THESIS
4
1999

MICHIGAN STATE LIBRARIES
3 1293 01834 1689

LIBRARY
Michigan State
University

This is to certify that the

dissertation entitled

QUAND LE RIDEAU DES CONVENTIONS SE LEVE:

DIDEROT ET LA PROBLEMATIQUE DES GENRES LITTERAIRES

presented by

Isabelle Cassagne

has been accepted towards fulfillment
of the requirements for

Ph.D. degree in French Literature

Laurence M. Porter, Chair
Major professor

Date August 17, 1999

MSU is an Affirmative Action/Equal Opportunity Institution

O-12771

PLACE IN RETURN BOX to remove this checkout from your record.
TO AVOID FINES return on or before date due.
MAY BE RECALLED with earlier due date if requested.

DATE DUE	DATE DUE	DATE DUE
JAN 2 6 2004 01 2 3 04		

1/98 c/CIRC/DateDue.p65-p.14

QUAND LE RIDEAU DES CONVENTIONS SE LÈVE: DIDEROT ET LA PROBLÉMATIQUE DES GENRES LITTÉRAIRES

By

Isabelle Cassagne

A DISSERTATION

Submitted to
Michigan State University
in partial fulfillment of the requirements
for the degree of

DOCTOR OF PHILOSOPHY

Department of Romance and Classical Languages

1999

ABSTRACT

QUAND LE RIDEAU DES CONVENTIONS SE LÈVE: DIDEROT ET LA PROBLÉMATIQUE DES GENRES LITTÉRAIRES

By

Isabelle Cassagne

Diderot stands out as a man of dialogue, not to say the man of dialogue of the Eighteenth century, constantly exchanging and challenging his own ideas as well as those of others. The lack of conformism for which he is so notorious anchors in his lifelong rebellion against any form of authority and tradition (e.g., religious or literary) that presents itself as the ultimate frame of reference. The major two axes of this study of Diderot from the perspective of literary genres are the heterodoxy of his philosophical odyssey against religious dogma, on the one hand; and the transgressive nature of his practice of literary genres, on the other hand. The latter is seen as not only reflecting the former in the various works chosen for examination, but also as providing a poetic illustration of it.

Thus, the presentation of the Annunciation to the Virgin as a ridiculous fairy tale in L'Oiseau blanc, conte bleu parodies liturgy as fictional, both at the level of the story narrated and at the level of the narration. Moreover, Diderot's use of the letter-form shows "écart" (i.e., a departing or differing from stylistic and phenomenological norms) to be a master trope for his heterodoxy as variously evidenced in the Lettre sur les aveugles and the Lettre sur les sourds et muets. Diderot's transgressive and innovative practice of generic conventions will be further exemplified, and brought to a new level, in a transgeneric reading of Le Fils naturel & les Entretiens sur "le Fils naturel", the historical cornerstone

of bourgeois drama, as a kind of novel. The narrative conception of this work challenges more traditional interpretations that see it as hard-to-reconcile dramatic theory and practice.

Finally, Diderot's work as head-editor of the Encyclopédie fosters his own article entitled «Encyclopédie». Authored by many individuals of various beliefs, backgrounds, and styles, the Encyclopédie had its eclectic nature and composition sanctioned by dogmatic censorship. «Encyclopédie» provides a mise en abîme of the philosophical and poetic heterodoxy previously discussed in Diderot's tale, public letters, and theatrical work. In a more distinctively theoretical manner, it presents genres, laws, and dogmas as arbitrarily established by convention, and thus as worthy of critical examination by the Enlightenment that Diderot embodies.

Copyright by
ISABELLE CASSAGNE
1999

Pour Michael, Paulie et Michel

REMERCIEMENTS

Mes remerciements sincères et affectueux s'adressent de plein droit au Professeur Herbert Josephs, dont la place dans le développement de mes facultés intellectuelles et personnelles ainsi que l'influence sur le présent travail vont bien au-delà des mots. Un grand merci également au Professeur Laurence Porter pour la rigueur et la précision qu'il inspire à ses étudiants, ainsi qu'au Professeur Sheila Teahan dont le cours de rhétorique m'aura permis de comprendre pourquoi j'aime la littérature. C'est encore l'amour de la littérature qui m'amène à remercier le Professeur Marlies Kronegger grâce à qui l'expression "the life significance of literature" prend désormais pour moi tout son sens. Leur contribution nourrit chaque page de cette thèse.

Sans l'amitié constante, les conseils judicieux, l'oreille compatissante et le soutien moral de Bernadette en particulier, mais aussi de Luciano, Lucia, Carine, et Lynn, les inévitables passages à vide émaillant des recherches et une réflexion de plusieurs années auraient été insupportables. Les encouragements de mes parents et de mes beaux-parents tout récents sont incommensurables; que leur patience et leur compréhension se voient ici remerciés. Enfin, sans la confiance inébranlable et le soutien inconditionnel de Michael, cette odyssée n'aurait pu aboutir. J'ai le bonheur de l'en remercier infiniment aujourd'hui.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION 1

CHAPITRE I: L'Oiseau blanc, conte bleu: de la dérision de la tradition à la transgénéricité de la dérision 11
1. L'Oiseau blanc, conte bleu et la tradition littéraire 11
2. De l'ironie à l'hérésie: Eros en Orient 23
3. Entre conte et pensées: Diderot "à travers genres" 49
4. En fin de compte... 54

CHAPITRE II: La Lettre sur les aveugles et la Lettre sur les sourds et muets: De "l'écriture comme écart" à l'écriture de l'écart 57
1. A l'écart des genres traditionnels: la 'lettre au XVIIIe siècle 57
2. Ecart, écriture, lettre 69
3. "Dé-monstrer" par lettre interposée: l'écriture de l'écart 109

CHAPITRE III: Quand le rideau des transgressions se lève: Le Fils naturel & les Entretiens sur 'Le Fils naturel' 133
1. La réception du Fils naturel & [d]es Entretiens sur 'Le Fils naturel' 133
2. Le Fils naturel & les Entretiens et les genres: *in pluribus nullum* .. 149
3. En guise de conclusion 192

CHAPITRE IV: Religion, science et "fictions" autour de L'Encyclopédie . 196
1. Avant-propos 196
2. Les genres et l'Encyclopédie 198
3. Les langages de l'Encyclopédie 214
4. Religion, science et "fictions" autour de l'Encyclopédie 229

CONCLUSION 237

NOTES 246

OUVRAGES CITES 298

Si l'on s'en tient à certaines expressions génériques que personne n'entend de la même manière, quoique tout le monde s'en serve sans contradiction, parce que jamais on ne s'explique; et si l'on demande à chacun ou des éléments, ou un traité complet et général, on ne tardera pas à s'apercevoir combien cette mesure nominale est vague et indéterminée."

(Diderot, «Encyclopédie,» Œuvres, I: 395-96)

La poétique de Mr. Diderot est la meilleure des poétiques. Tombez, tombez murailles qui séparez les genres! que le poète porte une vue libre dans une vaste campagne et ne sente plus son génie resserré dans ces cloisons où l'art est circonscrit et atténué.

Journal littéraire de Berlin, (mars-avril 1775)

INTRODUCTION

> Si l'on s'en tient à certaines expressions génériques que personne n'entend de la même manière, quoique tout le monde s'en serve sans contradiction, parce que jamais on ne s'explique; et si l'on demande à chacun ou des éléments, ou un traité complet et général, on ne tardera pas à s'apercevoir combien cette mesure nominale est vague et indéterminée. (Diderot «Encyclopédie», Œuvres I: 395-96)

1. Une variété pantophilique

A qui se penche sur la biographie de Denis Diderot, il apparaît rapidement un éventail impressionnant d'intérêts divers pour les sciences et les lettres, un goût également curieux pour la rigueur et la précision scientifiques, pour un lyrisme et une imagination débridés, bref, un esprit inclinant à la fois vers la raison et vers le sentiment, ces deux pôles résumant les conflits au cœur de la pensée française du XVIIIe siècle. Quoique Diderot ait diversement pris parti pour l'un et l'autre, c'est en homme du dialogue, toujours interpelé par la variété des directions prises par un événement et ses interprétations, toujours examinant les possibilités offertes et ouvertes par l'un et les autres, toujours prêt à les examiner plus avant, comme en témoignent les additions dont il augmenta presque systématiquement tous ses écrits.

Les difficultés qu'on éprouve à situer ceux-ci en termes génériques se reflètent à travers les diverses épithètes attribuées à Diderot. Pour certains, il demeure "le philosophe" comme on l'appelait de son temps et tel qu'il demeura longtemps dans l'esprit du public. Cela dit, si l'on prend en compte l'équivalence synonymique existant au dix-huitième siècle entre "philosophie" et "science,"[1] une telle appellation perd de son caractère spécifique en

s'abandonnant à la polysémie du langage en contexte, et à l'équivoque qui en résulte aux yeux du lecteur (post-) moderne. En cette fin de vingtième siècle, en effet, quoique la science et la philosophie se retrouvent parfois attablées devant une tâche commune visant à définir des limites éthiques aux expériences scientifiques sur le clônage de cellules animales, par exemple, l'essentiel du monde occidental s'accorde généralement pour différencier les représentants de ces deux disciplines en deux catégories distinctes.

Pour d'autres, Diderot reste l'auteur de Jacques le fataliste et son maître, ou du Neveu de Rameau, i.e., il n'apparaît plus en tant que "philosophe" mais devient "romancier," comme on le connaît mieux de nos jours. Pour d'autres encore, moins nombreux cette fois, il est aussi dramaturge praticien, statut dont il eût aimé se faire la réputation et le succès. Dans ce cas, il reste le dramaturge théoricien du "drame bourgeois" ou "drame sérieux," forme mitoyenne plus tout-à-fait tragédie, pas encore devenue mélodrame, qui reflète Diderot l'homme du dialogue: dialogue théâtral du Fils naturel, du Père de Famille ou de Est-il bon? Est-il méchant?, dialogue narratif des Entretiens sur "Le Fils naturel", mais aussi dialogue plus large de formes et d'idées dans lequel sa plume l'engage chaque fois qu'elle effleure le parchemin. Les critiques diderotiens ne manquent pas de remarquer combien les textes romanesques de Diderot se prêtent à la scène, et y sont portés, en effet. Des belles-lettres aux beaux-arts, il semble en outre n'y avoir qu'un pas, aisément franchi par un Diderot pionnier sinon de la critique d'art, à tout le moins d'une critique d'art d'un "nouveau genre," où se mêlent appréciation technique et imagination créatrice, pas tout-à-fait critique, pas complètement création.

Indéniable amoureux de tout espace cognitif auquel abreuver libéralement sa curiosité éclairée, amoureux auquel rend encore hommage son travail de rédacteur en chef de l'Encyclopédie, Diderot le "pantophile" se voyait

lui-même comme un homme aux cent physionomies impossibles à saisir d'un trait, dont "le masque tromp[ait] l'artiste" enclin à faire de lui un portrait ressemblant, "soit qu'il y ait [eu] trop de choses fondues ensemble, soit que les impressions de [son] âme se [soient succédées] très rapidement et se [soient peintes] toutes sur [son] visage" (Œuvres, IV, 532). Dans sa façon d'être, de se voir comme de voir le monde alentour (scientifique ou philosophique, artistique, romanesque ou dramatique), le personnage et l'œuvre de Diderot offrent une multiplicité d'approches,[2] toutes différentes sans jamais être incompatibles l'une avec l'autre.

2. Etre homme de lettres au XVIIIe siècle

Directement issue de la diversité de ses centres d'intérêts, la production littéraire laissée à la postérité par Diderot permet d'aborder son génie d'un point de vue plus concret mais plus rarement admiratif, celui de leur variété générique.[3] "Littéraire", parce que ce point de vue s'inscrit dans le cadre de nos propres études de littérature, mais aussi par désir de conserver à ce terme la portée que lui donne la définition d'un homme de "lettres" telle qu'elle apparaît dans l'Encyclopédie. Le terme de "gens de lettres," non sans évoquer l'équivalence entre "philosophe" et "scientifique," désigne une personne cultivée dont les centres d'intérêt se veulent multiples. Ainsi, au XVIIIe siècle, un homme de lettres, grammairien et philologue avant tout par l'étude de la rhétorique classique, ne doit pas seulement se limiter à l'analyse et la discussion de la grammaire, "base de toutes les connoissances." Eclectique, il se doit d'élargir son horizon intellectuel aux mathématiques, à la philosophie, à la géométrie (Voltaire "Gens de Lettres" in Encyclopédie, "grammaire").

Les Lumières, définies par leur inextinguible soif de connaissances, favorisèrent en Diderot l'exploration continuelle et éclectique de nouvelles voies

épistémologiques. En même temps, elles nourrirent sa remise en cause du dogmatisme de l'Eglise catholique, fondée sur une conception toute autre de la curiosité et donc de la connaissance comme source du péché, conception fortement moralisée par conséquent. Or, durant toute sa vie, depuis ses premiers pas dans sa famille, à l'école, ou plus tard dans son propre foyer, Diderot eut une inclination pour le non-conformisme, se montrant rebelle à toute autorité tentant de le mettre au pas imposé et réglementé de la tradition. L'éclectisme de ses goûts reflète la position qu'il occupait parmi les intellectuels du XVIIIe siècle (passant pour un éminent transgresseur de normes et défiant les contraintes érigées en lois par la tradition littéraire, religieuse ou politique), dans une quantité phénoménale d'ouvrages tous plus variés les uns que les autres, et dont la plupart échappent à toute tentative de catégorisation générique.

Pourquoi donc se lancer dans une étude genrologique de certaines de ses œuvres? Précisément parce qu'elles échappent à la dénomination, et que, pour pratiques que soient les divisions génériques, elles n'en restent pas moins "vague[s] et indéterminée[s]." Qui trouve à redire au fait qu'on groupe Les Bijoux indiscrets, La Religieuse, Le Neveu de Rameau et Jacques le Fataliste sous l'appellation de roman? Apparemment le plus grand nombre, puisqu'on se réfère souvent au Neveu comme à un "dialogue," ou que, dans le cas de l'édition récente des Œuvres de Diderot par l'éminent Laurent Versini, ces "romans" ou "dialogues" apparaissent dans le même volume intitulé ... "Contes." Certains "contes" de ce volume apparaissent em outre dans la partie philosophique de certaines éditions de Diderot. Mais peut-on dire que la philosophie est un genre? On parle bien de "conte philosophique" cependant ... Le Neveu lui-même comporte en sous-titre la mention "satyre", francisation du latin *satura*, c'est-à-dire mélange, pot-pourri de choses et d'autres. Ainsi, c'est un Diderot

bien conscient de l'impact des appellations génériques qui semble se jouer et s'écarter des normes et des genres en jouant avec eux, quels qu'ils soient, d'un bout à l'autre de sa carrière.

3. Diderot et la problématique des genres littéraires

L'exploration de ce lien entre la réputation intellectuelle du philosophe et la production littéraire de l'écrivain revêt un grand intérêt. Dans quelle mesure l'une et l'autre pourraient-elles s'éclairer mutuellement? La multiplicité des catégories pouvant s'appliquer à chacun des ouvrages de Diderot un fait curieux lorsqu'on la met en contraste avec les élans classificateurs des ouvrages d'histoire naturelle ou intellectuelle qui jalonnent le siècle. Dans ce contexte, on peut ainsi s'interroger sur l'étendue et la portée de la pratique générique des genres de Diderot et sur sa réflexion genrologique, de manière d'autant plus urgente qu'à la tête de l'Encyclopédie, il devait se poser en expert ès classification. La problématique des genres littéraires repose en effet sur l'existence de catégories préétablies et définies comme outil principal de classification générique. Or, sans l'existence de ces catégories, il n'y a pas moyen de prétendre débattre la valeur excessive qui semble être accordée à leur dimension législative, comme à leur fonction d'identification et de délimitation des œuvres tombant peu ou prou sous le coup de leur loi.

Par le choix qu'il fait de ces catégories, Diderot semble remettre en question leur valeur identificatrice. C'est ainsi que notre attention fut attirée sur l'un de ses "contes" tardifs, datant des années 1770, dont le titre annonce tout un programme générique: Ceci n'est pas un conte. Provocateur à première vue, ce titre met en lumière deux aspects des catégories génériques qui renseigneraient ainsi sur le fond comme sur la forme, mais de façon ambiguë et peu sûre, puisque "ceci" malgré les apparences implicites d'un conte nous est

présenté d'emblée comme dérogeant à ces apparences. La forme relativement courte que l'on associe au label "conte" ne préjugerait donc pas de son contenu, comme on pourrait traditionnellement le croire. Simultanément, l'affirmation du titre, à propos cette fois du contenu de ce conte qui n'en est pas un, impose au lecteur d'en reconsidérer tout d'abord l'authenticité, et de l'aborder comme véridique plutôt que comme fictif, mais ensuite de remettre en question la valeur de représentation ici niée au terme "conte". Dès lors, le choix de telle ou telle catégorie générique par Diderot nous semble ressortir d'une perspective consciemment ironique, dont nous nous proposâmes de vérifier la validité en analysant des œuvres plus anciennes dont le titre renvoyait explicitement à une catégorie générique.

Avec cet *a priori*, nous commencerons notre étude genrologique de Diderot par la lecture d'un autre conte, beaucoup moins tardif, celui-là: L'Oiseau blanc, conte bleu. Peu étudié, il est le plus souvent mentionné au côté des Bijoux indiscrets (dont la dimension subversive n'est plus à démontrer), mais aussi de l'audacieuse Lettre sur les aveugles, qui valut la prison au philosophe. L'Oiseau blanc, conte bleu: autre titre, autre étiquette générique, autre jeu, ici de couleur. Là encore, l'ironie même moins ouvertement affirmée que dans le sous-titre de Ceci n'est pas un conte est au rendez-vous puisque, dans un cadre oriental quelque peu éloigné des thèmes de chevalerie communs aux ouvrages habituellement publiés dans la Bibliothèque bleue, une sultane endormie se faisait raconter les histoires ennuyeuses d'un oiseau blanc libertin. La curiosité est alors attisée par la dimension explicitement non-conformiste de ce texte. Non seulement la tradition du conte exotique et érotique incarnée par Mille et une nuits s'y trouve ridiculisée, mais cette parodie constitue encore le moyen pour Diderot de tourner en dérision l'un des faits de la religion catholique en le réduisant à une histoire de piètre qualité dont les faiblesses, essentielles à

l'intrigue puisque elles sont censées endormir Mirzoza, donne un tour nettement idéologique anticlérical à ce conte que son appartenance générique semble pourtant rendre inoffensif.

Nous verrons que la conjonction établie entre littérature et philosophie dans ce conte devient plus manifeste encore lorsque, en feuilletant, dans le tome "Philosophie" de l'édition Versini, les Pensées philosophiques, on y trouve un passage familier identifiable comme la version concise de l'épisode central de l'histoire de L'Oiseau blanc. Pensée philosophique? Conte? Le fait est que la pensée en question se présente sous la forme d'une histoire courte et peu vraisemblable. La lecture des premiers pas de Diderot en philosophie, loin de révéler un style rébarbatif et truffé d'abstractions, se lit ainsi comme une histoire, amusant, divertissant, et ressemblant plus au conte qu'à un essai philosophique. Le premier chapitre de notre étude genrologique de Diderot nous permettra ainsi d'explorer, en même temps qu'une remise en cause explicite des conventions du genre affiché en sous-titre par L'Oiseau blanc, conte bleu, celle, à la limite de l'hérésie, de la dimension sacrée des textes fondateurs de la religion catholique.

La Lettre sur les aveugles, ayant conduit Diderot en prison au moment où il s'engageait dans l'énorme entreprise de l'Encyclopédie sous le regard critique de la censure politique et religieuse, se pose comme candidate immédiate à la poursuite de notre étude genrologique. Déjà subversive au niveau des idées, puisqu'elle se présente comme un manifeste de la philosophie sensualiste influencée par Locke, et débouche sur une remise en cause de l'existence de Dieu, elle nous paraît tout aussi digne d'attention au niveau de sa forme. Lettre dans son titre, elle s'offre à l'examen de la subversivité de son épistolarité jamais vraiment tenté comme tel à ce jour. Ce cadre épistolaire essentiellement constitué tout au long de la lettre par une formule d'adresse anonyme, renvoyant à un contact préalable de l'épistolier avec une dame, est souvent perçu comme

fictif, 'purement formel,' et se prêtant comme fréquemment à l'époque, à l'exposition publique d'idées polémiques. Cadre purement formel... peut-être. Mais la lettre n'est-elle pas d'ordinaire associée à une certaine spontanéité et une certaine authenticité garantes d'une absence de formalité, voire de fiction? Or, en lisant cette lettre plus avant, l'on verra que la fiction (par le biais du détournement de sources présentées comme historiques) n'est pas si accessoire que cela au développement d'un raisonnement qui remet en cause, après tout, une "vérité" métaphysique de taille.

La communauté titulaire rapprochant cette Lettre sur les aveugles de la Lettre sur les sourds et muets au titre et au contenu apparemment calqués sur ceux de sa "sœur" aînée, est cependant contredite dans la préface de la seconde. Dans cette préface, Diderot s'y démarque en effet de la première, tout en ayant l'air de faire de l'épistolarité une simple convention stylistique sans plus d'importance. Nous verrons que les composantes "littéraires" de ces deux lettres (destinateur, destinataire, etc.) ont leur rôle à jouer dans la subversion idéologique à laquelle on fait généralement bien plus attention, et que le relativisme sensualiste hétérodoxe incarné par le mathématicien aveugle et athéiste Saunderson, se double d'une définition diderotienne du genre le plus populaire du siècle comme une écriture de l'écart et de la digression. C'est cette notion d'écart qui constitue le fondement de la transgressivité genrologique de Diderot. Cet écart de genre et de style inscrit dans le texte le repoussement des limites génériques auxquelles l'énergie et le génie créateurs diderotiens ne sauraient se confiner.

Au contraire, le drame bourgeois dont Le Fils naturel qui représente de nos jours le premier exemple identifiable comme tel, et que nous étudierons dans le troisième chapitre, manqua de popularité, vraisemblablement parce que son genre était alors inconnu, histoire oblige, et que les grands genres

traditionnels de la tragédie et de la comédie dominaient toujours la scène de la Comédie Française. Mais c'est précisément par sa dimension novatrice sur le plan générique que cet ouvrage exige une approche genrologique. Pour une fois, la critique abonde sur ce texte diderotien. Là où elle pèche par défaut, cependant, c'est plutôt dans la séparation qu'elle impose entre ce "drame" et ce qu'on appelle traditionnellement l'appendice théorique des Entretiens sur 'Le Fils naturel', sorte de dialogue entre le protagoniste et auteur de la pièce, devenu son critique d'une part, et, d'autre part, un interlocuteur dans lequel on veut voir Diderot lui-même.

