusion biographique ». *Actes de la recherche en sciences sociales*, 62-63, juin 1986, p. 69-72.

BRUNOT, Ferdinand. *Histoire de la langue française des origines à 1900*. Paris : Armand Colin, 1930.

COMPAGNON, ANTOINE. *Écrire la vie*. Cours donné au Collège de France, 2009-2010.

DÄLLENBACH, Lucien. *Le Récit spéculaire, essai sur la mise en abyme*. Paris : Seuil, coll. « Poétique », 1977.

DIDIER, Béatrice. *Le Journal intime*. Paris : PUF, coll. « Littératures modernes », 1976.

DIDIER, Béatrice. Les « Blancs » de l'Autobiographie. *Territoires de l'Imaginaire. Pour Jean-Pierre Richard*, Textes réunis par Jean-Claude Mathieu, Paris : Seuil, p. 137-156.

DOUBROVSKY, Serge. Sartre : Autobiographie/Autofiction. *RSH*, n° 224, oct.-déc. 1991, p. 17-26.

DOUBROVSKY, Serge. *Autobiographiques : de Corneille à Sartre*. Paris : PUF, 1988.

DUCROT, Oswald et TODOROV, Tzvetan. *Dictionnaire encyclopédique du langage*. Paris : Seuil, coll. « Points-Essais », 1972.

DUCROT, Oswald et SCHAEFFER, Jean-Marie. *Nouveau dictionnaire encyclopédique des Sciences du Langage*. Paris : Seuil, mai 1995.

DUBEAU, Catherine. *La Lettre et la mère. Roman familial et écriture de la passion chez Suzanne Necker et Germaine de Staël*. Québec, Presses de l'Université Laval, Paris, Hermann, 2013.

DUPRIEZ, Bernard. *Gradus. Les Procédés littéraires (Dictionnaire)*. Paris : Union générale d'Éditions, coll. « 10/18 », 1984.

FONTANIER, Pierre. *Les Figures du discours*. Introduction par Gérard Genette, Paris : Flammarion, 1968, repris dans la coll. « Champs », 1977.

FREUD, Sigmund. *L'Interprétation des rêves*. Paris : PUF, 1967.

GAILLARD, Françoise. Roland Barthes : le biographique sans la biographie. *RSH*, n° 224, oct.-déc. 1991, p. 85-103.

GENETTE, Gérard. Le journal, l'anti-journal. *Poétique*, n° 47, sept. 1981, p. 315-322.

GIRARD, Alain. *Le Journal intime*. Paris : PUF, coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 1963.

GRIMAL, Pierre. *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*. Paris : PUF, 1994 (1re éd. 1951).

GUSDORF, Georges, De l'autobiographie initiatique à l'autobiographie genre littéraire. *RHLF*, nov.-déc. 1975, p. 957-974.

HAMBURGER, Käte. *Logique des genres littéraires*. Paris, Seuil (trad. française), 1986.

HAMON, Philippe. *Le Personnel du roman. Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola*. Genève, Droz, 1998.

HENNING, Jean-Luc. dans *Espadons, mignons et autres monstres, vocabulaire de l'homosexualité masculine sous l'ancien régime*. Paris, éd. du Cherche Midi, coll. « Styles », 2014.

LALANDE, André. *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*. Paris : PUF, 1988 (1re éd. 1926).

LAPLANCHE, Jean et PONTALIS, Jean-Bertrand. *Vocabulaire de la psychanalyse*. Paris : PUF, 1994 (1re éd. 1967).

LEJEUNE, Philippe. *L'Autobiographie en France*. Paris : Colin, 1971.

LEJEUNE, Philippe. *Le Pacte autobiographique*. Paris : Seuil, coll. « Poétique », 1975.

LEJEUNE, Philippe. *Aux origines du journal personnel. France, 1750-1815*. Paris, Champion, 2016.

LE PENNEC, Marie-Françoise. *Petit Glossaire du langage érotique aux XVIIe et XVIIIe siècles*. Paris : Borderie, « la Parole Debout », 1979.

MAY, Georges. *L'Autobiographie*. Paris : PUF, 1979.

PACHET, Pierre. *Les Baromètres de l'âme – Naissance du journal intime*. Paris : Hatier, coll. « Brèves Littérature », 1990.

ROUSSET, Jean. *Le Lecteur intime – de Balzac au journal*. Paris : José Corti, 1986.

SAINTE-BEUVE, Charles-Augustin. Diderot, Mémoires, correspondance et ouvrages inédits. *Le Globe*, 20 septembre et 5 octobre 1830, repris dans Sainte-Beuve, *Les Grands Écrivains Français*, t. XI, XVIIIe siècle, philosophes et savants (Fontenelle, Montesquieu, Buffon et Diderot), Paris : Garnier Frères, 1930.

SAINTE-BEUVE, Charles-Augustin. *Œuvres I, Premiers Lundis, débuts des portraits littéraires*. texte annoté et présenté par Maxime Leroy, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1966, p. 125.