Là encore, Diderot attira de son temps l'attention sur une particularité générique de l'ensemble des deux textes, qu'il concevait comme "une espèce de roman" habituellement limité de nos jours au "cadre" de la pièce (constitué par un prologue narratif et les Entretiens). Nous nous proposons ici de revenir sur cette appellation, et de relire à sa lumière Le Fils naturel et les Entretiens sur 'Le Fils naturel' précisément comme un roman, afin de voir si "la poétique où la vérité est mise sans cesse en parallèle avec la fiction" (De la poésie dramatique 1033) ne produit pas de nouvelles conclusions, ou tout du moins des conclusions renouvelées, sur ce texte qui fit époque dans l'histoire du théâtre et de la théorie dramatique. On verra en particulier que cette relecture permet de lier l'esthétique naissante du drame bourgeois et celle du roman influencé dans les années 1740 par l'Anglais Richardson, notamment.

Finalement, l'article «Encyclopédie»[4] rédigé par Diderot pour le volume V de l'Encyclopédie, *a priori* moins littéraire que les autres textes que nous avons choisis, et moins passible d'une analyse genrologique, permettra précisément de revenir sur ces textes, pour les inclure rétrospectivement (bien que Le Fils naturel & les Entretiens lui soit postérieur) dans l'ébauche de la théorie des genres qui s'y donne à lire. Si les trois premiers chapitres concernent plus

directement les conventions génériques associées à tel ou tel genre, celui-ci s'adressera plus spécifiquement aux notions de convention et de genre, sans pour autant, comme on le verra, écarter toute littérarité de la discussion. La séparation des catégories génériques, constatée par ailleurs dans la réception des œuvres de Diderot, sera remise en cause de manière encore plus nette qu'auparavant, offrant un point de passage linguistique fondamental entre littérature et philosophie.

Répondant à l'évolution de la critique au vingtième siècle, nous essaierons de souligner des lignes de forces proposant essentiellement une lecture renouvelée de Diderot, en voulant consciemment demeurer en deçà de toute généralisation abusive qui réduirait son génie et son œuvre. En reprenant comme beaucoup l'expression d' "unité organique"[5] pour caractériser celle-ci, nous cherchons donc à identifier des traits caractéristiques de l'écriture diderotienne, mais des traits qui rendent hommage à sa diversité parfois chaotique et paradoxale. S'il est une catégorie qu'on peut leur appliquer sans trop de sectarisme, c'est bien celle d'œuvre ouverte, précisément parce que cette épithète dépasse sa mission identificatrice, trop restrictive.

CHAPITRE I

L'Oiseau blanc, conte bleu[6]:

de la dérision de la tradition à la transgénéricité de la dérision

Dans un roman frivole aisément tout s'excuse;
C'est assez qu'en courant la fiction s'amuse;
Trop de rigueur alors serait hors de saison.

Boileau, L'Art poétique (III: 119-121)

1. L'Oiseau blanc, conte bleu et la tradition littéraire

Qui dit tradition littéraire, dit tradition établie de plus ou moins longue date. Or, si Boileau reconnaît dans son Art poétique la validité, établie depuis l'antiquité, des grands genres tels que la tragédie et la comédie, le conte n'y apparaît pas, même si l'on peut s'imaginer qu'il se profile derrière la silhouette mal définie de son grand frère le roman. D'où la rigueur réglementaire, ailleurs indispensable, n'est plus qu'accessoire et "hors de saison." Tout se passe comme si le roman ou le conte se définissaient alors non par une série de critères positifs, au sens de loi positive, mais au contraire, comme par défaut, par manque de règles, comme si ce manque de règles devenait par conséquent la règle.

Boileau ne restreint-il pourtant pas le terme "roman" en le qualifiant, donc en réduisant *a priori* sa portée par l'adjonction de "frivole"? Pas si l'on se souvient que c'est le jugement qu'on attache au roman durant la majeure partie du siècle des Lumières... Pas si l'on se souvient encore que c'est l'une des raisons pour lesquelles la prose narrative de l'époque paraît souvent sans nom d'auteur, précisément parce que ce genre d'écrit manque de considération, et qu'il est de mauvais ton d'en avouer la création... Pas, non plus, si l'on se

souvient que Diderot lui-même—au moment d'avouer la paternité des Bijoux indiscrets, et de L'Oiseau blanc, conte bleu, il ne faut pas l'oublier—associe romans et "polissonneries," ou frivolités. Il commencera d'ailleurs son Eloge de Richardson,[7] de 1761 en reprenant le terme figurant chez Boileau, pour reconnaître que "[p]ar un roman, on a entendu jusqu'à ce jour un tissu d'événements chimériques et *frivoles*, dont la lecture était dangereuse pour le goût et pour les mœurs. Je voudrais bien qu'on trouvât un autre nom pour les ouvrages de Richardson, qui élèvent l'esprit, qui touchent l'âme, qui respirent partout l'amour du bien, et qu'on appelle aussi des romans" (155, nous soulignons).[8]

Le problème de la dénomination générique d'œuvres en prose narrative, et par extension de la dénomination tout court, générique ou non, apparaît dans tout le paradoxe d'une simplicité insurmontable: comment utiliser "un nom" sans risquer de dévoyer l'œuvre qu'il identifie mais de façon inexacte? En prenant ce problème, d'une actualité brûlante au dix-huitième siècle, d'un autre point de vue, on peut se demander inversement comment, en jouant de cette incapacité des termes génériques à désigner des œuvres, Diderot a pu en tirer profit de la liberté offerte par la forme narrative pour s'exprimer au nez et à la barbe des censeurs du temps à travers L'Oiseau blanc, conte bleu.

1. 1. Appellation d'origine incontrôlée: le label "conte" au XVIIIe siècle

Depuis le XVIIe siècle, l'appellation générique "conte" hésite entre deux autres catégories, la nouvelle et le roman.[9]

Frédéric Deloffre, dans La Nouvelle en France à l'âge classique, constate la non-coïncidence entre, d'une part, l'évolution du genre, i.e., de la réalité recouverte par les termes de "nouvelle" et de "conte," et, d'autre part, l'usage du terme générique. Il évoque ainsi la publication par étapes des 'contes' de La

Fontaine, publication qui marque un changement des appellations génériques intégrées au titre de l'ouvrage publié. (18) On passe en effet des Nouvelles en vers tirées de Boccace et de l'Arioste en 1665 à une Deuxième partie des contes et nouvelles en vers de M. de La Fontaine l'année suivante, puis à la Troisième partie des contes et nouvelles en vers de M. de La Fontaine en 1671, pour finir en 1674 par une quatrième partie intitulée Nouveaux contes de M. de La Fontaine.

Au début du XVIIIe siècle, "nouvelle" et "conte" s'utilisent de façon interchangeable, "conformément à l'usage" de l'époque, aux dires du Marquis d'Argens dans son Discours sur les nouvelles (cité dans l'introduction de Proust à Quatre contes xxiv), ce qui révèle une source de confusion certaine entre l'un et l'autre termes.

Cette question de dénomination occupait les esprits critiques du dix-huitième siècle avides de classifier, comme en témoigne l'abbé Prévost dans son journal Le Pour et Contre.[10] Sa discussion tourne en rond, cependant. Un terme chez les Italiens ("*Nouvelles*") en recouvre deux chez les Français ("*Contes* et . . . *Nouvelles*"). Les nouvelles de Boccace, par ailleurs, "sont précisément ce que nous appelons des *Contes*," tandis que les Nouvelles exemplaires de Cervantes semblent avoir en privilège la propriété d'usage du terme "nouvelle". Le terme italien recouvre pourtant deux réalités textuelles. Il semblerait que partager le genre "nouvelle" en nouvelle à l'italienne ou nouvelle à l'espagnole fasse aussi bien l'affaire.

En somme, sous des dehors divergents, "nouvelle, histoire, anecdote, ou conte" finissent par désigner çà et là des objets identiques. (Hellegouarc'h 7-8) Lorsqu'on se penche sur des critères internes pour tenter de différencier entre les catégories, la confusion terminologique entre "conte" et "nouvelle" se complique encore. En effet, nouvelles et contes semblant s'opposer au roman

en ce que les récits qu'ils contiennent, censés être véridiques, authentiques, se prévalent de la "caution de l'histoire". Or cette rhétorique est à la base du discrédit entourant le roman pendant tout le siècle. Les nouvelles se font fort de comporter des événements historiques soit au centre de leur récit, soit pour donner un cadre à celui-ci. Les contes, au contraire, s'éloignent de l'historicité de ce contexte, rejoignant par là la définition encyclopédique de «Conte».[11] Diderot, auteur de cet article,[12] définit "conte" sous la rubrique neutre "Belles Lettres" mais comme un "récit fabuleux," tenant de la "fable" et de la "comédie", ce qui semble l'attirer du côté de la définition de «Roman» (classé sous la rubrique "Fictions d'esprit") dans laquelle le Chevalier de Jaucourt rapporte l'origine de ces "récit[s] fictif[s] de diverses avantures merveilleuses ou vraisemblables de la vie humaine" aux galantes histoires d'amour du moyen âge, par où ressurgit la frivolité dont parlait Boileau.

La séparation lexicale entre contes et nouvelles d'un côté, et de l'autre, roman, dont l'appellation disparaît des couvertures de livres, séparation de principe, n'empêche pas que, comme Frédéric Deloffre le souligne, "entre 1700 et 1715, tous les écrivains qui s'adonnent en France aux genres narratifs, mémoires, nouvelles, aventures galantes ou historiques, puisque le mot de roman n'est plus prononcé, semblent éprouver le même sentiment de mauvaise conscience" (57-58). De fait, le côté divertissant du récit en prose se voit investi et dominé par une distinction morale séparant plus avant fiction et réalité en mensonge et vérité.[13] "[L]a condition du romancier" en fait un malfaiteur, fabricant de faux faits: "pseudo-créateur, . . . il ne donne pas une vie réelle aux personnages qu'il imagine, il est aussi un pseudo-témoin, car il n'a pas vu, entendu ni vécu ce qu'il prétend connaître. Il fait donc passer pour vrai ce qu'il sait être faux: il ment en sachant qu'il ment et en prétendant dire la vérité" (ibid.).

C'est ainsi que Bayle, dans son Dictionnaire historique et critique de 1697 s'attaque à "ce mélange de la vérité et de la fable [qui] se répand dans une infinité de livres nouveaux, perd le goût des jeunes gens, et fait que l'on n'ose croire ce qui au fond est croyable" (Deloffre 57-58). De même, l'abbé Bellegarde écrit trois ans plus tard que "la vérité est, à proprement parler, la nourriture de l'entendement; [et qu']il est dangereux de s'accoutumer à aimer la fausseté, et on s'y accoutume par la lecture des romans" (ibid.). Et c'est encore dans le même sens que, dans le Journal de Trévoux paraît en 1703 cet appel à la censure étatique: "[i]l serait bon que les puissances ordonnassent à ces nouveaux romanciers d'opter la qualité d'historiens, et de faire des histoires toutes pures, ou celle de romanciers, et de faire des romans tout purs" (ibid.).

Cette conception repose, nous semble-t-il, sur la prémisse d'une transparence linguistique absolue dans la relation entre signifiant et signifié, transparence entre le choix des mots et l'intention auctoriale que le mouvement encyclopédiste aura à cœur de remettre fondamentalement en question à partir de la fin des années 1740. Une telle conception du langage et des genres littéraires comme outils de désignation et de classification univoques connote un trait caractéristique du classicisme: l'imposition dogmatique d'une vision clairement définie et contrôlée du monde, au détriment d'une réalité incontrôlable, réalité bien plus difficile et délicate à cerner que par la simple imposition de catégories générales.

A travers l'évolution littéraire du "conte" ou de la "nouvelle" s'ébauchent ainsi les données du débat philosophique opposant la vérité révélée et absolue des Evangiles à celles, dûment documentées et renforcées par l'observation empiriste, du relativisme des Philosophes. A l'échelle littéraire d'un genre, le conte reflète finalement un débat de plus grande envergure, celui de l'exclusivité et de l'intolérance du dogmatisme politique et religieux, et de leur transgression.

Tout comme la loi, ou tout autre ensemble de règles établies, lance un appel implicite et ironique à la transgression au moment précis où elle entend la prohiber, de même, la dualité soulignée par Jacques Proust dans son introduction à Quatre contes de Diderot finit par faire des "contes" le véhicule ambigu de principes moraux et de leur parodie, en remettant en question leur autorité par l'utilisation transgressive des règles génériques censées les faire respecter. Par où l'on voit que le label "conte", loin d'être sans équivoque, constitue pour un auteur de l'envergure de Diderot une appellation générique au sens restreint de classification genrologique comme au sens plus large de générale, se prêtant ainsi à la multiplicité des possibilités ouvertes par son utilisation.[14]

1. 2. Du conte au conte bleu

Dans ces circonstances, le choix du conte, du fait notamment de sa popularité démocratisante, se constitue implicitement en moyen privilégié de remise en cause des traditions incarnées par l'Etat et l'Eglise. Voltaire ne disait-il pas en opposant le "pouvoir de manipulation que représente la circulation massive des éditions à bon marché,"[15] à la distribution plus limitée de l'Encyclopédie: "Jamais vingt volumes in-folio ne feront de révolution; ce sont les petits livres portatifs à trente sous qui sont le plus à craindre. Si l'évangile avait coûté 1200 sesterces, jamais la religion chrétienne ne se serait établie."

Cette affirmation lancée par Voltaire à d'Alembert en 1766 nous ramène à l'appellation de "conte bleu" ajoutée en sous-titre à L'Oiseau blanc. Une telle appellation redouble l'intérêt d'une analyse genrologique du texte de Diderot, tout en suggérant la subversivité potentielle d'une littérature à grande diffusion, que ce soit par rapport à l'histoire littéraire du conte ou par rapport à celle de la Bibliothèque bleue, vers laquelle ce sous-titre semble vouloir attirer les regards.

Comme celle du conte, la tradition de la Bibliothèque bleue échappe à des limitations claires et précises. La production des petits volumes à grossière couverture de papier bleu, à laquelle renvoie cette catégorie, "semble correspondre à la face cachée de l'Ancien Régime, puisque c'est une littérature de masse [...] en marge de la production 'savante' [dont elle] reflète à sa manière le large éventail de titres" (Andries 1).[16] Dans le même temps, certains érudits affirment tantôt que "cette collection s'adresse à de petits notables des villes et de la campagne", tantôt qu'au contraire, "la Bibliothèque bleue est un instrument de propagande politique et d'aliénation culturelle des masses" (4).

Or, que l'on considère effectivement la distribution massive des livrets bleus vendus "aux masses" en échange de quelques sous par les colporteurs et autres vendeurs ambulants, ou celle, peut-être moins massive, aux notables, la publication du conte de Diderot pourtant rattaché à la Bibliothèque bleue par son sous-titre s'affirme d'emblée en marge de cette tradition déjà considérée comme marginale. Rédigé à l'époque des Bijoux indiscrets (1748) dont il constitue implicitement l'ébauche ou la suite, L'Oiseau blanc, conte bleu ne fut publié que trente ans plus tard, mais à très peu d'exemplaires, puisque c'est Grimm qui le fit paraître dans la Correspondance littéraire. Autre preuve de marginalité, la Correspondance étant non seulement manuscrite mais surtout destinée aux têtes couronnées de l'Europe qui seules y souscrivaient. A l'exclusion du Roi de France, ces monarques se payaient le luxe de lire en priorité des textes risquant, une fois imprimés sur papier, de défrayer la chronique. En ce sens, la publication du texte de Diderot correspondrait à un critère parfois associé aux publications de la Bibliothèque bleue: un contenu religieux, sacré (Andries 6). Le maintien de ce texte hors du circuit public tend ainsi à l'envelopper d'un halo transgressif.

"Conte bleu" pas tout-à-fait bleu, donc, ou plutôt, d'un bleu assez douteux, qui illustre la fragilité d'une définition générique, aussitôt énoncée appelant l'exception. Aussi peut-on lire le titre de L'Oiseau blanc, conte bleu comme un clin d'œil (conscient de ses frivolités formelles) à la tradition et à l'histoire littéraires, comme un avertissement au lecteur éclairé dont les attentes sont, dès le titre, sollicitées et orientées vers la galanterie et la frivolité foncières, i.e., génériques, du sujet, et finalement, comme un geste préventif de l'auteur écartant par la prétérition les objections potentielles opposées à la valeur du conte.

Dans un autre registre, l'écho des sonorités voisines rapprochant les adjectifs "blanc" et "bleu" constituent un nouveau clin d'œil, cette fois à un Rabelais délivrant dans son Gargantua un exposé sur la valeur arbitrairement accordée à ces deux couleurs, en critiquant un ouvrage faisant soi-disant autorité en la matière, "Le Blason des couleurs". Si pour Rabelais, il est aisé de remettre en cause l'autorité douteuse d'un livre après tout distribué par les colporteurs ("qui se vend par les bisouars et porteballes" [115]), moyen de distribution de la Bibliothèque bleue, il n'en reste pas moins que son raisonnement souligne deux importants faits de langage: la polysémie et l'arbitraire du signe.

Avare de louanges à l'égard de celui qui "a esté prudent qu'il n' a pas mis son nom" en tête du "Le Blason des couleurs", Rabelais déborde en revanche de critiques acerbes à l'encontre de l'outrecuidant "qui, sans raison, sans cause et sans apparence, a ausé prescripre de son autorité privée quelles choses seroient denotées par les couleurs, ce que est l'usance des tyrans qui voulent leur arbitre tenir lieu de raison, non des saiges et sçavans qui par raisons manifestes contentent les lecteurs" (115-16). On voit aisément la communauté de pensée entre Rabelais et Diderot dans ce passage, ainsi que la perpétuation

dans les livrets bleus du XVIIIe siècle de ceux, souvent anonymes, distribués au XVIe siècle "par les bisouars et porteballes." On voit surtout qu'ils partagent les mêmes sentiments sur la tyrannie des lois et des religions imposées arbitrairement. D'où, par conséquent, la dimension subversive que l'on peut ainsi rattacher au conte de Diderot, dont le titre aux dehors innocents recèle en fait tout un programme.

Le fait est qu'à l' époque de sa composition, L'Oiseau blanc se heurta à la curiosité des officiers de la censure.[17] Au moment où Diderot s'apprêtait à embrasser la tâche monumentale d'éditeur-en-chef de l'Encyclopédie, il commençait à se faire un nom parmi les cercles intellectuels parisiens. Sa popularité scandaleuse, attisée par l'argument antireligieux de la Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient,[18] en 1749 grandit de l'accusation, qu'il fut forcé d'avouer, d'avoir écrit un roman licentieux, les fameux Bijoux indiscrets. Une fois emprisonné à Vincennes, Diderot en mal de liberté jura qu'on ne le prendrait plus à publier d'œuvres "frivoles."

C'est ainsi que L'Oiseau blanc, conte bleu fut mis à l'écart du circuit traditionnel de distribution des livres, confirmant le manque d'orthodoxie de l'ouvrage ainsi censuré par son auteur même—quoiqu'il ne faille pas oublier que Diderot tenait très certainement à protéger la mise en œuvre de l'Encyclopédie en lui sacrifiant la publication de L'Oiseau blanc. Parallèlement, cette anecdote consolide les liens entre la littérature libertine et la libre-pensée, entre le libertinage du corps et celui de l'esprit, le terme "frivolité" pouvant aussi bien désigner l'un que l'autre. Aram Vartanian met en parallèle "Erotisme et philosophie chez Diderot" en expliquant l'amalgame, commun à l'époque, entre les philosophes encore appelés "esprits forts" et les libertins, dans une période où les uns et les autres se rejoignaient dans l'entreprise commune de dévoiler, et par conséquent, de désacraliser les mystères de la Nature.

On est loin, alors, des revendications de réalisme dans l'histoire de la nouvelle. On voit ressurgir le fantôme de la moralité épousée par la religion catholique et visée à plus d'un titre par la dimension hétérodoxe, sur le plan idéologique et moral, de la Lettre sur les aveugles ou des Bijoux indiscrets. C'est précisément la tendance exotico-érotique d'une partie des romans de l'époque qui vient encore brouiller l'appartenance générique de L'Oiseau blanc, conte bleu.

1. 3. L'Oiseau blanc et l'Orient

En remarquant que, "[s]atirique et libertin, le conte se permet une grande fantaisie d'imagination", Béatrice Didier suggère en effet que passer par l'Autre, qui serait ici l'Orient et l'érotique, permet un retour réflexif sur l'origine de la séparation en même et autre. (article «Conte» in Le Siècle des Lumières 100) La propension des ouvrages de la Bibliothèque bleue à fournir un passage vers cet Autre, quel qu'il soit, apparaît sous la plume de Jean Ehrard pour qui la collection "donne de la noblesse, en puisant dans les romans de chevalerie, une image intemporelle et mythique: littérature d'évasion" (cité dans Béatrice Didier, «Bibliothèque» 57-58).

Or, en contraste par rapport avec son sous-titre générique, le décor de L'Oiseau blanc peint les couleurs exotiques du sérail oriental, du sérail avec son sultan, sa favorite. Noblesse, peut-être, évasion, certainement, mais pas tout-à-fait chevalerie... Le choix de la couleur orientale pour le cadre diégétique du conte a pour effet de tracer un nouveau lien avec la veine satirique du relativisme culturel rendu populaire par Montesquieu grâce à ses Lettres persanes de 1721.

Cette direction prise dans L'Oiseau blanc draine avec elle non seulement l'intertextualité littéraire de la traduction des Mille et une nuits, mais encore

"l'interculture" historique, remontant au XVIIe siècle, du relativisme apporté en France à la suite de missions expansionnistes vers l'Extrême-Orient, et marqué par le développement d'un goût pour les "chinoiseries" et autres curiosités artistiques inspirées ou importées d'Orient. Résonant plus profondément que dans le domaine esthétique des arts, cette vogue avait provoqué des débats intellectuels ardents. Touchant l'ancienneté de l'Orient sur l'Occident, et alimentant par conséquent une controverse sur les origines du monde, ces débats amorçaient l'assaut lancé au siècle suivant contre la religion révélée et contre la version chrétienne et catholique de ces mêmes origines.[19]

Ce n'est qu'au seuil chronologique du XVIIIe siècle, cependant, que l'Orient pénétra vraiment la littérature française par la porte secondaire de la traduction des Mille et une nuits de l'arabe par Antoine Galland (1704-1717), mais ouvrant le chemin exotique et ethnographique des descriptions de cultures lointaines et étrangères. Là-dessus vint se greffer le relativisme inévitable de telles descriptions, par une comparaison forcée de l'ouest avec l'est, dont l'avantage était de fournir au critique du pouvoir en place un moyen d'expression à demi-mots.

La présence de ce relativisme orientaliste a certes inspiré, comme nous allons le voir, les premières expériences de Diderot en matière de fiction. Cela dit, la charge intertextuelle qui nous intéresse ici pousse L'Oiseau blanc bien au-delà d'une simple tentative expérimentale comme on a pu le croire.[20] Avant même de lire le conte, les circonstances génériques, historiques et politiques entourant sa composition le donnent ainsi, en accord avec l'image d'un Diderot à l'avant-scène du mouvement philosophique, comme le reflet potentiel de l'hétérodoxie de son auteur, mais un reflet en tant qu'il s'opère autant dans la matière que dans la manière du conte en question.

Le texte de Diderot tenant en cela du label "conte" avec toute la flexibilité que cela entraîne, nous nous proposons donc d'y examiner la dimension polémique et subversive de sa généricité, puisque "c'est parce qu'il n'a pas l'air sérieux que le conte peut dire les choses les plus graves sans jamais lasser, et sans trop risquer les coups de la censure" (Béatrice Didier 100). Il s'agira ainsi de comprendre de quelle façon, à travers une certaine dérision de la tradition diversifiée du conte, c'est une transgression plus profonde à laquelle il se livre, menaçant le dogmatisme rampant de tout principe élevé au statut d'absolu.[21]

Venant bien après les années de succès en librairie dont pouvait se targuer une œuvre comme Les Lettres persanes, succès dans la prolongation directe de celui des Mille et une nuits, les Bijoux indiscrets et L'Oiseau blanc relèvent de la tradition orientale récemment établie en littérature. La dimension exotique des mœurs intimes des cultures étrangères se constitue comme une donnée générique du conte, donnée de mise dès le début du siècle. Dans le cadre oriental du sultanat, le harem, le sultan et sa favorite constituent en outre des éléments pressentis, attendus, rebattus à l'époque où fut composé ce conte. Cependant, la surutilisation de tels éléments pousse cette tendance que Versini appelle "féerie exotico-érotique" (Diderot, Œuvres, II: 19), tellement "attendue" qu'elle donne lieu à une série de romans modelés sur cette prémisse, et pousse le thème oriental vers la parodie.

Aussi voit-on fleurir Zulmis et Zulmaïde et Le Sultan Misapouf et la princesse Grisemine de Voisenon (1745 & 1746), Le Sopha et Le Tanzaï de Crébillon fils (1742 & 1734), Angola, histoire indienne de La Morlière (1746), ou encore Les Mille et Une Fadaises de Cazotte. C'est ainsi également que paraissent Les Mille et un Jours, traduction supposée d'histoires dédiées à "une Princesse prévenue contre les hommes" alors que c'était l'inverse dans Les Mille et une Nuits (Dufrenoy 34-35).[22] Une telle effervescence orientaliste, en

exploitant à l'extrême la veine érotique, souligne *a fortiori* le potentiel subversif du genre du conte: il flirte non seulement avec la satire de la société, mais encore avec celle du genre même qui permit son accession à la popularité.

Marie-Louise Dufrenoy remarque en ce sens que "la vogue de la fiction orientale [qui] présente . . . dans l'ensemble un progrès continu de 1704 à 1746" offre à partir de là "une régression symétrique de la progression" (40). L'Orient ne s'orne plus que d'un exotisme défraichi dont la couleur locale fait office de lieu commun. A cet égard, la toponymie des Bijoux indiscrets est tout-à-fait fantaisiste, et celle de L'Oiseau blanc, conte bleu entre l'Inde, la Chine et le Japon, cache malaisément une géographie européenne refaite aux couleurs de l'Orient. A partir de cette idée d'un genre devenu auto-parodique en se démodant, Stephen Werner développe dans "Diderot's first anti-novel: Les Bijoux indiscrets" un raisonnement genrologique. Pour lui, le fait que Les Bijoux (comme L'Oiseau blanc, d'ailleurs) aient été entrepris sur un pari (217) fait glisser le choix apparent du "roman galant" en tant que cadre générique de l'ouvrage, vers une dérision motivée par une volonté de remettre en cause ce cadre. Werner considère une telle remise en cause comme la clé de l'ironie centrale aux écrits "anti-romanesques" de Diderot.

2. De l'ironie à l'hérésie: Eros en Orient

Sans diminuer l'intérêt en propre de L'Oiseau blanc en se référant aux Bijoux indiscrets, les ressemblances de composition thématique et narratologique entre ces deux textes encouragent une approche comparative du "conte bleu" tout en éclairant indirectement l'intertextualité au cœur de laquelle ce dernier prend toute sa signification.

L'intrigue des Bijoux indiscrets progresse principalement grâce aux essais répétés d'un anneau magique qui a la faculté de transporter le sultan Mangogul,

avide de nouveauté, où sa curiosité l'attire, pour l'y satisfaire tout en lui permettant de rester invisible. Cet anneau est si puissant que, dirigé par celui qui le porte vers une femme, il parvient à lui faire révéler ses secrets les plus intimes en donnant littéralement la parole à son sexe. L'essai de ces pouvoirs, seul moteur spatio-temporel de la narration mettent en abyme la subversivité du texte diderotien. En effet, les anecdotes de chaque bijou à la cour du sultan provoquent des remous éminemment divertissants lorsque Mangogul se met à les faire parler en présence de ses sujets. En même temps, la centralité du discours indiscret des bijoux de ces dames met la subversivité du conte galant en lumière.[23]

Cela dit, ces anecdotes nous semblent moins révélatrices à l'égard des caprices particuliers de chacun des bijoux[24], que de la lumière dont elles éclairent indirectement la mise en œuvre du pouvoir politique et religieux. Comme le suggère sur un mode fantaisiste les essais de l'anneau magique, ce pouvoir s'exerce au moyen d'un contrôle inquisiteur et tyrannique du savoir. Or, pour le lecteur du XXe siècle, les réflexions de Michel Foucault sur l'histoire de la sexualité rappellent que le péché originel, par le biais de la pratique confessionnelle, rassemble la vérité et le savoir en un nœud de signification fondamental à la structure du pouvoir politique et religieux. L'exercice imposé et récurrent du pouvoir de l'anneau de Mangogul, dont la force est d'autant plus insidieuse qu'elle est invisible et s'insinue partout, se donne ainsi à lire comme une dénonciation de son arbitraire d'autant plus sérieuse qu'elle n'en a pas l'air. La définition de Béatrice Didier vient ici à propos: "c'est parce qu'il n'a pas l'air sérieux que le conte peut dire les choses les plus graves sans jamais lasser, et sans trop risquer les coups de la censure" (Le Siècle des Lumières 100).

Etant donné l'influence politique de l'Eglise catholique sur le roi de France au XVIIIe siècle, l'intrusion rendue publique de Mangogul dans la vie

privée de ses sujets nourrit d'autres interprétations. Dans un premier temps, elle peut apparaître comme la condamnation pure et simple de la moralité douteuse des femmes visées et ridiculisées par cette intrusion, condamnation ancrée dans la vision de la tentation pécheresse faite Femme. Cela dit, dans la mesure où la figure orientale du sultan conjugue les rênes du pouvoir politique et religieux, le caractère récurrent de cette intrusion dans l'intimité physique des femmes la donne à lire, d'une part, comme une euphémique allusion aux efforts ecclésiastiques visant à limiter la liberté individuelle en la contrôlant par les liens institutionnels du mariage et les vœux conjugaux de fidélité, sorte de version sociale de la foi religieuse. D'autre part, la vanité de l'intrusion en question suggère que l'institution de la confession, caricaturée dans les aveux, forcés, de chaque bijou indiscret, n'opère plus qu'une influence limitée sur les instincts naturels, dans la mesure où les discours qui ressortent de ces confessions prouvent l'inefficacité du joug marital et indique un renversement de valeurs.[25]

Dans un second temps, la persistance de Mangogul à chercher la vérité au bout de son anneau, dramatise de manière fantaisiste l'importance épistémologique des recherches anatomiques en tant que les philosophes du XVIIIe siècle croyaient, eux, en l'explication du mystère de la (pro)création en termes biologiques et scientifiques plutôt que bibliques. Elle dramatise également, du fait que Mangogul à recours à la magie en tant que procédé herméneutique non orthodoxe, la faiblesse des institutions politiques et religieuses incapables de déterminer de façon catégorique qu'elles détiennent la vérité, tout en se berçant de l'illusion qu'elles en possèdent la clé. En ce sens, le choix hétérodoxe des discussions publiques provoquées et animées par les bijoux de ces dames, et le rôle actif primordial du sultan dans la dramatisation publique et tapageuse des affaires privées de ses sujets, appellent encore une autre lecture. Du point du vue des genres, ce choix et ce rôle inscrivent au

cœur du texte l'association littéraire subversive entre l'expression de la sexualité, de la curiosité qui entoure cette sexualité, et de la dimension anti-religieuse du texte qui met en scène un tel faisceau de pensées.

2. 1. Eros et l'Oiseau blanc

Qu'en est-il de la thématique érotique dans L'Oiseau blanc, conte bleu? Le cadre et les personnages sont identiques, à deux différences près. Le sultan Mangogul, en effet, a quasiment disparu de la scène narrative. Plutôt que ce soit lui qui décide de quel bijou il va écouter l'histoire avant de la rapporter à sa favorite Mirzoza, c'est cette dernière qui, lorsqu'elle ne le reçoit pas, aime en effet à se faire raconter des histoires par une poignée de conteurs, hommes et femmes, chargés de l'endormir. Le récit, que nous découvrons presque en même temps qu'elle l'écoute, met en scène les aventures amoureuses d'un prince transformé en oiseau blanc et volant vers le royaume de la fée Vérité, sa marraine, à laquelle il raconte lui-même ses exploits avant de rallier le Royaume du Japon ou de la Chine pour les raconter une nouvelle fois au souverain son père. Le récit galant figure donc toujours au centre du conte, mais à la demande et sous le contrôle d'une femme qui ne détient ordinairement pas le pouvoir.

Par ailleurs, la recherche allégorique de la Vérité réintroduit un thème polémique du siècle opposant d'un côté, les prétensions de l'Eglise clamant la possession d'une Vérité divine révélée contre celles, de l'autre côté, des "philosophes" réclamant, eux, le droit de chercher la vérité plutôt que l'obligation de la trouver. Les péripéties du voyage de l'Oiseau blanc prennent alors une dimension symbolique d'importance, en ce qu'elles promettent d'éclairer, même d'un jour fantaisiste ou ironique, les conditions de cette recherche. Dans le cadre d'un "conte", elles donnent à notre lecture une tendance à la fois thématique et narratologique, en nous faisant examiner tour à tour la nature et le

développement diégétique de ces péripéties, ainsi que les conditions hétérodiégétiques déterminant les modalités de leur récit.[26]

Jean Starobinski offre une telle analyse dans "Le pied de la favorite: Diderot et les perceptions mêlées." Il appréhende certains des passages que nous avons choisi d'analyser sous un angle plus sensationnaliste qu'anticlérical. Cela dit, cette approche n'en souligne pas moins l'audace intellectuelle du texte de Diderot: commençant à évoluer du déisme de ses premiers écrits[27] vers un quasi-athéisme exprimé plus ouvertement dans la Lettre sur les aveugles (1749), celui-ci avait déjà développé un intérêt certain pour la physiologie et la biologie lorsqu'il écrivit L'Oiseau blanc, conte bleu.[28] L'analyse de Starobinski met ainsi en parallèle l'effet métaphorique de l'histoire de l'oiseau blanc stimulant diversement l'oreille de la sultane au son des quatre voix des conteurs, et l'effet physiologique de la caresse que lui prodigue simultanément au pied une chatouilleuse.

A travers ce savant "mélange" de perceptions physiques et, d'une certaine façon, métaphysiques (on pourrait dire métonymiques dans la mesure où le récit ne la touche que par contiguité sonore), se lit la dynamique du plaisir textuel en tant qu'anticipation évocatrice du plaisir sexuel. Starobinski poursuit le lien qu'il tisse entre la narration de l'histoire et l'histoire narrée, et compare l'expérience du plaisir éprouvé par la sultane au niveau de cette narration à celle du plaisir éprouvé par l'Oiseau, souvent caressé dans l'histoire au gré des rencontres ponctuant son voyage. Le chant du volatile crée à son tour des sensations comparables à celles ressenties, selon Starobinski, par la sultane, ce qui nous ramène à l'érotisme du conte de Diderot dont nous allons à présent voir et entendre le manque d'orthodoxie à plus d'un égard.

Le fait que l'Oiseau princier porte un nom, Génistan, qui dans la langue locale se traduit par "Esprit " (229) provoque une association d'idées inhabituelle

entre libertinisme et religion, faisant du merveilleux volatile la réincarnation parodique du Saint-Esprit de la religion catholique.[29] Son apparition dès le début de l'histoire racontée à Mirzoza est marquée par une séries d'événements miraculeux dont la nature bouleverse soudain la vie réglée, et pour tout dire, assez ennuyeuse, des religieuses du "couvent de la Guenon couleur de feu". Le nom du couvent, reprenant le titre de la mère supérieure qui le dirige fait écho, par-delà le texte à proprement parler, au titre, de librairie celui-là, d'un roman libertin de Fougeret de Montbron, Le Canapé couleur de feu, et par association lexicale, au roman non moins licentieux de Crébillon-fils, Le Sopha. La charge sexuelle transparente de ces allusions se renforce du choix du terme de "guenon" connotant pour sa part une sexualité animale débridée, déréglée, et par là non-orthodoxe.

D'emblée, outre le rapport à peine voilé entre l'Oiseau et le Saint-Esprit, ces touches intertextuelles ébauchent l'équation subtile et subversive à la fois de la vie conventuelle avec une sexualité non-conformiste blasphématoire. En effet, non seulement le personnage principal de la liturgie catholique se trouve implicitement comparé aux personnages métamorphosés qui abondent dans les fables et les contes de fées, mais, au même moment, parce qu'il vole librement, à l'inverse des religieuses confinées aux limites du couvent se métamorphosant en volière, il se pare conjointement des plumes libertaires des "esprits forts" désignant les philosophes et de façon générale les esprits réfractaires au dogme de la religion.

Planant au-dessus des religieuses, l'Oiseau blanc, immédiatement aperçu par les vierges émerveillées de la communauté de la Grande Guenon, les captive derechef par la mélodie de son chant prodigieux. De son point de vue d'oiseau, ce qui peut paraître l'effet de la tentation pour le lecteur, n'a pas de raison de l'être pour le volatile. C'est donc tout "naturellement" qu'il ne résiste

pas aux avances de deux jeunes et jolies femmes puisqu'il ne saurait les percevoir comme religieuses, que leur habit devrait "normalement" signaler comme objets de désir interdits, ou empêcherait de susciter de tels désirs chez d'autres. Cependant, le fait qu'elles sont mises en scènes comme coquettes dans un décor déjà parodique rend leur comportement pour le moins hétérodoxe et inapproprié à leur état ordinaire: "L'Oiseau était trop galant pour se refuser aux agaceries de deux jeunes et jolies personnes. Il prit son vol et descendit légèrement sur le sein de celle qui l'avait appelé" (223).

La dimension transgressive de ce passage sur le plan des idées illustre la capacité de la plume diderotienne à tisser divers niveaux d'entrée dans son texte sur le plan de la forme prise par ces idées. Une telle diversité, dès le titre du conte, se voit contredit et enrichi par la couleur exotique d'un Orient dont les personnages merveilleux appartiennent simultanément aux contes de fée, attestant l'opulence polysémique du texte. Cette opulence offre ici un exemple concret de discours allant d'autant plus à contre-courant de l'univocité professée par la religion révélée, qu'elle transgresse le sérieux du discours de celle-ci en la contrefaisant sous le jour galant d'une scène de séduction.

Là-dessus, l'explication culturelle des mœurs chinoises qui suit, trait normal au demeurant dans un conte oriental, se révèle en fait une attaque impitoyable contre les conditions inhumaines, animales, de l'enfermement conventuel. Par-delà ces conditions, Diderot stigmatise une vision du monde que rétrécit l'étroitesse dogmatique de ses principes:

> LA PREMIERE FEMME. -- [...] Ces vierges couraient un grand péril à cesser de l'être sans permission. S'il arrivait à quelqu'une de se conduire maladroitement, on la jetait pour le reste de sa vie dans une caverne obscure où elle était abandonnée à des génies souterrains. Il n'y avait

qu'un moyen d'échapper à ce supplice, c'était de contrefaire la folle ou de l'être. (224)

Le style descriptif de ce passage joue sur le statut religieux de vierge dont les religieuses se font un "état," presque une essence, pour le mettre en contraste avec l'attribut passager d'une virginité physiologique et contrôlée par la "permission" de la hiérarchie ecclésiastique. La première femme semble ainsi insinuer par antiphrase que si "ces vierges couraient un grand péril à cesser de l'être sans permission," d'autres pourraient peut-être "cesser de l'être" mais avec la bénédiction de leur mère supérieure. En d'autres termes, cette présentation suggère que le vœu de chasteté pourrait être transgressé dans les faits sans l'être pour autant dans son principe.

Sous les fleurs superficielles du merveilleux et de l'exotique poussent celles d'une satire mordante contre l'endoctrinement monastique et contre l'exploitation psychologique des individus tombant sous son influence. Diderot développera cette critique de manière plus explicite dans La Religieuse (1760, pub. 1780-83), où la protagoniste ainsi que plusieurs sœurs et au moins l'une des mères supérieures sont représentées comme démentes, victimes d'un enfermement sans autre issue que la folie. Au début de ses mémoires, la protagoniste, Suzanne Simonin, déclare ainsi sans indulgence: "il est sûr . . . que sur cent religieuses qui meurent avant cinquante ans, il y en a cent tout juste de damnées, sans compter celles qui deviennent folles, stupides ou furieuses en attendant" (282).[30]

Préoccupation constante d'un Diderot épris de liberté, ce thème de la folie religieuse reparaît dans Jacques le fataliste (1765-1780, pub. 1778-80).[31] S'apprêtant à raconter son histoire à Jacques, le Marquis des Arcis la préface d'un commentaire qui donne une autre version de la critique tracée à traits légers dans L'Oiseau blanc, conte bleu:

> Il vient un moment où presque toutes les jeunes filles et les jeunes garçons tombent dans la mélancolie; ils sont tourmentés d'une inquiétude vague qui se promène sur tout, et qui ne trouve rien qui la calme. Ils cherchent la solitude; ils pleurent; le silence des cloîtres les touche; l'image de la paix qui semble régner dans les maisons religieuses les séduit. Ils prennent pour la voix de Dieu qui les appelle à lui les premiers efforts d'un tempérament qui se développe: et c'est précisément lorsque la nature les sollicite, qu'ils embrassent un genre de vie contraire au vœu de la nature. L'erreur ne dure pas; l'expression de la nature devient plus claire: on la reconnaît; et l'être séquestré tombe dans les regrets, la langueur, les vapeurs, la folie ou le désespoir... (841).

Dans ce passage, la folie des couvents résulte directement d'une confusion fatale entre l'éveil des sens et celui de la spiritualité, confusion dont L'Oiseau blanc tire matière à dérision.

Revenons au couvent de la Guenon couleur de feu, dont nous avons laissé les vierges dans l'expectative après qu'elles eurent aperçu l'Oiseau blanc dans le ciel au-dessus d'elles. Immédiatement après cette apparition de l'Esprit ailé, la description de sa rencontre avec les religieuses prend l'allure hérétique d'une version blasphématoire de l'Annonciation doublée d'une parodie du genre galant à la limite du genre pornographique:

> LA SECONDE FEMME. -- [...] Cependant l'oiseau s'élevant subitement dans les airs, se met à planer sur [les vierges "compagnes d'Agariste"]; son ombre les couvre et elles en conçoivent des mouvements singuliers. Agariste et Mélisse éprouvent les premières les merveilleux effets de son influence. Un feu divin, une ardeur sacrée s'allument dans leur cœur; je ne sais quels épanchements lumineux et subtils passent dans leur esprit,

y fermentent, et de deux idiotes qu'elles étaient en font les filles les plus spirituelles et les plus éveillées qu'il y eut à la Chine. [...]

La présentation de l'éveil spirituel des religieuses se double à chaque mot des signes d'un éveil sexuel, présentation d'autant plus subtile qu'elle juxtapose au fil de la phrase le métaphorique et le littéral. Ainsi c'est l'"ombre" et non pas l'oiseau qui "couvre" les jeunes vierges. Ce qu'elles en "conçoivent", i.e., une intelligence aussi risible que soudaine, se traduit par des "mouvements" que l'absence de détermination rend indescriptibles ("singuliers"), mais que la phrase suivante explique à demi-mots. Les "épanchements" dénués de toute substantiation par les adjectifs "lumineux et subtils," ainsi que le mystérieux "je ne sais quels" n'en évoquent pas moins des épanchements physiologiques n'ayant à proprement parler rien de spirituel, et trivialisant de façon implicite mais indéniable le mystère de l'Annonce faite à Marie, Vierge parmi les vierges. Aussi peut-on lire sous les "mouvements singuliers" et "les merveilleux effets" du vol de l'oiseau les convulsions plus terre-à-terre et subversives des représentantes de la Sainte Vierge. Diderot reprend à son compte l'aspect "fabuleux" de la liturgie pour le décrier comme tel et peut-être susciter chez le lecteur la même réaction que celle de Mirzoza, comme nous allons le voir.