SAINTE-BEUVE, *Portraits Littéraires*. éd. établie par Gérald Antoine, Paris, Laffont, coll. « Bouquins », 1993, p. 166.

SIMONET-TENANT, Françoise (dir.), *Dictionnaire de l'Autobiographie. Écritures de soi de langue française*, Paris, Champion, 2017.

VII COLLOQUES ET NUMÉROS SPÉCIAUX

Denis Diderot, 1713-1784, *Colloque International Diderot*. dir. Anne-Marie Chouillet, Paris : Aux Amateurs de Livres, 1985.

Des Notes et des Images pour correspondre. Problématique et économie d'un « genre littéraire ». Actes du Colloque international : « *Les Correspondances »*, Nantes : Publications de l'université de Nantes, sept. 1984.

Diderot. numéro spécial de la revue *Europe*, janvier-février 1963.

Diderot. numéro spécial de la *Quinzaine Littéraire*, n° 418, 1er-15 juin 1984.

Diderot en correspondance. dir. Marc Buffat , Geneviève Cammagre et Odile Richard-Pauchet, université de Toulouse 2-Jean Jaurès, 20-22 mars 2013, *Épistolaire* n°40, 2014 ; n°41, 2015.

Diderot et l'Italie. dir. Jacques Berchtold, 23-25 janvier 2014, université de Roma I Sapienza et Roma II Tor Vergata (à paraître dans *RDE*).

Diderot et ses Pensées Détachées. dir. Elisabeth Lavezzi et Marie Leca-Tsiomis, Musée des Beaux-Arts et université de Rennes, 5-6 février 2013 (à paraître aux PUR).

Diderot, le philosophe heureux. *Magazine littéraire*, n°537, novembre 2013.

Diderot, Paradoxes d'un comédien, dir. Ana Clara Santos et Maria Luisa Malato, Colloque de l'université de Porto, (Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa), Paris : Le Manuscrit, coll. « Entracte », 2016.

Diderot, *Théâtre-Musique*. dir. Pierre Frantz, Raphaelle Legrand et Sophie Marchand, université de Paris-Sorbonne, 6-7 juin 2013 (à paraître aux PUPS).

Études sur Le Neveu de Rameau *et sur le* Paradoxe sur le comédien. *Cahiers Textuel*, université de Paris 7, n° 11, 1992.

Interpréter Diderot aujourd'hui. dir. Elisabeth de Fontenay et Jacques Proust actes du colloque de Cerisy (11 au 21 juillet 1983), Paris : Le Sycomore, 1984.

La Correspondance de Diderot. dir. Marc Buffat et Odile Richard-Pauchet, Langres : *RDE*, n° 43, 2008.

La Lettre d'amour. Cahiers Textuel, n° 24, Paris : université de Paris 7, 1992.

Le Dialogue, genre littéraire. CAIEF, n° 24, mai 1972.

L'Épistolarité à travers les siècles. Geste de communication et d'écriture. Actes du Colloque de Cerisy, Stuttgart : Franz Steiner Verlag, 1990.

Le Regard et l'objet – Diderot critique d'art. dir. Michel Delon et Wolfgang Drost, Second Colloque des Universités d'Orléans et de Siegen, Reihe Siegen 80, Heidelberg : Carl Winter Verlag, 1989.

Les Journées Diderot. 2-5 novembre 1994, dir. Marc Buffat, université Paris 7, *RDE*, n°s 18-19, oct. 1995.

Rousseau et Diderot : traduire, interpréter, connaître. dir. Izabella Zatorska, Commémorations du Tricentenaire de la naissance de Diderot, université de Varsovie, Institut d'études romanes, Varsovie : WUW, 2016.

VIII BIBLIOGRAPHIES

CIORANESCU, Alexandre. *Bibliographie de la littérature française au XVIIIe siècle*. Paris, 1969.

CHOUILLET, Anne-Marie. Carnet bibliographique. rubrique de *RDE*, nos 1 à 24, oct. 1986 à avril 1998.

CHOUILLET, Jacques. État présent des études sur Diderot. *L'Information Littéraire*, mai-juin 1979, p. 103-114.

CHOUILLET, Jacques et Anne-Marie. État actuel des recherches sur Diderot. *DHS*, n° 12, 1980, p. 443-470.

MELANÇON, Benoît. État présent des études sur la correspondance de Diderot. *RDE*, n° 6, avril 1989, p. 131-141.

SPEAR, Frederick A. *Bibliographie de Diderot, Répertoire analytique international*.Paris-Genève : Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 1980, et vol. 2 (1976-1986), 1988.

SPEAR, Frederick A. *Bibliographie de Diderot*. suppléments n° 1 à 6*, Diderot Studies* 21à 26, 1983 à 1995.

IX DICTIONNAIRES

Dictionnaire de l'Académie française, édition de 1718.

Dictionnaire Universel français et latin, ou Dictionnaire de TRÉVOUX, édition de 1743.

Encyclopédie, ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des métiers…, 1751-1765, 17 vol. fol.

DUBOIS, *Dictionnaire de la langue française classique*.

LITTRÉ, *Dictionnaire de la langue française*.

ROBERT, *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*.