La situation respective des jeunes filles et de l'oiseau descendu vers elles visualise la désacralisation du spirituel en l'incarnant dans un corps charnel, métonymiquement évoqué par le "sein" probablement charnu sur lequel s'était posé Génistan. Dans le même temps que l'oiseau se livre à cette leçon d'éveil, la discussion soulevée par la sultane sur ses conséquences ajoute à la version diffamatoire de l'Annonciation, non seulement en raison de son contenu sensuel, mais encore, et surtout, parce que cette version prend l'air d'un extrait pornographique parodié. L'"esprit fort" de la mère supérieure se voit

doublement diffamé par la faiblesse qui la terrasse au moment où elle cède aux "merveilleux effets de son influence":

> LA SULTANE. -- En furent-elles plus heureuses ?
>
> LA SECONDE FEMME. -- Je l'ignore. Un matin l'oiseau blanc se mit à chanter, mais d'une façon si mélodieuse que toutes les vierges tombèrent en extase. La supérieure qui jusqu'à ce moment avait fait l'esprit fort et dédaigné l'oiseau, tourna les yeux, se renversa sur ses carreaux et s'écria d'une voix entrecoupée: "Ah ! je n'en puis plus!... Je me meurs!... Je n'en puis plus!... Oiseau charmant, oiseau divin, encore un petit air." (224)

La mort métaphorique de l'orgasme sexuel éprouvé par la religieuse ("je me meurs!") contrefait le discours pornographique en concluant son expérience orgasmique par la chute comique de sa demande renouvelée: "Oiseau charmant, oiseau divin, encore un petit air." Le fanatisme religieux devient nymphomanie de manière d'autant plus blasphématoire que c'est le "Saint-Esprit" ("oiseau divin") qui devient l'artisan central de cette obsession.[32]

Par-delà cette attaque de l'un des "faits"[33] principaux de la religion révélée, c'est la validité et l'authenticité de ces faits qui se trouvent alors doublement remises en question, dans la réaction logique à une parodie: le rire de l'incrédulité. C'est ainsi que Mirzoza, à laquelle, rappelons-le, cette histoire est racontée pour l'endormir, accueille le résultat de la séduction des religieuses:

> LE PREMIER ÉMIR. -- Il en naquit nombre de petits esprits sans que la virginité de ces filles en souffrît.
>
> LA SULTANE. -- Allons donc, Émir, vous vous moquez. Je veux bien qu'on me fasse des contes, mais je ne veux pas qu'on me les fasse ridicules. (225)

De tous les passages que nous venons de citer, celui-ci nous semble le plus critique et le plus hérétique. En effet, cette remarque de la sultane encadre l'histoire racontée, se situant aux marges narratologiques de son récit, où elle inscrit son interprétation en tant que fiction. D'un même trait, elle groupe le discours religieux et l'énonciation littéraire comme des histoires, se livrant à un effacement crucial des différences génériques entre le texte sacré et le conte bleu. Du point de vue des genres littéraires, le scepticisme connu de Diderot vis-à-vis du premier, par le biais de l'incrédulité de Mirzoza vis-à-vis du second, reprend la tension philosophique d'un siècle des Lumières avide de vérité, révélée ou scientifique, pour la reproduire sur le terrain esthétique du dilemme existant entre réalité et fiction.

2. 2. De la dérision des conventions génériques à la transgénéricité de la dérision.

Le dilemme se déployant autour de l'opposition idéologique et littéraire entre réalité et fiction a pour fondement le statut accordé à l'auteur, visant au delà de lui la source de tout discours prétendant faire autorité, renvoyant en dernier lieu à l'autorité du Verbe divin de la Genèse pour défier jusqu'à l'Ancien Testament. Or, à l'époque de L'Oiseau blanc, Diderot remet en question la validité des faits de la religion révélée en les parodiant. Il mitige la vigueur de sa remise en question sous les dehors, trompeurs, il est vrai, de l'appellation "conte bleu." Mais ce recours à diverses influences ne suggère-t-il pas l'impossibilité précisément d'identifier une influence, une source originale?

La tradition éditoriale du conte bleu, nous l'avons vu précédemment, ne met pas au premier plan de ses thèmes l'orientalisme dont la dimension satirique inspire pourtant L'Oiseau blanc. Dans le même temps, le cortège de fées, de génies, et de personnages métamorphosés en animaux ou comparés à

des animaux fait appel aux contes de fées et à leur manque de réalisme, alors que le genre du conte au sens large s'apparentait à la tradition historique prétendument ancrée dans la réalité. Là-dessus, le genre galant, pouvant se rattacher au conte bleu et établissant un rapport avec l'aspect oriental du conte, rajoute plus encore d'échos génériques. Ceux-ci finissent par noyer L'Oiseau blanc dans un brouillard transgénérique déroutant pour l'amateur de catégories claires et nettes, mais dévastateur pour la religion catholique qui se voit ridiculisée par une comparaison avec le discours galant voire pornographique.

Le lien entre la dérision qui ressort de cette fusion des traditions littéraires et la remise en question du dogme religieux apparaît déjà dans des œuvres parues alors que Diderot était pressenti pour faire partie de l'équipe encyclopédique, un Diderot que la nécessité de ne pas contredire ouvertement, c'est-à-dire en son propre nom, les pouvoirs ecclésiastiques liés au pouvoir monarchique, fit publier ces œuvres sans nom d'auteur. Le retentissement en particulier des Pensées philosophiques, suggèrent que le choix de la fiction plus anodine du titre de L'Oiseau blanc s'imposait à Diderot par mesure de précaution. Cela dit, les Pensées offrent dans le sens inverse une réflexion philosophique imprégnée de sensibilité littéraire.

Diderot formule ainsi à la Pensée 45 l'impossibilité de retrouver les signes de la parole divine dans la Bible: "Où en serions-nous, s'il fallait reconnaître le doigt de Dieu dans la forme de notre Bible?" (32). Il pousse plus loin la dérision casuistique en insinuant que la Bible, dont la piètre qualité ne doit cependant pas faire obstacle à la vérité de la parole divine, est un livre mal écrit comparable à un tableau contrefait. Diderot écrit en substance:

> On conserve dans nos églises des tableaux qu'on nous assure avoir été peints par des anges et par la Divinité même. . . . Quand j'observe ces célestes ouvrages, et que je vois à chaque pas les règles de la peinture

violées dans le dessin et dans l'exécution, le vrai de l'art abandonné partout, il faut bien que j'accuse la tradition d'être fabuleuse. Quelle application ne ferais-je point de ces tableaux aux saintes Ecritures, si je ne savais combien il importe peu que ce qu'elles contiennent soit bien ou mal dit? (32)

Cette critique se place au cœur du dilemme entre fiction et réalité, et plus largement encore au cœur de la notion de représentation, que ce soit en littérature ou en peinture.

La préface originale des Lettres persanes (1721) explicite la stratégie littéraire réutilisée par Diderot dans ce commentaire. Montesquieu justifiait son choix de l'anonymat auctorial, pour éviter que ne s'établissent d'abusifs rapports entre la qualité de sa prétendue traduction et celle de son propre caractère. Un tel procédé, commun aux préfaces romanesques de l'époque, ne pouvait manquer de résonner dans la critique transparente de l'origine de la Bible présente dans le conte de Diderot. Les Pensées philosophiques mettaient donc assez clairement en doute la valeur de la parole biblique en des termes présageant la portée idéologique du dilemme entre fiction et réalité mis en scène dans L'Oiseau blanc.

Dans le "conte bleu", Diderot s'attaque ainsi moins directement à la problématique de l'autorité du discours religieux dans sa mise en scène de l'autorité narrative, mais pas moins efficacement. Analysant le rôle qu'ont à jouer dans le processus de remise en cause de l'autorité discursive les préambules d'auteurs ou de narrateurs, Cécile Cavaillac y voit l'établissement ce que Jean Rousset appelle la "fiction du non-fictif" ("Vraisemblance pragmatique et autorité fictionnelle" 24). Jusqu'au XIXe siècle, la "vraisemblance pragmatique" se pose selon elle comme la conclusion nécessaire, mais non exclusive, d'une validation de "l'autorité fictionnelle, avant

tout comprise comme autorité de la voix narrative" (25). Pourtant, elle remarque que dans la prose narrative du XVIIIe siècle, le jeu de va-et-vient entre fiction et non-fiction produit des textes comme Tristram Shandy et Jacques le Fataliste, qui subvertissent et déconstruisent une telle polarisation. Par extension, la Bible, sans préambule, tombe sous le coup de cette réflexion critique engagée de manière particulièrement active au XVIIIe siècle.

Le défi lancé aux faits de la religion révélée, constaté au niveau thématique de l'histoire de Génistan dans L'Oiseau blanc, se trouve reflété au niveau du récit qui en est fait à Mirzoza, par la dérision et le scepticisme avec lesquels elle accueille cette histoire reflétant une incrédulité au sens fort d'incroyance. Cette réaction de dérision constitue à son tour un défi à l'autorité de la parole divine. D'une certaine manière, cette tendance de L'Oiseau blanc anticipe la mouvance que Cécile Cavaillac associe en particulier à Jacques le Fataliste. Les modalités de fonctionnement de "la voix narrative" mise en scène dans le conte qui nous intéresse ici se caractérisent par une remise en question de "l'autorité fictionnelle." Le défi à la parole divine se déploie dans les coulisses du récit-cadre d'où un narrateur invisible pose le décor de ce récit en insistant sur les conditions de son déroulement. Celles-ci déterminent en fait non seulement la conduite du récit mais orientent insensiblement son contenu et son interprétation.

Dès les premières lignes de L'Oiseau blanc, l'attention du lecteur se voit donc dédoublée entre les péripéties exclusivement intradiégétiques et celles qui ouvrent des passages transgressifs, métaleptiques, du niveau de l'histoire à celui de la narration, en faisant de la voix narrative diffractée le personnage et le véhicule d'un métarécit:

> La favorite se couchait de bonne heure et s'endormait fort tard. Pour hâter le moment de son sommeil, on lui chatouillait la plante des pieds, et

> on lui faisait des contes; et pour ménager l'imagination et la poitrine des conteurs, cette fonction était partagée entre quatre personnes, deux émirs et deux femmes. Ces quatre improvisateurs poursuivaient successivement le même récit aux ordres de la favorite. (223)

La part d'improvisation inhérente à l'énonciation de l'histoire de l'Oiseau blanc par l'un ou l'autre des serviteurs de Mirzoza provoque avant son commencement une sorte d'effacement auctorial diluant l'origine éventuelle de l'histoire. Cette origine se perd entre des voix sans visage, à peine identifiables si ce n'est par le sexe de leur propriétaire et l'ordre, arbitraire, dans lequel la sultane leur impose de parler au gré de ses caprices. Le premier émir fait ainsi office de conteur durant la première soirée, le second émir lui succède avant de lui laisser de nouveau la place, la première et la seconde femmes parlant pour la première fois à la fin de la deuxième soirée; et ainsi de suite jusqu'à la fin du récit, étalé sur sept soirées correspondant aux sept chapitres du conte.

Le lieu dans lequel se déroule L'Oiseau blanc et le récit des aventures de Génistan, constitue un autre écart propre à décourager tout effort d'identification d'une autorité quelconque au cours de l'histoire ou à sa source. A première vue, le choix des appartements privés de la Sultane participe à l'établissement de la "vraisemblance pragmatique" examinée par Cécile Cavaillac. En effet, cette situation spatiale paraît propre à satisfaire les exigences du public du XVIIIe siècle pour lequel c'est dans une chambre que se trouve "logiquement" une sultane, quand elle ne partage pas la vie collective du harem. Quel que soit le cas, il est toujours déterminé par les désirs du sultan à la tête du sérail.[34] Si Mirzoza est seule, c'est donc parce que le Sultan n'est pas là, absence qui conditionne sa conduite en attendant son retour. Or le sultan se fait remarquer par son absence, d'autant plus que c'est lui qui dirige le récit dans Les Bijoux indiscrets. Le fait que Mirzoza reprend ici cette position s'accompagne d'un

effet de substitution qui écarte la figure de pouvoir politique, religieux, et sexuel, de la scène de l'énonciation, un peu comme la voix narrative hétérodiégétique qui la présente disparaît une fois que le décor est planté.

Dans une entorse à la subordination inhérente de Mirzoza par son statut de femme, et de femme de harem, la favorite, également appelée sultane, incarne finalement un transfert de l'autorité discursive du sultan vers elle-même. Ce transfert s'accompagne d'un renversement des conventions établies par le plus célèbre des contes orientaux, Les Mille et unes Nuits. Dès les premières lignes, la vision traditionnelle des "histoires" comme combinaison de l'utile et de l'agréable se voit parodiée. En effet, contrairement à Shéhérazade, Mirzoza n'a pas à raconter mille et une fables au sultan pour maintenir sa curiosité éveillée, éloigner de lui l'ennui et ainsi retarder le moment menaçant de sa propre mort.[35] En fait, c'est Mirzoza qui exige qu'on lui raconte des histoires, mais contre toute attente, puisqu'il s'agit précisément qu'elles l'ennuient et l'aident à s'endormir.

Alors qu'on pouvait penser, en lisant Les Bijoux indiscrets, où Mangogul décidait quel bijou livrerait ses secrets, que c'était lui qui contrôlait tout, Thomas Kavanagh montre que la dynamique du conte, ou du roman, dépend non seulement des infidélités révélées par chaque bijou sur sa propriétaire, mais dépend encore de ce que ces infidélités prouvées par la force sont mises en parallèle par contraste avec la possibilité d'une infidélité de Mirzoza. Le fait que Mirzoza est seule, loin des regards et des désirs du sultan, la met donc automatiquement en position de s'y soustraire. Kavanagh écrit ainsi que "[t]o the extent we remain aware of the implicit *Et toi Mirzoza* embedded in each of the stories Mangogul sets himself up to hear and report back on, we realize that every story . . . remains in fact incomplete" ("Language as Deception" 109).

Répercutant les conséquences de cet incisif *Et toi Mirzoza* sur le contrôle et la censure du pouvoir et de la religion qui se donnent à lire derrière les écoutes et les rapports du Sultan, on perçoit à quel point ce contrôle et cette censure sont en fait à la merci des individus qu'ils croient avoir soumis. Le transfert de l'autorité du sultan vers sa favorite se révèle un transfert de la peur de Mangogul de perdre son pouvoir (peur implicite dans les essais répétés de l'anneau magique dans Les Bijoux indiscrets), doublé dans L'Oiseau blanc de la confirmation que Mirzoza constitue une réelle menace pour ce pouvoir.

Celui de Mirzoza s'accroît ainsi dans le conte bleu puisqu'elle y demeure la seule autorité régnant sur les confins de sa chambre, aussi petite soit-elle, et sur ce qui s'y dit. De plus, tout au long du récit, l'autorité du Sultan est soigneusement reléguée aux abords de ses appartements dont l'intimité et la subversivité potentielle n'en sont que mieux mises en valeur. De ce fait, l'unique intrusion de Mangogul (qui semble être son mode d'apparition et d'action privilégié dans les Bijoux indiscrets) venant assister en secret au rituel des quatre conteurs pendant la cinquième soirée, fait de ces appartements le lieu idéal du récit privé d'histoires non-orthodoxes et dangereuses pour l'autorité en place: "Mangogul avait ordonné qu'on laissât la porte de l'appartement de Mirzoza ouverte, et lorsque Mirzoza fut couchée, il profita du bruit que firent les improvisateurs en s'arrangeant autour de son lit pour entrer sans qu'elle s'en doutât" (250). La force de la réaction de Mirzoza en termes de "vengeance" indique à proportion la subversité des discours tenus dans sa chambre, ainsi que les risques encourus si le sultan les surprend.

Cette intervention en catimini, dans les coulisses à proprement parler d'une narration exécutée jusque là sous les ordres de Mirzoza, ajoute un degré supplémentaire à la complexité du rôle joué par la favorite. Sa réaction lorsqu'elle découvre la machination et comprend *a posteriori* les allusions

respectueuses du premier émir au sultan, se manifeste en termes de "vengeance" imminente: "Premier émir, vous m'avez tendu deux ou trois pièges, dont je ne renverrai pas la vengeance au dernier jugement de Brama" (257). A trois reprises au cours de la soirée, le premier émir avait en effet essayé d'avertir Mirzoza par un poli "Madame en excepte sûrement le sultan" chaque fois qu'elle se laissait aller à quelques commentaires impatients sur "les hommes, les hommes", avant de finir par lâcher un impérieux "Émir, respectez le sultan, respectez-moi, et continuez" n'admettant aucune réplique.

Ce moment de tension révèle à quel point la subversivité et de l'histoire de l'oiseau blanc, et de L'Oiseau blanc, se situe dans l'acte de narration, dans les conditions de son énonciation. Il révèle combien cet acte et cette énonciation retentissent à leur tour sur l'énoncé qu'ils rendent subversif. Il constitue en fait l'un des plus complexes du conte, puisque l'on a un emboîtement de la dyade reliant narrateur et auditeur ou lecteur. En effet, au centre de l'histoire, c'est Génistan qui raconte son histoire à Zambador, tout comme les quatre conteurs la raconte, à un niveau diégétique plus vaste, à la sultane Mirzoza. Mais à ce stade, au lieu de passer directement au niveau le plus large pour atteindre celui de Diderot s'adressant au lecteur, se superpose un plan auquel intervient le narrateur premier, celui qui posait le cadre du récit fait à la sultane. C'est par lui, en effet, qu'est amenée l'intrusion de Mangogul dans ce cadre, et par lui, puisque cette intrusion le met en cause, que la situation d'écoute subversive est mise en abyme comme inhérente au schéma narratif du conte.

Là-dessus, le fait que la sixième soirée s'ouvre sur un net avertissement aux improvisateurs de manifester par quelque bruit de toux l'arrivée éventuelle du sultan opère un retour explicite sur cette instrusion, qui souligne ainsi la présence de Mangogul comme étant indésirable, et repousse à travers son

autorité celle du narrateur premier. Dans la mesure où le sultan incarne le sommet de la hiérarchie et du pouvoir, la position de Mirzoza aux rênes du récit peut alors se lire en creux en tant que refus et effacement simultané de l'imposition du pouvoir politique, refus et effacement de l'imposition de tout narrateur en tant qu'instance véhiculant ce pouvoir. D'autant mieux que la plupart de ses interventions au cours de l'histoire (celle-ci tournant principalement autour des exploits amoureux d'un Oiseau princier devenant sultan) tendent à se distancer des écarts permis à un tel souverain.

Le défi lancé par Diderot à l'autorité absolue des hiérarchies traditionnelles, à travers son renversement des attentes génériques, prête ainsi une forme fictionnelle à ses convictions relativistes en tant que ce relativisme représente la seule manière de s'opposer à la tyrannie du dogmatisme religieux et du dogmatisme en général, puisque la parole même qu'il prend pour dire cela est mise en balance par les tensions énonciatives que nous venons d'examiner. La tension entre Mangogul et Mirzoza, dont la relation repose essentiellement sur le maintien de la supériorité d'un sexe sur l'autre, devient un élément thématique et structurel essentiel à une telle fictionnalisation. Elle concentre en effet une série de bipolarisations propres au XVIIIe siècle, entre le public et le privé, le religieux et le sceptique ou le philosophique, ou encore le masculin et le féminin.

En ce sens, le fait que, dans la structure narrative de L'Oiseau blanc, le pouvoir passe de celui ou celle qui raconte à celui ou celle qui écoute et fait attention à ce qui est raconté pour mieux le critiquer, offre la même portée que le changement de perspective opéré par Diderot et le mouvement encyclopédiste d'un univers conçu d'un point de vue partial à un univers déployé autour de l'homme et de son sens critique.

Mirzoza écoute un récit qu'elle ne cesse en effet de critiquer d'une manière systématique en un geste subversif à l'égard de l'autorité de tout conteur (y compris la sienne), puisque c'est à elle qu'il revient de distribuer la parole, ce qui la place simultanément dans la situation d'un narrateur, mais pas omniscient. La parodie de l'Annonce faite à Marie en donne un exemple au début du conte. Le portrait du saint-esprit sous les plumes galantes de l'Oiseau blanc princier, qui insémine les vierges du couvent de la Grande Guenon "par l'oreille" si bien "qu'il en naquit nombre de petits esprits sans que la virginité de ces filles en souffrit", ne suscite, on l'a vu, qu'incrédulité chez Mirzoza, taxant l'histoire de "ridicule" et saluant la sortie du premier émir d'un transparent "Allons donc, émir, vous vous moquez" (225). Cependant, même sa critique se voit en butte aux protestations respectueuses, mais protestations malgré tout, du premier émir qui semblent jeter un voile de doute sur la validité de l'intervention de Mirzoza refusant la naissance multiple des "petits esprits."

> LE PREMIER ÉMIR -- Songez donc, madame, que c'étaient des esprits.
>
> LA SULTANE -- Vous avez raison; je n'y pensais pas. Ah! oui, c'étaient des esprits. (La sultane prononça ces derniers mots en baillant) (225)

Peut-être ces protestations respectueuses insistent-elles sur la nature spirituelle de ces créatures pour désamorcer l'interprétation sensualiste subversive entretenue l'instant d'avant. Cela dit, le baillement de sommeil et d'ennui de la sultane dévalorise cette prétension au vraisemblable.[36]

A d'autres moments, Mirzoza interrompt le récit des conteurs pour y "mettre la patte", et reprend la narration pour en souligner les procédés traditionnels. De fait, elle interprète l'incident au cours duquel "Lively tira sa mule et en donna un coup sur le nez de l'eunuque qui en demeura aplati" comme un indice générique dévalorisé parce que trop visible[37]: "Et voilà l'origine de nos nez plats, ils descendent de Lively et de son eunuque" (228).

Presque plus que la couleur locale du détail et la banalité avec laquelle il est reçu, le commentaire ironique de Mirzoza sur les conséquences arbitraires qui en découlent, démontre sa compréhension de la fonction des mythes "originels." Son interprétation met en effet en lumière que toute genèse, fût-elle celle de la naissance du Christ ou des pouvoirs surnaturels de Génistan, ou du monde, comporte une part d'arbitraire et d'infondé.

De même, la répétition anticipée par Mirzoza de l'épisode parodique de séduction de la mère supérieure lors de la première apparition de l'Oiseau blanc consitue un nouvel exemple de dérision du caractère extraordinaire et miraculeux de la première occurrence. La sultane interrompt le second émir pour terminer la péripétie prévisible de l'évanouissement de la princesse Lively à sa place, et se met à pasticher la parodie avec un talent et un brio indéniables:

> LE SECOND ÉMIR. -- [...] l'oiseau blanc ne perdait pas [son temps] auprès de la princesse; il obtenait tous les jours de nouvelles caresses. On pressait le moment de l'entendre chanter, car on avait conçu la plus haute opinion de son ramage. L'oiseau s'en aperçut et la princesse fut satisfaite. Aux premiers accents de l'oiseau...
>
> LA SULTANE. -- Arrêtez, émir..., Lively se renversa sur une pile de carreaux, exposant ses charmes qu'il ne parcourut point sans partager son égarement. Il n'en revint que pour chanter une seconde fois et augmenter l'évanouissement de la princesse qui durerait encore si l'oiseau ne s'était avisé de battre des ailes et de lui faire de l'air. Lively se trouva si bien de son ramage que sa première pensée fut de le prier de chanter souvent, ce qu'elle obtint sans peine. Elle ne fut même que trop obéie: l'oiseau chanta tant pour elle qu'il s'enroua; et c'est de là que

vient aux pigeons leur voix enrhumée et rauque. Émir, n'est-ce pas cela?... (229)

Brouillant une nouvelle fois la distinction entre celui ou celle qui raconte l'histoire et celui ou celle qui l'écoute, Mirzoza renverse les rôles. Du même coup, elle bouleverse les données traditionnelles établissant l'autorité de la voix narrative tout en minimisant l'importance de l'objet de sa narration. Son attitude envers les conteurs et la teneur des histoires, au son desquelles elle est censée s'endormir, indique une certaine lassitude à l'égard des traditions et des conventions sur lesquelles ses interventions jettent la dérision en comparant la parole du saint-esprit à la trompeuse mélodie d'un oiseau "libertin," "dissolu" faisant figure de séducteur invétéré.

A partir de là, bon nombre d'épisodes émaillant l'histoire de l'oiseau blanc s'ajoutent comme à un livre de recettes pour mauvais conteur, tout en contaminant par contiguité l'histoire biblique du saint-esprit pour en faire un mauvais conte dont la facture, la fabrication, bref, la fiction, sont alors dénoncées par l'exemple des aventures frivoles de Génistan. Stratégie puissante s'il en est: Diderot, qui dévoile sous la forme d'un dialogue[38] entre Mirzoza et les quatre conteurs les mécanismes rhétoriques de l'art de conter, tout en prenant pour objet implicite la liturgie catholique, finit par illustrer de façon probante que la liturgie n'est qu'une histoire au même titre que toutes les autres, et que la vérité respective de chacune n'est précisément que cela: respective, propre à un cadre de référence particulier et par conséquent, relative. Plus encore que le fonctionnement des conventions de l'art de conter mis à nu, Mirzoza, en inscrivant la prise de conscience de ce fonctionnement dans la conduite du récit de L'Oiseau blanc, matérialise sa dimension arbitraire, et par extension celle, abusive, de la prétension à la vérité de tout récit.

Les conditions d'énonciation de l'histoire de l'oiseau princier, outre qu'elles matérialisent simultanément l'impossible certitude d'identifier la source d'une histoire improvisée par plusieurs, reflètent cette impossibilité au cœur de l'histoire racontée. Génistan, aux moments où il est rendu à sa forme humaine, se met en effet à raconter son histoire à au moins deux reprises, l'une à la fée Vérité, l'autre à son père, d'une façon qui met en lumière les données modernes de la théorie de la réception.

Dans le premier cas, alors que Mirzoza vient d'accueillir avec scepticisme l'idée d'un "prince élevé sous les yeux de Vérité," un prince "qui persiste" en outre, "dans son goût pour la vérité," Génistan est présenté comme une source peu fiable. Quoiqu'il commence par "des réponses telles qu'il les fallait à la fée, claires et précises," Vérité le soupçonne presqu'aussitôt "d'ajouter à son récit [sur son séjour dans le temple de la guenon couleur de feu] quelques circonstances qui lui manquaient pour être tout à fait plaisant, et d'en retrancher d'autres qui l'auraient déparé" (233).[39] A l'inverse, dans le second cas, le sultan Zambador, peu satisfait de l'ampleur des conquêtes amoureuses de son fils qui le font paraître à son désavantage, l'encourage à "bien mentir". A ce stade, Mirzoza, curieuse de ne pas entendre les commentaires correcteurs de Vérité supposée assister "à cette séance du prince et de son père", s'entend répondre par la seconde femme que la vérité "parle peu en présence des souverains" (238). Cet écho de la situation narrative du cadre de l'histoire, d'où le sultan Mangogul, "souverain" par définition, est absent, confère à la critique menée sous la direction de Mirzoza les airs de la vérité.

Par où les composantes internes de l'histoire reproduisent les conditions de son énonciation, et portent au centre de L'Oiseau blanc, conte bleu le dilemme entre fiction et réalité. Ce trait déjà mis en abyme de diverses façons se trouve encore accentué au centre de la structure du conte, lors de la

quatrième soirée où Génistan raconte à son père son passage au palais de Vérité, chez qui tout est allégoriquement simple et sans fioritures. Il y rencontre le génie Rousch dont le nom signifie "dans la langue du pays *Menteur*". Voilà réunis en un même lieu, fréquenté et présenté par l'allégorique et subversif Esprit qu'est Génistan, l'incarnation de la réalité et celle de la fiction, et les membres de l'assistance dont la principale préoccupation est d'écouter ou de raconter des histoires, sans souci de leur authenticité. Rousch passe pour avoir "la tête pleine de frivolités, faisant des nouvelles, apprêtant des contes, imaginant des aventures scandaleuses qu'il nous débitait comme des vérités. Nous donnions là-dedans, il en riait sous cape, et nous prenait pour des imbéciles, lui pour un esprit supérieur" (243).

Génistan, élevé par la fée Vérité d'un côté, ne laisse pas d'être l'émule de Rousch de l'autre, comme l'insinuent les histoires invraisemblables et ridicules qu'il se plaît pourtant à raconter lui aussi "comme des vérités." Boileau aurait eu là matière à illustrer ses vers devenus proverbiaux sur le "roman frivole [dans lequel] aisément tout s'excuse; trop de rigueur alors serait hors de saison" ou encore sur la règle du vraisemblable, puisque "le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable." Aussi Génistan, parvenu à un point de son histoire où Rousch le transforme en oiseau (alors que c'était Vérité qui le faisait auparavant), fait-il allusion non seulement aux difficultés de la recherche du pays de Vérité, mais encore à celles qu'il y a à raconter une telle recherche. Ce voyage symbolique pourrait faire l'objet d'une nouvelle narration, mais, "[c]e serait abuser de votre patience que de vous raconter le reste des mes voyages et de mes erreurs. D'ailleurs, tout voyageur est sujet à mentir, j'aurais peur de succomber à la tentation " (256). L'équivalence ébauchée entre voyage, errance et erreur, rejaillit sur le processus narratif, sorte d'errance entre deux points, l'arrivée comptant moins que la progression.

Or, à jeter un regard rétrospectif sur le conte tout entier, c'est en effet la progression du récit qui fait son intérêt, les interventions, interruptions et autres commentaires et interprétations de Mirzoza devenant une partie intégrante de l'histoire de Génistan, un peu comme, dans Jacques le Fataliste, Diderot en proposant trois fins possibles à l'histoire des amours de Jacques, laisse la part belle au lecteur, en réaffirmant à travers l'absence de dénouement l'arbitraire de toute interprétation donnée comme définitive. A cet égard, la "fin" de L'Oiseau blanc n'est pas en reste. Alors que le lecteur avait pu s'habituer au déroulement du récit sous la conduite de Mirzoza, la septième et dernière soirée se termine... sans se terminer.

L'histoire de Génistan se conclut par un rapide sommaire de l'évolution des enfants du prince arrivés à leur majorité: "les mâles se tournèrent tous du côté des arts et remplirent le Japon d'hommes excellents en tout genre. Leurs neveux furent poètes, peintres, musiciens, sculpteurs, architectes. Les filles étaient si aimables que leurs époux les prirent sans dot" (267). Aucune remarque critique ou ironique de la sultane ne vient remettre en question cette fin, somme toute assez plate. Par opposition au début du conte, où un narrateur hétérodiégétique plantait le décor et les conditions encadrant la narration, ici, rien. Personne n'a vraiment le dernier mot, et comme souvent chez Diderot, l'histoire racontée s'arrête en même temps que celui ou celle qui la raconte, dimension mise en abyme dans L'Oiseau blanc dans la mesure où la fin des aventures de Génistan coïncide à la fois avec celle de l'intervention de la première femme, et avec celle à proprement parler du "conte bleu" de L'Oiseau blanc. Fausse fin qui ne conclut que le récit dans le récit, elle coupe court à toute intervention du narrateur, ultime dérision de la voix narrative et de tout espoir de vérité que le lecteur aurait pu, par entêtement, vouloir y trouver.

3. Entre conte et pensées: Diderot "à travers genres"

Plus qu'un brouillon, une ébauche rapidement crayonnée, L'Oiseau blanc se révèle la source d'une richesse et d'une subversivité considérables lorsqu'on l'analyse du point de vue des genres. Quoique le recours au contexte historique d'une œuvre ne nous paraisse pas nécessairement la meilleure des démarches à suivre pour faire l'étude littéraire suivie d'un texte, la résonance du débat entre fiction et réalité qui se joue dans le conte de Diderot en prend plus encore à la lumière de la lutte encyclopédiste contre le fanatisme et l'intolérance religieux, synonymes, pour les philosophes, de dogmatisme.

Dans ce contexte, comme nous l'avons déjà suggéré, le choix de la fiction, du conte, par Diderot, nous semble un geste à la fois politique et stylistique. On ne saurait voir dans L'Oiseau blanc que le manifeste plaisant des idées du philosophe, ou qu'une bravade écrite pour satiriser la flopée de contes orientaux marquant le succès et le déclin prochain de cette veine littéraire. Diderot en a désavoué la paternité alors même qu'il était obligé d'avouer celles des Bijoux sur la dénonciation du libraire auquel il les avait confiés. La généralisation de la censure à l'époque nous paraît trop faire partie de la vie littéraire et intellectuelle du XVIIIe siècle pour ne pas être prise en compte dans l'analyse de ce conte peu lu de Diderot.

L'originalité du personnage de Mirzoza, sa position thématique et structurelle au cœur de l'ouvrage, mettent en abyme la volonté et la liberté d'une expression non censurée, résistant avec succès à la censure. Simultanément, elle permet l'expression d'un relativisme des plus risqués, puisque les critiques que formule la sultane à l'égard des textes sacrés de la religion catholique en dénoncent la fiction et, par extension, le sérieux pour l'époque. Relativisme risqué, qui avait déjà mené au bûcher les Pensées philosophiques, premier

ouvrage original de Diderot, mais attribué lors de sa parution à ni plus ni moins que Voltaire, critique du dogmatisme religieux s'il en est.

La remise en question de l'authenticité de la parole divine de la Bible dans ces Pensées, à laquelle nous avons déjà fait une brève allusion, s'exprime aussi bien en termes philosophiques que littéraires, quoique le paravent de la catégorie "conte bleu" puisse permettre plus facilement son expression que le titre ouvertement subversif de ces Pensées—"philosophiques" sonnant comme "antireligieuses" à l'époque. A relire ce texte, surtout après avoir lu L'Oiseau blanc, la dérision des conventions génériques que nous avons examinée dans ce dernier paraît encore plus transgressive et transgénérique, à tel point que la fiction de Diderot devient l'alter ego littéraire de sa philosophie. Dans l'autre sens, qui lit Diderot philosophe n'est jamais bien loin de voir surgir Diderot poète.

La comparaison sur laquelle nous nous proposons de conclure se veut proposition d'une lecture renouvelée de Diderot tout entier, du point de vue des genres, dont il transgresse les conventions aussi allègrement qu'il défie celles de la religion. Par-delà la communauté idéologique qui ressort des affirmations philosophiques de Diderot sur les "faits" de la religion, et de son traitement littéraire de ces mêmes faits, ce sont des ressemblances frappantes d'images, de thèmes, de vocabulaire, qui apparaissent lorsque, lisant côte à côte des fragments de textes qui passent ordinairement pour philosophiques dans les Pensées du même nom, ou pour "fictionnels" dans L'Oiseau blanc, conte bleu, on finit par n'être plus si sûr qu'il y ait une différence entre les deux.

Dans les Pensées philosophiques, la dimension hérétique de l'histoire de l'oiseau blanc se manifeste d'une façon qui rappelle la mise en scène de la réaction mêlée de scepticisme et de dérision de Mirzoza quant à l'acceptabilité de cette histoire, en tant que cette réaction traduit une attitude cognitive propre

à la philosophie des Lumières. Dans deux fragments de l'Addition aux Pensées philosophiques, Diderot pose les fondations de l'incrédulité manifestée dans L'Oiseau blanc par Mirzoza au fragment 20, en écrivant: "Les faits dont on appuie les religions sont anciens et merveilleux, c'est-à-dire les plus suspects qu'il est possible, pour prouver la chose la plus incroyable" (47). "Anciens et merveilleux," voilà des qualificatifs qui s'appliquent diversement au récit des conteurs (Mirzoza repousse ironiquement l'histoire en des temps reculés où la vérité n'était pas si difficile à trouver)[40] ou au chant de l'oiseau blanc, qualificatifs que l'on associe de surcroît à toute mythologie ou cosmogonie qui se respecte.

Au cœur d'une série de pensées groupées sur la validité douteuse de telle ou telle croyance (fragment 17), sur la fausseté de toutes les religions (fragment 18), sur la force insuffisance de "faits" dont presqu'aucun témoignage ne subsiste (fragment 19), le fragment cité ci-dessus conduit logiquement à remettre en cause la validité de la logique ecclésiastique à la pensée suivante: "Prouver l'Evangile par un miracle, c'est prouver une absurdité par une chose contre nature" (fragment 21). On remarquera, dans les fragments ci-dessus, une certaine cohérence qui transgresse la discontinuité générique des pensées, pour créer comme une logique narrative qui n'est pas inscrite sur la page, mais qui émerge du jeu actif de va-et-vient rendu possible par la lecture et des rapports formés d'un fragment à l'autre.

Un peu plus loin, plutôt que d'énoncer avec concision une pensée avant de passer à la suivante, Diderot choisit cette fois de superposer au format numéroté et fragmenté des pensées ce qui se donne à lire, malgré l'obstacle typographique de cette numérotation, comme le rudiment d'un dialogue dont L'Oiseau blanc fait plus largement usage. Ainsi, la question rhétorique du fragment 62 de l'Addition remet en cause l'existence d'un système

d'interprétation textuelle à double vitesse, dévoilant la partialité d'une lecture orthodoxe des Evangiles par rapport à celle de la mythologie grecque. Cette lecture taxe implicitement de fictionnel et d'inauthentique un épisode mythologique pourtant comparable à un passage biblique évoqué concurremment, mais arbitrairement soustrait à la même interprétation que le morceau de mythologie: "62. Mais pourquoi est-ce que le cygne de Léda et les petites flammes de Castor et Pollux nous font rire, et que nous ne rions pas de la colombe et des langues de feu de l'Evangile?" demande ainsi Diderot.

De la colombe de l'Evangile à l'oiseau blanc du conte bleu en passant par le cygne de Léda, il n'y a qu'un battement de paupière: la réponse à sa question est donnée au fragment suivant, sous forme d'un *exemplum* intercalé comme une pensée parmi d'autres:

> 63. Une jeune femme qui couchait ordinairement avec son mari reçut un jour la visite d'un jeune homme accompagné d'un pigeon. Du jour de cette visite, elle devint grosse; et l'on demandait: "Qui est-ce qui avait fait l'enfant du mari, du jeune homme ou de l'oiseau ?" Un prêtre qui était là dit: "Il est prouvé que c'est l'oiseau". (47)

Si l'on penche du côté de la religion, on en croira la parole du prêtre sans sourciller, et l'on ne rira pas de l'absurdité de la preuve ainsi formulée. Si l'on penche du côté opposé, on adoptera plutôt la réaction de moquerie de Mirzoza à l'écoute de la parodie de l'Annonciation, en remarquant les nombreuses ressemblances que cette parodie comporte avec les deux fragments ci-dessus pris comme un tout et lus à la suite. Une telle lecture comparative met en lumière le tour nouveau que donne Diderot au format discontinu annoncé par le titre des Pensées dont la philosophie émerge d'autant mieux si on les considère comme un ensemble narratif.

En d'autres termes, Diderot, en insérant négligemment ce micro-conte ou cette micro-fiction dans un cadre censément spéculatif, prend à deux genres *a priori* différents l'un de l'autre juste ce qu'il faut d'anecdotique et de spéculatif pour communiquer une seule et même idée. Il transgresse la forme concise et limitée de la pensée en inscrivant son commentaire dans l'espace blanc marginal, où peuvent se glisser *incognito* les associations d'idées du lecteur d'un fragment à l'autre. De fait, l'interprétation moqueuse de Mirzoza, en soulignant doublement le "ridicule" de la fable du point de vue du conteur, et du point de vue de ses attentes ("Allons donc, Émir, vous vous moquez. Je veux bien qu'on me fasse des contes, mais je ne veux pas qu'on me les fasse ridicules") semble mise en abyme à travers la question rhétorique du fragment 62 sur le ridicule des Evangiles.

La proximité de la rhétorique finalement très analogues de la philosophie et de la littérature soulignent *a fortiori* celle unissant les traditions religieuses et littéraires, en provoquant l'effacement des différences créées entre elles par la terminologie entre le merveilleux et le sacré. Aussi Diderot présente-t-il l'enseignement de la religion révélée comme un acte sans justification pédagogique, et à vrai dire, complètement aberrant et improductif, de la part des représentants de l'Eglise. En effet, nous dit-il, cet enseignement se nourrit abusivement de la tendance marquée des enfants à croire fermement à des histoires surnaturelles:

> Qu'est-ce que Dieu ? Question qu'on fait aux enfants, et à laquelle les philosophes ont bien de la peine à répondre. . . . On sait à quel âge un enfant doit apprendre à lire, à chanter, à danser, le latin, la géométrie. Ce n'est qu'en matière de religion qu'on ne consulte point sa portée. . . . C'est dans le même instant, c'est de la même bouche, qu'il apprend qu'il y a des esprits follets, des revenants, des loups-garous et un Dieu. On lui

inculque une des plus importantes vérités d'une manière capable de la décrier un jour au tribunal de la raison.[41]

On pourrait sans peine ajouter à cette liste d'"esprits follets, d[e] revenants, d[e] loups-garous et [d']un Dieu" les oiseaux blancs spirituels de l'Orient..., tout en réalisant effectivement que les enfants suivant le catéchisme pourraient percevoir du même œil la version biblique des origines et l'éveil spirituel des religieuses de la Chine. A partir de là se dégagent en même temps l'aspect fictionnel de la fable Biblique des Origines, et l'aspect épistémologique de la fiction. Ronald Shusterman soutient ainsi dans "Fiction, connaissance, épistémologie" que les textes de nature scientifique ou littéraire, et, ajoutons-le, les textes religieux, transmettent moins les connaissances que la cognition, processus de leur acquisition, ce qui fait vaciller la dichotomie, ou ce qu'on prétend tel, entre fiction et réalité.

4. En fin de compte...

A un niveau encore plus vaste que celui de notre analyse déjà intertextuelle et transgénérique, la structure du récit L'Oiseau blanc, en sept chapitres correspondant aux sept soirées pendant lesquelles est racontée l'histoire de Génistan, évoque à deux siècles de distance celle des sept nouvelles constituant L'Heptaméron de Marguerite de Navarre. A commencer par l'attention attirée dès le titre, sur la forme de l'ouvrage. Son recueuil de nouvelles était lui-même un clin d'œil explicite, lancé au Décaméron de Boccace. Or L'Heptaméron représente, par rapport à son prédécesseur, mais également par rapport à la tradition narrative, la pierre fondatrice d'une tradition narrative marquée par sa dimension critique.[42]

Alors que dans L'Heptaméron le lecteur se trouve confronté à de multiples conteurs des deux sexes, et responsables de multiples histoires auxquelles ils réagissent tous après-coup, dans L'Oiseau blanc, la multiplicité des conteurs diffracte la narration d'une seule histoire. De plus, le contexte idéologique de la composition de L'Heptaméron rapproche encore les deux ouvrages, comme le suggère cette remarque de John D. Lyons:

> At stake in the Heptaméron is the role of literature in an era that is increasingly confronted by a withdrawal of the divine order from the observable world. In attempting to establish order without abandoning the divine, narrative can only displace the transcendant function onto some human agency. (150)

On pourrait remplacer L'Héptaméron par L'Oiseau blanc sans avoir à changer quoi que ce soit au reste de cette affirmation. L'essor du mouvement encyclopédiste répondit en effet largement à un retrait comparable de l'ordre du divin du monde observable où s'affirma un anthropocentrisme triomphant.[43]

Si cet anthropocentrisme n'apparaît pas en soi dans la structure narrative de L'Oiseau blanc, il n'en est pas moins conditionné par le mouvement centrifuge de l'éclatement de la voix narrative, mouvement qui souligne l'impossibilité d'identifier catégoriquement cette voix narrative dans l'histoire, en soulevant l'impossibilité latente d'affirmer l'existence de l'Auteur du livre par excellence, la Bible. Le déplacement stratégique opéré par Diderot vers les conditions de la narration s'avère crucial à sa position par rapport aux conventions genrologiques parce que ce déplacement fait des conventions, et de la tradition dont elles émanent, l'objet principal de la dérision. Du même coup, Diderot suggère que l'autorité supposée des conventions et de la tradition n'est que relative et d'ordre improvisé plutôt que fermement ancré quelquepart.

Cette dérision est en fin de compte le produit d'un texte qui s'exprime à la croisée de plusieurs textes littéraires, voire à la croisée de plusieurs genres littéraires, dans L'Oiseau blanc. L'Heptaméron de Marguerite de Navarre marquait la fin d'une tradition en se refermant explicitement sur une tradition qu'avait entamé le Décaméron (Lyons 150). De la même façon, Diderot écrit L'Oiseau blanc, conte bleu à la jonction marquant le déclin de la tradition orientaliste, du genre galant, mais à travers eux, à la jonction marquant surtout le déclin de toute tradition en tant qu'elle représente l'affirmation dogmatique de certaines valeurs ou de certains critères, d'appartenance religieuse ou générique, comme les piliers d'un ordre immuable. La distance qui définit l'ironie inhérente à la dérision des conventions génériques de l'art de conter, parce qu'elle finit par gagner toute énonciation impliquant un échange interhumain, s'affirme, performative, dans toute sa force transgénérique.

CHAPITRE II

La Lettre sur les aveugles et la Lettre sur les sourds et muets[44]: De "l'écriture comme écart" à l'écriture de l'écart

Il n'est point de serpent, ni de monstre odieux,
Qui, par l'art imité, ne puisse plaire aux yeux.

Jamais au spectateur n'offrez rien d'incroyable:
Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable.

Boileau, L'Art poétique (III: 1-2, 47-48)

1. A l'écart des genres traditionnels: la 'lettre' au XVIIIe siècle

1. 1. Un genre indéfini

Si la 'lettre' est au XVIIIe siècle un genre communément employé dans le domaine public, elle ne fait à l'âge classique l'objet d'aucun traitement critique. Il n'est que de parcourir L'art poétique de Boileau, toujours en vogue au XVIIIe siècle, pour constater que la 'lettre', pas plus que le 'conte', n'y figure pas: le chant III se consacre aux grands genres dramatiques, le chant II est réservé aux genres de moindre importance (idylle, élégie, ode, épigramme, satire ou vaudeville). Le chant I, quant à lui, présente diverses variations de style, favorisant la concision et la modération ("Qui ne sait se borner ne sut jamais écrire" [v. 63]). Le goût du XVIIe siècle préfère de loin une langue châtiée[45] au "langage des halles" (v. 84) tandis que la simplicité, même versifiée, se doit d'y régner afin d'éviter toute forme d'écart à l'égard de normes déjà établies.

En dépit d'une forte codification de l'expression épistolaire, Benoît Melançon constatait récemment dans son Diderot épistolier: contribution à une

poétique de la lettre familière non seulement l'absence d'une poétique de la lettre familière, mais plus radicalement encore, celle d'une poétique de la lettre tout court: "La conception actuelle du système des genres n'existe pas au XVIIIe siècle et rend difficile d'extraire la correspondance de Diderot de l'ensemble de ses textes" (10). La pratique épistolaire s'affirme à la croisée phénoménologique du réel et du fictionnel. Si, d'un autre côté, le phénomène de réécriture analysé dans la correspondance de Voltaire par Deidre Dawson marque assez clairement chez le philosophe une volonté de narrativisation à travers l'épistolarité, la pratique épistolaire de Diderot se poserait de façon intermédiaire entre "ses textes" et les préoccupations qui les nourrisent. En tout état de cause, D. Dawson note quant à elle, que les critiques ont taxé l'appellation "genre épistolaire" d'antinomique, rappelant que "because of its versatile nature, the epistolary 'genre', if genre there is, has historically defied the efforts of critics and scholars to classify it" (Voltaire's Correspondence: An Epistolary Novel 21-22).

Les articles encyclopédiques consacrés aux «Lettres» et aux «Lettres des sciences», à «Epître», à «Epistolaire» sous la rubrique "(*belles lettres*)" (Encyclopédie IX: 405b-41, V: 820-21, V: 816), témoignent pourtant d'efforts d'identification et de classification, partie intégrante de toute théorie, et *a fortiori*, d'une théorie des genres. La lettre est tout à la fois le moyen de communication privée le plus emprunté de l'époque, et l'origine de la plus grande partie des textes publiés tout au long du siècle.[46] Les difficultés inhérentes à l'élaboration d'une poétique de la lettre s'en trouvent augmentées. Une telle entreprise se révèle d'autant plus hasardeuse que la multitude de sujets[47] dont elle se fait le véhicule rend malaisée toute tentative de définition thématique de la lettre. Dans la première moitié du XVIIIe siècle, le genre littéraire à peine naissant des lettres passe donc par un stade crucial de son développement, révolutionné par

l'utilisation croissante de l'épistolaire à la fois comme moyen de communication interpersonnelle et comme moyen d'expression littéraire et scientifique.

L'expression épistolaire devient un carrefour ou "croisement" d'échanges et de pratiques divers (Melançon 218), un point de rencontre entre l'écriture à vocation publique et l'écriture à destination privée, entre l'humanisme de la grande Histoire et l'humanité de la petite histoire, entre la mission didactique de l'une et l'intérêt anecdotique de l'autre. Ce dernier aspect, que l'on s'attend à trouver dans les lettres familières, tranche avec les discussions scientifiques d'envergure transhistorique, ce qui rend le contenu des lettres publiques *a priori* plus ouvertement épistémologique.[48] Mais ces distinctions ne sont que de degrés,[49] car dans l'un et l'autre cas, l'usage, commun à toute lettre, de "marquer à la personne à qui elle est adressée, des choses qu'il ignore" s'applique à la fois à la communication scientifique et à la communication personnelle. («Lettres», section "Lettres des sciences" [*Littérature*]; IX: 405-441) De ce fait,

> La lettre devient très clairement le lieu de divers investissements au XVIIIe siècle: la lettre officielle ou ouverte, que Diderot pratique fort souvent, côtoie les premières manifestations de la lettre privée, les manuels proposent des modèles que la pratique est en train d'invalider, la publication des recueils de lettres est influencée par le roman qui, en retour, lui impose son besoin de narrativité historique, etc. Le succès du roman par lettres et la publication de plus en plus fréquente de correspondances (réelles ou fictives) contribuent aussi au succès de la forme épistolaire. (Melançon 56)

Le style familier et naturel associé à la pratique épistolaire se voit conquis par le territoire littéraire (au sens le plus concret du terme) des belles-lettres.

L'écriture épistolaire du XVIIIe siècle est ainsi placée dans le continuum de l'histoire littéraire, en contraste par rapport aux Anciens. La hiérarchisation qui ressort de ce contraste nous intéresse à plus d'un titre. On décèle en effet dans "les lettres des modernes" l'expression d'une esthétique naturaliste attirant "la louange" sur leur "style simple, familier, libre & naturel." Pourtant, cette louange est rapidement empreinte de critique, lorsque l'auteur de l'article regrette qu' "elles ne contiennent que des petits faits, de petites nouvelles, & ne peignent que le jargon d'un tems et d'un siecle où la fausse politesse a mis le mensonge par-tout." Ce jugement, limité au style dans un premier temps, s'élargit pour porter ensuite sur les mœurs de l'époque. Quant au naturel initial des "lettres des modernes," partagé par les praticiens de l'épistolarité familière, il prend paradoxalement l'air de "frivoles complimens de gens qui veulent se tromper, & qui ne se trompent point: c'est un remplissage d'idées futiles de société, que nous appelons devoirs."

La distinction entre les lettres scientifiques et les lettres anecdotiques s'enrichit d'une valorisation subjective par le biais de la pratique épistolaire historique. Articulée sur l'opposition binaire entre mensonge et la vérité, cette valorisation reprend sur un plan genrologique celle entre fiction et réalité. Du même coup, la forme épistolaire se trouve liée par les difficultés de sa définition générique au 'dilemme' caractérisant le 'roman' et ayant inspiré la célèbre étude de George May sur ce même genre, d'autant mieux que par leur "frivolité", les lettres modernes s'annexent l'épithète que siècle attribue au roman. L'esthétique du naturel s'affiche en rupture avec l'artificialité et la préciosité propres au classicisme pour ouvrir une ère de liberté d'expression. En même temps, cependant, le comportement social, éthique et linguistique fustigé à travers "le jargon [de] la fausse politesse [et les] idées futiles de société, que nous appelons devoirs", contribue à la définition pratique d'un "mensonge" en

contradiction avec la liberté et la familiarité simultanément affichées et invoquées comme caractéristiques dans la définition encyclopédique des "lettres des modernes".

Ce dilemme trouve une double application dans le théâtre et dans la presse écrite. Au théâtre, le maquillage des acteurs évoluant sur scène tend à "copier" une apparence naturelle dont l'artifice et l'exagération n'apparaissent que lorsqu'ils se trouvent face à face avec des spectateurs alors en mesure de constater la "copie" de l'apparence soi-disant naturelle. Dans les journaux, des personnages fictifs jouant le rôle d'observateur sur la société environnante (The Observer, Le Spectateur français) mêlent joyeusement fiction et réalité en proposant une sorte de rapport semi-épistolaire au lectorat. De même, dans le format de la Correspondance littéraire, les articles, manuscrits, de Diderot et de ses amis philosophes, donnaient l'illusion d'un échange personnel pourtant semi-public par sa circulation plurielle, quoique restreinte. Par ailleurs, la circulation publique en société de lettres reçues personnellement contredit simultanément la distinction entre public et privé, situation de communication qui rappelle celle des romans épistolaires ou autres, où par delà le narrataire premier, l'auteur s'adresse à travers le narrateur à l'instance multiple et indéterminée du lecteur potentiel.[50]

L'indétermination théorique et pratique de l'épistolarité se trouve renforcée au sein même de l'Encyclopédie au détour d'un développement où surgit l'aveu, impressionniste et contradictoire, qu' "il est plus facile de sentir que de définir les qualités que doit avoir le style épistolaire" («Epistolaire», V: 816). A bien y regarder, la lettre se définit au cœur de la définition de l'«Epître» (V: 820-21),[51] par le trait péjoratif, mais essentiel, de ses "négligences," prétendant ainsi à une définition par défaut. Dans le même sens, le roman "frivole" ou le conte pouvaient se passer d'une "rigueur" normative jugée par Boileau "hors de

saison". Protéiforme et a-morphe à la fois, elle souligne ainsi plus avant la difficulté de délimiter le domaine épistolaire au XVIIIe siècle, ainsi que la duplicité qui le caractérise. En effet, l'article «Epistolaire», sous la rubrique "(*belles lettres*)", réutilise le trait du style naturel qui, "libre, simple, familier" («Epître»), se distingue d'autres formes d'expression écrite par un naturel particulier dont l'intention rhétorique apparaît en ce que "le genre épistolaire se propose [précisément] de copier l'aisance & la naïveté de la conversation."[52]

Autrement dit, les définitions tournant autour de l'épistolarité mettent en avant à la fois l'artificialité de toute définition genrologique en termes autres que relatifs, et sa dynamique conversationnelle, par ailleurs si caractéristique de l'écriture diderotienne. Simultanément, c'est la rhétoricité de la notion de "naturel" qui se dévoile dans l'esthétique naissante des Lumières. Si toutes les définitions examinées dans la recherche d'une signification précise, (ou, à tout le moins, d'un domaine d'application précis), dépendent immanquablement d'autres définitions et créent de ce fait un cycle interminable de renvois illustrant la fonction infiniment référentielle du langage, c'est en même temps l'arbitraire absolu de toute délimitation ou définition générique qui s'énonce ici.

Dans la théorie comme dans la pratique épistolaires, les tentatives visant à séparer le public du privé, le naturel du rhétorique sont donc mises en échec. Comme le suggèrent les articles de l'Encyclopédie, l'épistolaire caractériserait un "mode" d'expression, une situation de communication, plutôt qu'un genre à part entière défini par un nombre limité de traits formels.[53] L'épistolaire devient alors caractéristique générique, et définit d'autres genres. Sa seule accession à un quelconque statut genrologique ne se fait au XVIIIe siècle qu'indirectement et de façon limitée, par roman interposé, dans la mesure où ce genre alors naissant, et dont le caractère 'personnel' garantissait apparemment l'authenticité

factuelle, récupérait l'épistolarité comme trait structurel distinctif propre à définir une 'espèce' de roman plutôt qu'un genre à part entière.

Cet état de fait justifie une étude poussée du rapport de Diderot à l'épistolarité, étude plus particulièrement de la littérarité de textes aussi connus désormais que la Lettre sur les aveugles et la Lettre sur les sourds et muets.

1. 2. La Lettre sur les aveugles et la Lettre sur les sourds et muets: entre lettre et roman, public et privé, prison et liberté[54]

En devenant "au XVIIIe siècle le lieu de croisements de diverses pratiques publiques et privées" (Melançon 218), la lettre maintient un statut vague dont l'ambiguité apparaît d'autant plus que "l''invention' du roman ou de l'autobiographie est parallèle à celle de la lettre" (May [1967] 837).[55] C'est à ce carrefour à la fois historique, social et littéraire, que le choix de l'épistolarité dans la configuration générale des lettres dites "publiques" de Diderot prend tout son sens chez ce penseur avide de trouver des points de passage d'un domaine à l'autre de l'activité humaine. A une époque où l'expression de la vérité représente le but ultime de tout le mouvement philosophique des Lumières, les opposants aux philosophes (autorités religieuses mais aussi, dans la mesure où les esprits forts pensaient à l'encontre du pouvoir royal, autorités politiques dirigeant le royaume) la cherchent peut-être plus qu'ailleurs dans l'épistolarité. La présence de l'œil scrutateur des services postaux, dont les dirigeants n'hésitent pas à faire ouvrir le courrier qui arrive notamment de l'étranger est dénoncée, plus facilement que d'autres gestes et opinions dogmatiques, dans l'Encyclopédie. (cf. «Lettres», section "Lettres des modernes")

Cet état de fait témoigne sur le plan philosophique de la valeur croissante qui est accordée au sujet critique et au discours par lequel il se présente comme tel, l'épistolarité s'y prêtant mieux que les autres genres à ce genre de discours.

Durant le premier quart du XVIIIe siècle, plusieurs *best-sellers* empruntant à l'épistolaire illustrent la souplesse de ce mode de communication et de production littéraire. Ils déploient un panorama générique des variations de l'épistolarité, depuis la communication au naturel de Mme de Sévigné (Lettres pub. 1725-1754) en passant par le manifeste philosophique et journalistique de Voltaire (avec ses Lettres philosophiques condamnées en 1734 pour leur allégeance trop manifeste aux idées philosophiques nées en Angleterre), et par l'allégorisation sous forme fictionnelle du commentaire de Montesquieu, marquant la veine culturelle du relativisme en littérature (Lettres persanes pub. 1721).

On considère la Lettre sur les aveugles et la Lettre sur les sourds et muets, comme une étape dans le développement intellectuel du "philosophe" plutôt que comme specimen(s) d'expression épistolaire. Ceux qui s'attachent à la Lettre sur les aveugles, y voient le "manifeste éclatant de sa philosophie originale, c'est-à-dire de son athéisme et de son matérialisme biologique" (Œuvres I: 135)[56]; mais ils négligent la Lettre sur les sourds et muets comme un pâle reflet des intentions polémiques de la lettre précédente. Ceux qui choisissent d'interpréter la Lettre sur les sourds et muets rappellent le relativisme sensualiste de la Lettre sur les aveugles[57] en s'engageant dans l'étude de la synesthésie, sa contrepartie esthétique. Ainsi ces deux Lettres attirent-elles l'attention par leurs idées plus que par leur forme, créant dans le public le réflexe "de chercher la Lettre sur les sourds et muets à côté de la Lettre jumelle sur les aveugles, parmi les œuvres philosophiques de Diderot" (Œuvres IV: 5).

Seul Daniel Brewer semble s'être penché sur les deux lettres en joignant à la fois la perspective intellectuelle du matérialisme et celle, esthétique, de sa mise en scène littéraire. Le sous-titre éloquent de son livre sur le discours des

Lumières, "Diderot's Art of Philosophizing," ainsi que le titre du chapitre consacré aux deux lettres ("The matter of judgment and the art of phrasing sensation" [93-131]) ont donc l'avantage de placer philosophie et littérarité sur le même plan. L'épistolarité ne constitue pourtant pas l'objet d'analyse principal de son chapitre. Ses deux parties, "The body of the letter (I)" et "The body of the letter (II)" examinent tour à tour la Lettre sur les aveugles (98-107) et la Lettre sur les sourds et muets (107-131), dans un continuum différentiel marqué par la notion d' "écart" sur laquelle Diderot revient diversement au cours des deux textes (98-99). Brewer observe que la veine poétique et fictionnelle de l'imagination créatrice constitue le moyen textuel pratique pour Diderot de faire face à l'inadéquation des textes théoriques contemporains d'un Condillac par exemple.[58]

Notre interprétation de ces deux textes du point de vue de leur épistolarité complète celle de Brewer dans la mesure où il pose en effet la lettre comme genre expérimental offrant son désordre en contrepoint à ce qu'il appelle le genre théorique du traité ou de l'exposé scientifique. Dans le cadre du matérialisme sensualiste des Lumières et de leur exploration de la dimension épistémologique du langage, la discussion du rapport linguistique unique au monde extérieur du philosophe aveugle Saunderson dans la première lettre, puis la discussion sur les inversions comme reflet linguistique du passage d'un ordre naturel à un ordre institutionnel dans la seconde prennent une valeur exemplaire. Les Lettres représentent deux façons de poser un problème philosophique en soulignant ses racines linguistiques, deux façons d'aborder le rapport de ce problème avec celui des genres littéraires en tant que catégories linguistiques institutionnelles visant à circonscrire la réalité des œuvres tombant sous le coup de leur classification. (97)

De façon générale, comme le remarquait déjà Ruth Caldwell en 1971, et malgré d'autres études plus récentes,[59] la Lettre sur les sourds et muets "reste néanmoins une œuvre méconnue" dont "la valeur historique a été déniée"[60] et qui reste "si peu connue à cause de sa forme, ou plutôt de son manque de forme, d'ordre, ou d'argument apparent" (110-111). On peut ainsi attribuer la difficulté des critiques à la cerner d'un point de vue, disons, stylistique, à l'absence de contours génériques de la Lettre sur les sourds et muets. Ce problème soulève une vaste question philosophique touchant d'une part à l'arbitraire du langage propre à écarter de ses catégories tout élément ne les respectant pas, et d'autre part à l'inadéquation conséquente de ce langage en tant qu'instrument d'identification et de classification du monde qui nous entoure, que ce soit des merveilles de la nature ou de celles de la créativité littéraire humaine.

Pour cette raison, l'analyse de ces deux "lettres" nous semble d'autant plus appropriée qu'elles constituent les premiers pas de Diderot dans l'épistolarité publique.[61] Par là, elles nous semblent à même d'éclairer l'importance et la fonction de ce choix générique par un Diderot que ses premiers pas épistolaires dans la Lettre sur les aveugles conduisirent en prison—un Diderot que le scandale idéologique de son écrit et de son emprisonnement consécutif a longtemps et presqu'exclusivement marqué de l'épithète de "philosophe." Or, le traitement critique reçu par les deux Lettres réserve peu de place à l'approche genrologique de l'un de ces textes (encore moins des deux pris ensemble). Il nous semble pourtant qu'en choisissant le seul médium épistolaire pour ses deux études sur la phénoménologie de la perception sensorielle, Diderot lui-même attire l'attention, même d'une façon détournée, sur son utilisation de la lettre.

Les quelques mois passés à la prison de Vincennes pour avoir écrit la première ne le découragèrent pas d'en reprendre le titre pour la seconde en faisant, au début de la Lettre sur les sourds et muets, une filiation entre les deux, d'ailleur publiées sans nom d'auteur. Cela dit, Diderot établit cette filiation d'une façon bien singulière. Dans la lettre au libraire qui figure en tête de la Lettre sur les sourds et muets,[62] il allègue en effet sa paresse et suggère que les échos d'un titre à l'autre ne valent guère l'attention qu'on pourrait être tenté de leur prêter: "Je conviens encore que [ce titre] est fait à l'imitation d'un autre qui n'est pas trop bon: mais je suis las d'en chercher un meilleur. Ainsi, de quelque importance que vous paraisse le choix d'un titre, celui de ma Lettre restera tel qu'il est" (11).[63] Pourquoi donc garder un titre qui valut de tels problèmes à son auteur, même pour le désavouer comme un écho mal choisi? Ce geste niant tout rapprochement entre les deux lettres apparaît, d'un point de vue genrologique, comme l'inscription textuelle consciente[64] d'une transgression des règles qui codifient traditionnellement l'expression épistolaire ("de quelque importance que vous paraisse le choix d'un titre").[65] Du même coup, il appelle une reconsidération de l'épistolarité comme genre ou médium anormal au sens de s'écartant d'une norme indéterminée.

Cet écart rétrospectif initial de la Lettre sur les sourds et muets vers la Lettre sur les aveugles ouvre ainsi la voie à une analyse partant de l'hypothèse, pourtant refutée par Diderot, que l'écho entre les deux textes répond sinon à une logique, du moins à une dynamique plus complexe qu'il n'y paraît au premier abord. Nous essaierons de voir comment la configuration typographique et générique des deux textes et de leurs Additions respectives favorise une interprétation de la lettre comme forme essentiellement hybride dont la 'transgénéricité' tient du monstrueux sur un plan à la fois idéologique et thématique. Il s'agira de comprendre à quel point le rapport existant entre les

deux Lettres permet d'analyser plus avant la transgénéricité diderotienne telle qu'elle apparaît déjà dans L'Oiseau blanc, conte bleu. Le cadre considéré comme fictionnel des formules d'adresse et de clôture tranditionnelles vise notamment à assurer le lecteur d'une authenticité attendue de la lettre, tout en contribuant à déstabiliser les classifications opposant la fiction à la théorie, l'encadrement à l'encadré. (Brewer 101)

Envisagée sur le mode de l'"écart"[66] par rapport à la norme, que ce soit la norme de l'écriture épistolaire (comme semble le suggérer le choix du titre de la seconde en fonction de la première), ou encore la norme remise en cause d'une "vision" du monde fondée sur la prévalence absolu(tist)e du sens visuel, cette problématique théorique sera liée au thème de la monstruosité en tant figure de l'écart par excellence. L'examen de ce thème nous permettra de montrer comment "l'écriture" identifiée et analysée par Marie-Hélène Chabut "comme écarts" dans la Lettre sur les aveugles (et dont nous étendrons l'application à la Lettre sur les sourds et muets) se fait finalement écriture *de* l'écart,' caractérisée sur le plan du contenu comme de la forme par une fascinante a-normalité, monstruosité oscillant entre génie et folie sur fond historique et idéologique de lutte contre la doxa religieuse, et contre la tradition réglementée de l'esthétique du classicisme.

L'histoire et la littérature se trouvent étrangement mêlées dans le rapport de Diderot à l'épistolarité. D'un côté, dans le cadre de l'évolution historique des genres littéraires, épistolarité devient synonyme de liberté. D'un autre côté, épistolarité semble aller de pair avec le jeu entre fiction et réalité par lequel Diderot attaquait déjà les fondements de la religion à travers L'Oiseau blanc, conte bleu. Cette flexibilité reproduit au niveau microgénérique de l'œuvre, la tendance macrogénérique de la prose à échapper aux règles restrictives consignées dans l'Art poétique. D'un autre côté encore, le lien

phénoménologique tracé entre la cécité et la prison par le biais des aveugles du Puiseaux et Saunderson, rassemblent en une dimension, celle de la subversivité, l'importance de l'une et l'autre lettre, subversivité dont la matière est précisément caractéristique de l'écriture épistolaire, i.e., sa capacité à passer entre les mailles trop fermement serrées des catégories génériques.[67]

Enfin, sur toile de fond d'un XVIIIe siècle marqué par une tendance à la classification, remise en cause par la tendance opposée des œuvres de Diderot à échapper à toute classification, le thème de la monstruosité fournira l'approche la plus riche et la plus inclusive de tous les angles utilisés jusqu'à présent pour rendre compte de l'une ou de l'autre. La présence de la monstruosité dans les deux lettres indique en effet un chemin de réflexion à emprunter si l'on veut les analyser ensemble, et que cette présence, par les images, métaphores, inversions, et autres facettes de la monstruosité stylistique ou intellectuelle, illustre le rôle et la fonction de l'écart comme principe créateur, que ce soit chez Diderot en général ou dans les Lettres en particulier.

2. Ecart, écriture, lettre

Théoriser l'épistolarité revient à aborder le vaste débat philosophique et linguistique au centre duquel on trouve le dix-huitième siècle: celui de l'écriture et de la connaissance. C'est ainsi que Jacques Derrida part de Condillac et de son Essai sur l'origine des connaissances humaines comme exemple type de l'interprétation proprement philosophique de l'écriture, du fait de sa

> réflexion *explicite* sur l'origine et la fonction de l'écrit, [et de son organisation] dans un discours philosphique qui . . . comme toute philosophie, présuppose la simplicité de l'origine, la continuité de toute dérivation, de toute production, de toute analyse, l'homogénéité de tous les ordres. ("signature événement contexte" 370).

Selon cette pensée, et dans une certaine mesure, selon la pensée de Diderot, proche de Condillac à l'époque où il commença à travailler sur l'Encyclopédie, l'écriture est considérée comme la prolongation du champ communicatif, oral et gestuel.[68]

Renversant la hiérarchie privilégiant l'oral sur l'écrit en démontrant que le premier n'est guère plus immédiat que le second,[69] Derrida généralise et déplace le concept d'écriture, afin de renverser du même coup l'idée prépondérante selon laquelle l'écriture (motivée par l'absence) n'est qu'une forme de communication. Il conceptualise l'écriture en termes d'écart et d'espacement, démontrant que le "signe écrit comporte une force de rupture avec son contexte, c'est-à-dire l'ensemble des présences qui organisent le moment de son inscription. Cette force de rupture n'est pas un prédicat accidentel, mais la structure même de l'écrit" (377). C'est aussi une force de rupture qui reflète celle à l'œuvre dans la conception du langage comme arbitraire au sein de Lettre sur les aveugles et de la Lettre sur les sourds et muets. Dans l'article «Encyclopédie» où la différence entre les moyens expressifs du discours et ceux de la peinture se lit en termes d'analogie[70] qui maintiennent cependant l'arbitraire linguistique, on constate en effet que "[l]es caractères de l'écriture s'étendent à tout, mais ils sont d'institution; ils ne signifient pas par eux-mêmes. La clé des tableaux est dans la nature, et s'offre à tout le monde: celle des caractères alphabétiques et de leur combinaison est un pacte dont il faut que le mystère soit révélé" (I: 379). Autrement dit, l'écriture de la lettre, avant même que le lecteur ne s'engage dans le processus de déchiffrement, pointe surtout vers la partialité de l'écrivain plutôt que vers l'objectivité de ce à quoi il s'intéresse.

Les Lettres de Diderot que nous étudions ici offrent un début de réponse à ce mystère de la relation entre langage et réalité dans leur traitement de

l'écart, intuition du fait qu'on parle toujours "autour du pot," que ce qu'on dit n'est jamais l'équivalent de ce à quoi on se réfère, et qu'un écart irréductible finit toujours par séparer le mot et la chose en dépit de tout effort pour l'y faire adhérer. La critique contemporaine prend pour acquis le fait que le désordre ou le manque de structure de l'une ou l'autre lettre témoigne de la tendance à la digression si caractéristique de l'écriture diderotienne--allant parfois jusqu'à justifier la quasi-obscurité dans laquelle demeura Diderot jusqu'au milieu du XXe siècle. Mais lui-même, dans le corps des deux Lettres, fait allusion à la dimension contractuelle (et donc générique en puissance) des digressions qu'il nomme "écarts," ce qui tend à désamorcer de telles remarques avant l'heure. Rares sont ceux qui ont choisi, comme Carole Sherman et à sa suite Mary Byrd Kelly, de dépasser le niveau du contenu polémique de la Lettre sur les aveugles, pour en privilégier la forme, en s'appuyant à la fois sur la théorie des genres et sur celle des actes de langage.

Mary Byrd Kelly réoriente les approches traditionnelles des deux Lettres pour souligner que "[t]he issue at hand is not the meaning of the Lettre, but the manner in which that meaning is conveyed" ("Saying by Implicature: The Two Voices of Diderot in La Lettre sur les aveugles"232-33). L'importance de la forme dans la Lettre sur les aveugles remarquée par Carol Sherman peut quant à elle aisément s'appliquer à la Lettre sur les sourds et muets:

> [t]he title displays the circumstance of meditation but not its direction or significance. Nor is the subtitle, 'à l'usage de ceux qui voient,' an abstract of content: rather, it multiplies, points to and winks at the ideal hearer-readers and is an immediate divergence from the main title to manner. ("Diderot's Speech-Acts: Essay, Letter and Dialogue" 22)

A la lumière de cet ajustement, on peut réinterpréter les propos de Ruth Caldwell sur la Lettre sur les sourds et muets pour suggérer qu'au lieu de se désoler des prétendues malfaçons du texte, il faudrait, au contraire, s'appliquer à examiner ce que peut recéler son apparent manque de forme:

> l'aspect le plus déconcertant de cette lettre est sans doute son double point de vue apparent: le titre et le début annoncent une discussion du langage, tandis que la deuxième moitié de la lettre . . . abonde en citations de poèmes, et les nombreuses considérations de Diderot sur la musique et la peinture semblent s'écarter du sujet annoncé. (110)

Les "considérations de Diderot sur la musique et la peinture", en s'écartant du "sujet annoncé", nous incitent plutôt à regarder du côté d'une appréhension esthétique du langage. L'écart par rapport au "sujet annoncé" ne se situerait plus dans le fait que Diderot digresse et change de sujet, mais dans le fait qu'il développe la "discussion du langage" par analogie avec la musique et la peinture, s'attachant au phénomène de la représentation d'autres formes d'expression humaine qu'il substitue ainsi au langage et qui fait prendre conscience de l'arbitraire de ce dernier.

2. 1. L'écart épistolaire diderotien

2. 1. 1. La substitution comme écart: les données du pacte épistolaire

Dans la pratique épistolaire publique de Diderot, le "pacte" gouvernant "la clé des caractères alphabétiques et leur combinaison" répond à un processus qui s'articule autour de la notion de déviation, d'écart par rapport à la norme d'un discours scientifique censé être plus direct et concis.[71] A plusieurs reprises, que ce soit dans la Lettre sur les aveugles, dans la Lettre sur les sourds et muets, ou encore dans les Additions LSM, le terme d'écart revient sous la plume de Diderot, désignant à la fois l'extravagance du phénomène ou

de l'idée rapportés, et les libertés prises par l'épistolier dans la lettre. L'écriture épistolaire se fait alors réflexive et performative, revenant consciemment sur la notion d'écart qu'elle est en train de réaliser.

Cet écart prend tout d'abord les traits de la substitution relevée par P. N. Furbank dans sa présentation de la Lettre sur les aveugles. (A Critical Biography 57)[72] L'histoire veut que Diderot n'ait pu assister à l'opération de la cataracte effectuée par Réaumur qui lui en avait interdit l'accès. Dépité de sa mise à l'écart des faits scientifiques, le philosophe leur substitue la spéculation intellectuelle:

> les observations d'un homme aussi célèbre[73] ont moins besoin de spectateurs quand elles se font, que d'auditeurs quand elles sont faites. Je suis donc revenu à mon premier dessein; et, forcé de me passer d'une expérience . . ., je me suis mis à philosopher avec mes amis sur la matière importante qu'elle a pour objet. Que je serais heureux, si le récit d'un de nos entretiens pouvait me tenir lieu, auprès de vous, du spectacle que je vous avais trop légèrement promis ! (139)

Au lieu de donner à sa destinataire[74] le rapport circonstancié de l'opération de la cataracte supervisée par Réaumur, Diderot préfère donc se livrer à un autre rapport, celui d'une discussion sur le sujet que la dite expérience devait éclaircir. La dynamique épistolaire substitue à *la vue* du spectacle manqué par Diderot une conversation à *entendre* ... par écrit. Ce faisant, par le biais d'une métaphore spatiale, le syntagme verbal "tenir lieu" opère le passage substitutif du niveau de perception visuelle à son équivalent verbal, l'acuité intellectuelle de la discussion philosophique.

En somme, la rupture initiale entre les événements à relater et la relation des dits événements est à la fois inscrite et réparée dans le texte épistolaire. Du point de vue de la destinataire lectrice de sa lettre, cette substitution se traduit

par un emboîtement de récits: récit de l'entretien "tenant lieu" de récit du spectacle, le tout au cœur de la lettre, tenant lieu, elle, de conversation entre l'épistolier et sa partenaire. Mais la lettre physique remplace plus encore, triple substitut du spectacle de l'expérience, du discours virtuel sur cette expérience, que Réaumur fait aux "auditeurs" d'après elle, et pour finir, du discours de Diderot avec ses amis philosophes, discours tenant lieu finalement d'une expérience pour le moins originale puisqu'elle se déploie à partir de rien. Tout se passe comme si cette structure de substitution agissait en objectif photographique devant constamment être réajusté jusqu'à ce que soit trouvée la perspective la plus riche pour développer un raisonnement.

Au cœur de cette structure, la lettre crée ainsi un rapport de substitution cumulant dans le fonctionnement de l'épistolarité les éléments fondamentaux de la méthode encyclopédique d'acquisition des connaissances: la méthode de l'observation directe d'une part, le témoignage sur l'observation de l'opération d'autre part, et pour finir, la discussion sur le sujet et la valeur de l'observation finissent par devenir interchangeables. Sur le plan des genres littéraires, ces substitutions répétées signalent le compte rendu épistolaire non seulement comme structure palliative de la distance du destinataire au destinateur, mais encore comme reflet du fonctionnement des processus cognitifs humains, et par extension comme reflet presque pris sur le vif de la littérarité du rapport de l'homme au monde. L'épistolarité met en abyme sa fonction de substitut de la réalité, en même temps que celle du langage.

Cette situation de départ, que Diderot contrôle pourtant de son écritoire, le met virtuellement dans la situation d'un aveugle partiel qui aurait à compenser ce à quoi il n'a pas pu assister par autre chose, ici, *philosopher* avec des amis. De fait, son début de lettre esquisse une différenciation entre, d'une part, ceux qui voient réellement mais dont l'étroitesse d'esprit diminue les possibilités de

clairvoyance intellectuelle et philosophique (Réaumur, etc.) et, d'autre part, ceux qui se contentent de ne pas 'voir réellement' (i.e., de ne pas assister à l'ablation de la cataracte) mais qui compensent cette cécité de circonstance par une acuité intellectuelle supérieure (Diderot et ses amis). La lettre, "à l'usage de ceux qui voient," peut ainsi se lire comme le palliatif permettant de remédier à une faiblesse: la cécité philosophique de l'intolérance voyante (Réaumur interdisant l'accès aux faits à Diderot). Elle suggère au lecteur que sa vision (ou sa lecture) n'est pas à prendre pour acquise, et que s'imaginer en tant qu'aveugle en remettant en question ses *a priori* pourrait précisément apporter des lumières au *mal* (plutôt que *clair*) voyant. Ironie du sort: n'est pas aveugle qui croit.

La Lettre sur les sourds et muets et les Additions LSM portent la substitution motrice de l'épistolarité diderotienne à un degré supplémentaire. Le titre jumeau de la lettre (justifié, quoique de façon aussi peu convaincante que ce soit, dans la lettre-préface de Diderot au libraire Bauche), se porte garant d'une parenté plus profonde que la seule ressemblance, verbale, invoquée par son auteur avec la Lettre sur les aveugles. La Lettre sur les sourds et muets et ses Additions comportent de nombreux échos—ou clins d'œil—à la Lettre sur les aveugles. Dans la partie des Additions LSM destinée à Mademoiselle de La Chaux, Diderot déclare notamment: "Ce que j'imagine de l'œil convient également aux autres sens" (53). Pris à la 'lettre', ce propos donne de nouveaux signes d'une dynamique substitutive en forçant le lecteur à revenir sur la Lettre sur les aveugles. Tout comme celle-ci constituait l'ultime étape d'une série de perspectives emboîtées les unes dans les autres et se substituant ainsi les unes aux autres, elle devient *a posteriori* un substitut qui, paradoxalement, semble contenir en germe la discussion entamée dans la Lettre sur les sourds et muets.

Protéiforme, la Lettre sur les aveugles se fait du même coup préface à la Lettre sur les sourds et muets et aux Additions LSM, leur addition virtuelle et paradoxalement préliminaire. Diderot s'y lance dans des observations philosophiques *de intellectu* sur les données entourant le problème Molyneux, observations faisant suite à un entretien réel (ou donné comme tel) avec l'aveugle du Puiseaux, et à un entretien donné comme imaginaire avec le mathématicien aveugle Saunderson. Mais dès le départ, il se passe d'observer l'opération de Réaumur *de visu*. Dans la Lettre sur les sourds et muets, Diderot n'a même plus besoin de se déplacer sur le terrain. Recourant toujours plus à la réflexion philosophique, il fait littéralement venir à lui ce terrain par le biais de digressions spéculatives sous forme de conversations avec successivement un sourd-muet "de convention," par définition imaginaire, puis avec un sourd-muet de naissance, lui aussi imaginé, mais moins enclin, de par sa condition, au préjugé inévitablement acquis par le sourd-muet qui prétendrait être tel.[75] Tout se passe comme si, ayant acquis l'expérience nécessaire à sa réflexion sur les sourds et muets dans sa lettre sur les aveugles ("Ce que j'imagine de l'œil convient également aux autres sens"), Diderot pouvait s'en détacher. Tout se passe, en somme, comme s'il faisait abstraction de la Lettre sur les aveugles pour se livrer à une substitution de cette discussion originelle par la Lettre sur les sourds et muets.

Ce mouvement de l'expérience à l'observation théorique est d'une importance primordiale car il trace le modèle de la méthode critique encyclopédiste que Diderot résume habilement dans la Lettre sur les sourds et muets: "je reviens au ton de la philosophie, à qui il faut des raisons et non des comparaisons" (29). Si l'analogie entre les différents sens fonctionne à partir de comparaisons entre eux, les enseignements à en tirer proviennent, quant à eux, d'une mise en théorie, d'un dépassement rationnel de l'observation comparative.

Or, sans l'étude des sourds-muets rendue possible par celle des aveugles, pas de comparaisons, ni encore moins de raisons. L'abstraction, version intellectuelle de la substitution caractéristique du style épistolaire de Diderot, devient ici l'indispensable compagnon de son empirisme philosophique, parce qu'elle mime la distance indispensable à la critique constructive, et le garantissent d'un arbitraire abusif.

La tendance de Diderot à 's'écarter' du sujet qu'il considéré se fait tendance à s'en abstraire par la spéculation. C'est dans ce sens qu'il laisse aller son imagination à la conjecture dans une digression de la Lettre sur les sourds et muets. Mettant de côté la réalité physique, il imagine une sorte d'anatomie métaphysique: "ce serait, à mon avis, une société plaisante, que celle de cinq personnes dont chacune n'aurait qu'un sens; il n'y a pas de doute que ces gens-là ne se traitassent tous d'insensés" (16). L'absence de 'sens' constitue une insultante absence de 'raison'. Cependant, la digression sert des "vues utiles" (Lettre sur les sourds et muets 15) car malgré son désordre, "[c]'est là pourtant une image de ce qui arrive à tout moment dans le monde; on n'a qu'un sens et l'on juge de tout" (16). Cette critique vise principalement l'argument religieux sur l'existence de Dieu, tout en reformulant le désaccord énoncé à demi-mot par Diderot dans la Lettre sur les aveugles: "Je me contenterai d'observer une chose dont je crois qu'il faut que tout le monde convienne: c'est que ce grand raisonnement qu'on tire des merveilles de la nature est bien faible pour des aveugles" (148). Par le biais de cette allégorie anatomique, 'ajoutée' à sa discussion des données de la perception chez un aveugle ou un sourd-muet, Diderot parvient à s'abstraire du monde des voyants pour démontrer le temps d'une digression épistolaire la relativité de leurs jugements et croyances, subordonnés à la suprématie de la vue. L'écart

générique de cette digression s'enrichit d'une valeur philosophique et didactique.

2. 1. 2. De la substitution à l'addition: l'autoreprésentation du pacte épistolaire

Cet aperçu des ramifications de la notion d'écart si centrale au développement des Lettres, objet d'une autoreprésentation dans le texte, ouvre la porte à l'(auto)élaboration d'une poétique épistolaire. Il permet de considérer l'expérimentation diderotienne du "genre" si difficile à définir de la lettre. Dans la Lettre sur les aveugles, Diderot s'étant 'écarté' de sa discussion initiale, revient à son point de départ en s'excusant d'un "Nous voilà bien loin de nos aveugles, direz-vous; mais il faut que vous ayez la bonté, Madame, de me passer toutes ces digressions: je vous ai promis un entretien, et je ne puis tenir parole sans cette indulgence" (164). Diderot souligne le pacte ("je vous ai promis") définissant la nature de l'échange épistolaire. Le fait que le discours épistolaire s'apparente à une conversation ("un entretien") dont les méandres ("toutes ces digressions") font partie du jeu ("je ne puis tenir parole sans cette indulgence") inscrit dans le texte de la lettre les règles de sa lecture. L'"autoreprésentation" de cette rupture contractuelle tout au long des lettres lui donne le statut paradoxal de trait générique caractérisant un "pacte épistolaire". Diderot note l'ambiguité de cette idée dans la Lettre sur les sourds et muets, parlant de "la multitude des objets sur lesquels [il] [s]e plai[t] à voltiger", et affirmant qu'en effet "ce n'est point un défaut dans une lettre où l'on est censé converser librement, et où le dernier mot d'une phrase est une transition suffisante" (préface 11-12).

Diderot ébauche les prémisses d'une chaîne de communication infinie, communication où le dernier mot n'est qu'un lien vers le prochain, et dont les limites épistolaires se voient toujours repoussées vers celles d'une addition

ultérieure. Or les deux Lettres initiales de Diderot furent suivies d'Additions, digressions génériques débordant le cadre spatio-temporel des premières, de même que la Lettre sur les aveugles devient le substitut nécessaire à l'expérience insuffisante de Réaumur, et que la Lettre sur les sourds et muets se constitue en 'Addition' nécessaire à la Lettre sur les aveugles. La dynamique épistolaire s'oriente ici de la substitution vers l'addition, sans pour autant qu'elles s'effacent réciproquement, la fonction suppléante de la première répondant à celle, supplémentaire, de l'autre.[76]

L'évocation périodique par Diderot dans le corps de la lettre de la tendance à l'écart de l'écriture épistolaire s'accompagne des signes tout aussi récurrents d'une conscience auctoriale de sa transgressivité. Diderot répète ainsi dans la Lettre sur les aveugles une formule qu'il avait déjà employée pour anticiper sur les récriminations de sa destinataire qu'il imagine impatiente: "Toujours des écarts, me direz-vous. Oui, madame, c'est la condition de notre traité" (180). Le même scénario se reproduit dans la Lettre sur les sourds et muets, où, s'excusant auprès de l'abbé Batteux comme il le faisait auprès de Mme de P*** dans la Lettre sur les aveugles, Diderot avoue: "Cette réflexion, Monsieur, me conduit à une autre. Elle est un peu éloignée de la matière que je traite; mais dans une lettre, tous les écarts sont permis, surtout lorsqu'ils peuvent conduire à des vues utiles" (15). Cette variation sur la mise en lumière occasionnée par l'écart souligne la fonction didactique de la lettre, censée, selon l'Encyclopédie, "marquer à la personne à qui elle est adressée, des choses qu'il ignore" («Lettres», section "Lettres des sciences" [*Littérature*]). L'addition, écart épistolaire, servirait ainsi d'instrument de développement des connaissances par le retour réflexif qu'il fournit à l'épistolier.

Le mode non linéaire de la lettre ("un peu éloignée;" "toujours des écarts"), reproduit dans un même mouvement la démarche rhétorique de

l'homme de lettres et le parcours épistémologique du philosophe. Si l'un utilise les ressources à sa portée afin de pouvoir s'exprimer le plus clairement possible, l'autre demeure en quête de nouvelles observations au sens où ce terme caractérise la double dimension verbale et sensorielle de la perception ainsi que celle de la connaissance. La tendance à l'écart de l'expression épistolaire en devient par conséquent la règle paradoxale d'un comportement erratique ("tous les écarts sont permis") évoquant à près de deux siècles de distance la devise au fronton de l'abbaye de Thélème, où s'érigeait en un impératif paradoxalement non restrictif la liberté d'action ("Fais ce que vouldras").

L'impératif coextensif à l'énonciation d'une règle se voit chez Diderot soumis non plus à l'arbitraire, mais à une autre dynamique, celle du hasard auquel le Moi du Neveu de Rameau vouerait plus tard ses pensées libres et libertines. Diderot avoue "jet[er] [s]es idées sur le papier, et elles deviennent ce qu'elles peuvent" (Additions LSM 58). De façon presque identique, il annonce qu'il va "jeter sans ordre sur le papier des phénomènes qui ne m'étaient pas connus, et qui serviront de preuve ou de réfutation à quelques paragraphes de ma Lettre sur les aveugles" (Additions LA 187). La lettre diderotienne correspond au sujet qu'elle aborde: la privation des sens de la vue et de l'ouïe s'empare alors de cette forme qui la restitue verbalement, devenant par abstraction sa privation de 'sens,' privation de la direction linéaire plus facile à suivre d'un raisonnement logiquement structuré.

2. 2. Les chemins détournés de la transgénéricité épistolaire: les Additions à la Lettre sur les aveugles et à la Lettre sur les sourds et muets

Le phénomène de l'addition met en abyme le phénomène épistolaire au sens le plus large de réponse, de réaction, ou de partie prenante d'un échange

potentiel. L'addition se donne à lire comme preuve tangible de l'infinitude de la chaîne communicative (dont le genre épistolaire serait un exemple représentatif), comme tentative toujours renouvelée et alternée de clôture et de réouverture d'un sujet ou d'une idée. Mais parce qu'il s'agit ici de genres littéraires, et que l'addition caractérise en fait de nombreux ouvrages de Diderot jusqu'à devenir le lieu de l'originalité de son écriture, l'examen des Additions épistolaires à la Lettre sur les aveugles et à la Lettre sur les sourds et muets ouvre une nouvelle perspective sur le rapport entre le philosophe et sa pratique littéraire.

Quels que soient en effet les genres auxquels il ait touché, toutes ses entreprises se sont vues prolongées par des additions sous une forme ou sous une autre.[77] La continuation de ces textes premiers par des *addenda* met en œuvre un retour réflexif remettant en question l'appartenance générique de ce texte, qu'elle soit au genre de la lettre ou à celui des pensées, du roman, ou du théâtre. Ce mouvement de retour vers l'original, vers l'origine, poursuit notre analyse de l'écriture épistolaire comme écart, mais également comme 'différance'. Pour s'écarter de l'origine, il faut bien, en effet, y repenser d'une façon ou d'une autre, et s'en différencier ou par défaut ou par excès, mais en tout état de cause, toujours 'par rapport à' cette origine; mais dans la mesure où le retour vers l'origine témoigne d'une distance temporelle aussi bien qu'au niveau du contenu, il faut toujours s'en distancer. La publication d'une augmentation ou d'une addition matérialise ainsi typographiquement le dépassement des frontières théoriques des genres littéraires dont la validité se voit non seulement récusée, mais encore 'ré-formée', voire 'dé-formée', en profondeur.

Prises une par une ou bien par deux, les Lettres et leurs Additions illustrent la dynamique de l'écart et de la dispersion propre à l'expression

épistolaire. En tant que telles, les "Additions" affichent le titre préfaciel de leur dimension transgénérique en scellant à jamais l'insuffisance du texte qu'elles complètent tout en l'ouvrant. Outre l'insuffisance de l'origine, leur existence souligne en effet l'incomplétude inhérente à la forme épistolaire. Mieux encore: en matérialisant la relativité de l'information délivrée dans la lettre par la publication d'ajouts destinés à la confirmer ou à la réfuter, les "Additions" renforcent, par l'expérience littéraire et genrologique, le relativisme de la connaissance, et la nécessité de sa remise en cause dont l'urgence motiva Diderot d'un bout à l'autre de la publication de l'Encyclopédie.

2. 2. 1. La Lettre sur les aveugles et ses Additions: une mise en scène multiforme et multigénérique de l'écart

En ce qui concerne le format d'ensemble de la Lettre sur les aveugles et des Additions LA, la lettre initiale se trouve, comme après une sorte de greffe, hypertrophiée par une suite d'observations (huit au total), toutes répétant ou amplifiant, et donc modifiant à un degré plus ou moins élevé, des sujets traités dans le texte original. La courte note ou préface précédant la liste des "phénomènes" qu'elle annonce s'ouvre ainsi: "Je vais jeter sans ordre sur le papier des phénomènes qui ne m'étaient pas connus, et qui serviront de preuves ou de réfutation à quelques paragraphes de ma Lettre sur les aveugles" (IV: 187). C'est donc sous une forme parfaitement fragmentée que les Additions se présentent, en contraste non seulement idéologique mais encore typographique avec les longs développements discursifs et narratifs de la Lettre originale.

Autre différence fondamentale: madame de P***, destinataire de Lettre sur les aveugles, a tout simplement disparu de la trame épistolaire. L'écart temporel entre les deux textes justifie aisément ce changement. C'est sur la

matière de ses propres propos que Diderot revient, plutôt que sur sa Lettre sur les aveugles en tant qu'elle était adressée à madame de P***. Cependant, cette divergence des Additions par rapport à la Lettre sur les aveugles contamine rétroactivement la réflexion consignée dans la première d'une impersonnalité profonde. Elle laisse à penser que la destinataire n'était que destinataire *pro forma*, et que le respect de cette convention n'a pas ou plus lieu d'être.

Dans le retour des Additions vers la Lettre sur les aveugles, tout le cortège des formules d'introduction et d'adieux terminé par la signature de l'épistolier, disparaît également pour se transformer et dépasser le cadre du genre épistolaire. L'addition se fait excrescence monstrueuse, tenant directement du corps qu'elle ramifie, mais modifiant de ce fait l'identité qu'il pouvait avoir auparavant. Les ramifications textuelles des additions servent ici à réfuter plus qu'à prouver la validité du tronc générique épistolaire qui les alimente, et par extension, à suggérer l'impossible identité générique d'un texte au genre dont il est issu.

De fait, les nombreuses références aux débats scientifiques et philosophiques de l'époque qui nourrissent les pensées et les Lettres de Diderot, la fluidité de l'écriture épistolaire qui s'écarte de toute définition stable, tout cela pousse la Lettre sur les aveugles et la Lettre sur les sourds et muets vers le genre hybride du traité épistolaire. Les deux Lettres ne furent-elles pas toutes deux publiées, l'une en réponse à la réflexion des penseurs traitant le problème Molyneux depuis la fin du siècle précédent, et l'autre en réaction au traité de l'abbé Batteux sur la *mimèsis* comme principe régissant les beaux-arts? En même temps, et parce que ces deux réponses adoptent d'emblée le format de 'lettres' (même pour s'en défaire par la suite) elles donnent leur démarche comme erratique et non sujette à la logique rigoureuse d'un exposé scientifique,

définissant cette proximité entre le traité et la lettre en termes de décalage générique.

Au moment de conclure la Lettre sur les aveugles, Diderot annonce qu'il revient enfin au problème Molyneux, en intégrant sa discussion au fond intertextuel philosophique des réflexions contemporaines sur le rapport entre sens et connaissance. Il rappelle la solution proposée par Molyneux, ajoutant que Locke était d'accord avec ce dernier, avant d'introduire dans sa discussion Condillac, "dont vous avez lu l'Essai sur l'origine des connaissances humaines avec tant de plaisir et d'utilité, et dont je vous envoie, avec cette lettre, l'excellent Traité des Systèmes [car il] a là-dessus un sentiment particulier" (172). L'envoi du Traité ajoute, certes, au réalisme de la lettre censément adressée à Mme de P***. Mais il désigne de surcroît une rupture par rapport au lecteur anonyme de la Lettre sur les aveugles en tant que lettre publique. Soit on a lu le Traité de Condillac, soit on ne l'a pas lu, auquel cas la Lettre de Diderot fait office d'ouvrage de vulgarisation. Cette démarche suggère que la Lettre vient finalement se poser en remplacement, même partiel, du traité de Condillac, de son Essai sur l'origine des connaissances humaines, voire en remplacement de l'Essai sur l'origine de l'entendement humain de Locke, ouvrages dont la Lettre sur les aveugles constituerait à chaque allusion ou citation un *alter ego* aux faces multiples, tantôt traité, tantôt essai, informe et informel plutôt que respectueux des règles univoques d'un *ars poetica* par ailleurs inexistant.

A cet égard, Carol Sherman ramène la forme épistolaire et le dialogue diderotiens au genre de l'essai,[78] trois formes qui se caractérisent par leur infinitude[79]: si dans le cas de la lettre et du dialogue la spontanéité joue un rôle important, dans le cas de l'essai, c'est l'hypothèse plutôt que la conclusion qui devient la règle ou trait distinctif. L'opposition ébauchée entre spontanéité

authentique et manque de spontanéité rhétorique évoque la distinction entre oralité et écriture que Diderot remettait en question en posant une équivalence entre la conversation ("l'entretien") et l'échange épistolaire. La lettre se déploie d'une part sur le mode de la conversation et sur le mode de l'écart constitué par une conversation écrite et transmise par lettre interposée, dans une dynamique conversationnelle qui rassemble en vain dans le corps épistolaire le discours matériellement isolé de l'épistolier et la répartie qu'il implique chez son destinataire. En somme, "l'oralité agressive" qui constitue globalement le trait dominant de la production 'écrite' du conteur-philosophe (Sherman), caractérise simultanément la subversivité de cette production. Elle désigne une prise de parole (ou prise de vue) auctoriale subjective, geste en rupture idéologique profonde avec l'autorité suprême du Verbe originel de la tradition religieuse orthodoxe,[80] geste ébauché de concert avec la "digression" (Sherman), ou "l'écart" (Chabut).

Simultanément, les notions de l'utile et de l'agréable associées à la lecture mentionnée de l'Essai de Condillac cultivent subrepticement, dès la Lettre sur les aveugles, les frondaisons romanesques d'une lecture transgénérique de la lettre et par contiguïté du traité. Tout en refusant apparemment de vulgariser la pensée de Condillac par peur de détourner son appréciation stylistique et pédagogique du style du penseur ("les raisons sur lesquelles il s'appuie . . . sont exposées d'une manière si agréable et si philosophique que de mon côté je risquerais trop à les déplacer" [172]), Diderot se lance pourtant dans une sorte de résumé synecdochique de cette pensée, remplaçant ainsi une analyse 'en bonne et due forme' du traité par un jugement prenant la forme de l'observation épistolaire et offrant un raccourci de ce même traité: "je me contenterai d'observer qu'elles [les raisons] tendent toutes à

démontrer que l'aveugle-né ne voit rien, ou qu'il voit la sphère et le cube différents" (173).

La qualité composite de ces ajouts qui développent "quelques paragraphes" de la Lettre sur les aveugles l'ouvre à l'influence de liens de parenté générique supplémentaires. Les Additions tiennent sans doute, même par défaut, de l'épistolarité que leur impartit leur affiliation titulaire à la Lettre sur les aveugles, d'une part, et d'autre part le négligé revendiqué dans celle-ci par le biais des notes "jet[ées] sans ordre sur le papier." Mais elles tiennent également des pensées, par la numérotation et la concision relative de la majorité des additions. Le romanesque entraperçu dans la Lettre sur les aveugles refait surface dans la huitième et dernière addition comme en témoignent sa longueur et sa facture narrative. A proportion, cette addition prend plus de place que toutes ses devancières réunies, enflée jusqu'à devenir un récit annexé aux phénomènes jetés sur le papier.[81] Telle une addition aux Additions, cette extension hors-genre fournit l'illustration renouvelée d'une impossible clôture de l'écriture, et d'une impossible circonscription de l'écrit par les genres.

Etant donné l' "anomalie" formelle du décalage de la dernière addition par rapport au format générique annoncé des Additions LA, on comprend que Diderot y adopte un style différent, et que la portée genrologique du style de cette huitième observation dépasse celle des précédentes. S'éloignant en effet de la concision factuelle et quasi-objective des pensées, Diderot s'y lance dans un développement narratif typique des préfaces romanesques du XVIIIe siècle qui regorgent en références pseudo-biographiques. Visant à satisfaire des exigences de réalisme, il documente avec force détails la généalogie de son sujet et l'authenticité historique de son 'récit':

> Mlle Mélanie de Salignac, parente de M. de La Fargue, lieutenant général des armées du roi, vieillard qui vient de mourir . . . est fille de Mme de Blacy, qui vit encore. . . . femme distinguée par l'éminence de ses qualités morales, et qu'on peut interroger sur la vérité de mon récit.[82] (189)

Le fait cliniquement observé par le regard scientifique des sections précédentes se transforme ici, retransmis d'une présentation narrativisée où l'ordre et le contenu des faits présentés signalent l'intrusion de la subjectivité: "C'est sous [l]a dictée [de Mme de Blacy] que je recueille les particularités qui ont pu m'échapper à moi-même pendant un commerce d'intimité qui a commencé avec elle et avec sa famille en 1760, et qui a duré jusqu'en 1765, l'année de sa mort" (189).

En outre, l'introduction de la section concernée confère un statut superlatif, mettant la narration de "l'histoire" de Mlle Salignac à l'écart de l'observation des autres phénomènes, pour la rapprocher de par son énormité inclassifiable des "récits et avantures merveilleux" définissant contes et romans dans l'Encyclopédie: "De toutes les personnes qui ont été privées de la vue presque en naissant, la plus surprenante qui ait existé et qui existera, c'est Mlle Mélanie de Salignac." Si la distance temporelle joue dans le passage de l'épistolaire de la Lettre sur les aveugles au romanesque des Additions, la lecture de ces dernières comme participant de ce romanesque éclaire *a posteriori* le début de la Lettre sur les aveugles d'une nouvelle perspective. Diderot tentait en effet d'y persuader Mme de P*** de la véracité des faits de son récit, résumant le contexte dans lequel il avait pu rencontrer l'aveugle du Puiseaux et s'entretenir avec lui: "Voilà, Madame, des circonstances assez peu philosophiques, mais par cette raison même plus propres à vous faire juger que le personnage dont je vous entretiens n'est point imaginaire" (140).

Cette affirmation conclut par ailleurs l'exposition d'un certain nombre de "faits" dont le réalisme est accentué par le présent de généralité:

> Le jour même que le Prussien faisait l'opération de la cataracte à la fille de Simoneau, nous allâmes interroger l'aveugle-né du Puiseaux: c'est un homme qui ne manque pas de bon sens; que beaucoup de personnes connaissent, qui sait un peu de chimie, et qui a suivi avec quelque succès les cours de botanique au Jardin du roi. Il est né d'un père qui a professé avec applaudissement la philosophie dans l'université de Paris. Il jouissait d'une fortune honnête, avec laquelle il eût aisément satisfait les sens qui lui restent; mais le goût du plaisir l'entraîna dans sa jeunesse; on abusa de ses penchants; ses affaires domestiques se dérangèrent, et il s'est retiré dans une petite ville de province, d'où il fait tous les ans un voyage à Paris. Il y apporte des liqueurs qu'il distille, et dont on est très content.

Hors de son contexte philosophique, cette présentation de l'aveugle du Puiseaux ressemble fort à une introduction romanesque, qu'on s'attendrait presque à lire sous la plume d'un Balzac... La précision et l'authenticité requises par l'exposition scientifique des preuves ou des réfutations rassemblées dans les Additions suggèrent rétrospectivement l'imprécision et l'inauthenticité de celles amoncées dans la lettre originale, faisant se rejoindre aux détours de l'épistolarité diderotienne science et littérature.

Le caractère hybride de la lettre publique diderotienne sur les aveugles ou sur les sourds-muets se donne comme le médium par excellence de l'exploration des données et conditions d'acquisition de la connaissance, en même temps que comme le support d'un besoin fondamental de narrativiser l'origine, l'histoire, et d'y croire. Les procédés que Diderot emprunte à la rhétorique romanesque pour valider sa Lettre en usant de termes qu'il aurait pu

soit choisir dans une préface, soit y employer lui-même, soulignent le fond mixte de ses appartenances génériques multiples. Simultanément, ils suggèrent que le ton de la philosophie raisonnante s'inspire de celui de la narration romanesque.

La proximité de la Lettre sur les aveugles avec une matière romanesque s'illustre enfin dans la tendance de Diderot à tirer ses exemples de la mythologie, fusionnant à la fois la technique propre à l'essai qu'est la citation d'*exempla* [83] et la valeur exemplaire des textes anciens, pour en souligner le côté narratif: "Je pourrais ajouter à l'histoire de l'aveugle du Puiseaux et de Saunderson, celle de Didyme d'Alexandrie, d'Eusèbe l'Asiatique, de Nicaise de Michelin." (166) Le fait que Diderot les cite sans toutefois les développer,[84] et qu'il se contente en somme de raconter "l'histoire de l'aveugle du Puiseaux et de Saunderson" à la place, donne parallèlement cette dernière comme l'équivalent, voire le substitut des autres, ou tout au moins, comme le substitut de l'histoire de Tirésias en tant qu'elle résume ces 'autres' et fait lien avec la lettre de Diderot.

Elevés au rang des dieux, ces "philosophes aveugles" sont punis par eux pour avoir transgressé la limite entre l'humain et le divin à tel point que "les dieux jaloux les privèrent [d'un sens] de peur d'avoir des égaux parmi les mortels. Car qu'était-ce que ce Tirésie qui avait lu dans les secrets des dieux, et qui possédait le don de prédire l'avenir, qu'un philosophe aveugle dont la fable nous a conservé la mémoire?" (166). Cette brève incursion dans la mythologie des aveugles se termine par "Mais ne nous éloignons plus de Saunderson, et suivons cet homme extraordinaire jusqu'au tombeau". Cette phrase inscrit la nature digressive d'excursus mythologique dans le texte de la lettre, tout en enveloppant d'un voile "fabuleux" et fictif les motifs de l'hétérodoxie d'un cas comme celui de Saunderson sur le plan religieux. Citation écourtée d'autres hypotextes, limitée à leur seule évocation, l'incursion mythologique situe le texte

épistolaire et l'exemple de Saunderson à la croisée de genres et de traditions variées, remarquables en tant qu'ils racontent des 'histoires', des fables.

Par où l'on voit que les Additions, largement postérieures à la Lettre sur les aveugles, fournissent les éléments d'une lecture transgénérique de leur aînée, liée à l'utilisation de figures de rhétorique narrative apparentes dans l'addition n°8 en raison de ses proportions typographiques en contraste avec le reste des Additions. Mieux encore, cette huitième addition permet d'établir un lien thématique et formel entre la Lettre sur les aveugles et la Lettre sur les sourds et muets, dont elle finit par être presque plus proche que de la Lettre à laquelle son titre la rattache officiellement. Le caractère extrêmement artistique de la jeune Mélanie dénote en effet une sensibilité raffinée que Diderot n'avait pas exploitée chez l'aveugle du Puiseaux,[85] quoique l'expression de sa folle passion pour la musique rappelle les termes mêmes avec lesquels Diderot abordait ce sujet dans la Lettre sur les aveugles,[86] mais qu'il développa plus longuement dans la Lettre sur les sourds et muets et dans ses Additions.

Cette lecture transgénérique de la huitième addition comme morceau scientifique et littéraire trouve une confirmation extratextuelle dans sa situation chronologique. Elle n'est composée par Diderot, il faut le rappeler, que vers le début des années 1780, quelques années avant sa mort. Au moment même où Diderot reprend la plume et revient sur sa Lettre de 1749 pour en prouver et réfuter à la fois les idées et la forme, sa pratique du récit n'est plus à prouver à ceux qui l'entourent.,[87] Cette plume s'est en effet enrichie de Jacques le fataliste, qu'il lit à ses familiers presque dix ans après la rédaction des contes des années 1770, à une époque où il avait envisagé la publication de ses œuvres complètes et déjà vingt ans après celle de La Religieuse.

A travers le temps et les textes, la relecture des écrits philosophiques et l'écriture des ouvrages plus littéraires fondent dans un moule poétique

l'exposition des idées scientifiques de Diderot. La complémentarité sensualiste des domaines scientifique et esthétique affirme une communauté de pensée entre la Lettre sur les aveugles et la Lettre sur les sourds et muets, et ce, du fait de l'importance des arts, du langage, de la lecture, et plus particulièrement de la musique dans la vie de l'aveugle Mlle de Salignac. La dimension transgressive de l'Addition LA n°8 sur le plan genrologique fournit ainsi un passage idéal vers une interprétation transgénérique du diptyque formé par la Lettre sur les sourds et muets et les Additions LSM.

2. 2. 2. La Lettre sur les sourds et muets et ses Additions: énonciation, destination et transgénéricité épistolaires

2. 2. 2. 1. Aux abords de l'informe, quelques remarques théoriques

La Lettre sur les sourds et muets et les Additions LSM composent un ensemble encore plus 'difforme' que celui de la Lettre sur les aveugles et les Additions LA. Pour les critiques de ce texte, "the crucial task has been precisely to characterize the center of energy for the meanderings of this most formless of his works" (Josephs, "The Philosophe as poet" 143). Il semble donc approprié d'examiner du point de vue des genres les tenants et les aboutissants de ce "manque de forme, d'ordre, ou d'argument apparent" (Caldwell 109-110), et d'accorder une plus grande place aux Additions en tant que telles. Le renversement que nous tentons ici en privilégiant la forme de ces Additions comme voie d'accès à celle des Lettres publiques, plutôt que l'inverse, peut se concevoir comme un rééquilibrage hiéarchique suivant un modèle derridien. Un tel rééquilibrage va en effet dans le sens d'une conception de la lettre comme phénomène scriptural déterminé, motivé, par une dynamique de l'addition. La lettre est en soi addition à une réalité spatio-temporelle, à un stimulus extérieur à sa matérialité épistolaire et antérieur à sa rédaction.

Le manque "d'argument apparent" noté par R. Caldwell, et l'attitude assez générale de la critique en mal de forme à laquelle se rattacher, sont moins révélateurs de l'intérêt du texte, que de l'état d'esprit de ceux qui le soulignent, et de leur désir de dépasser les problèmes parfois très spécifiques abordés dans la Lettre sur les sourds et muets, afin de la replacer plus aisément dans l'évolution de la pensée de Diderot (109-110). Faisant fi des protestations de Diderot ne considérant le manque "d'ordre" que pour en faire une règle paradoxale, les critiques en arrivent en effet à négliger ce qui ressort de ces protestations, à savoir la mise en échec du dogmatisme en tant que volonté de domination arbitraire, absolutiste et abusive inhérente à toute règle et à tout ordre. Ce faisant, ils n'en réaffirment que plus fortement le besoin fondamental de cadres, de définitions, de catégories, de "garde-fous" que sont les genres.

En ce sens, grâce au questionnement des genres qui ressort de son traitement des conventions épistolaires, Diderot s'engage de manière réformatrice, voire révolutionnaire, dans le renouvellement de toute forme de tradition par le biais de celui des formes littéraires. Quelques années après la Lettre sur les aveugles, la Lettre sur les sourds et muets et les Additions LSM, lorsqu'il rédigera l'article «Encyclopédie» pour la parution du cinquième volume de l'Encyclopédie, c'est précisément cette idée de modèle générique absolu qu'il récusera irrévérencieusement, considérant le statut législatif des genres comme le résultat de contingences historiques ayant survécu à travers les âges, dénonçant l'érection abusive d'œuvres ponctuelles en modèles théoriques, parangons arbitrairement choisis par quelques individus improvisés législateurs en littérature. (413)

Le manque "d'argument apparent" qui nous intéresse ici peut alors se lire comme l'illustration de l'absence d'absolu, de l'inanité de la notion d'origine sur laquelle toute tradition, et toute religion, s'établissent. De fait, la forme informe

de l'épistolarité diderotienne dans la Lettre sur les aveugles, la Lettre sur les sourds et muets et leurs Additions respectives, se constitue comme forme 'originale' par excellence, au sens où nul modèle ne vient en limiter la réalisation au préalable, et ce malgré la 'présence' métaphysique du stimulus auquel elle répond et contre lequel elle s'élève en creux.[88]

Pour Diderot, plus que les exigences dogmatiques d'un genre qui n'en comporte pas réellement, c'est ainsi le statut et la force législatrice de l'idée de modèle et de tradition qui sont remis en question, et à travers eux la censure éditant, interdisant, et brûlant au nom de sa règle arbitraire. En insistant sur la 'généricité' de sa Lettre sur les sourds et muets et de ses Additions LSM par l'entremise de leur titre, le philosophe montre en fait une grande audace. Il remet en cause le concept de modèle, à la tradition duquel il substitue un texte 'original' et par là subversif puisqu'il utilise consciemment les conventions de la lettre moderne et celles de la lettre ancienne.

Une telle substitution ne transforme pourtant pas l'originalité des Lettres en un modèle à suivre, puisqu'elle repose, précisément, sur l'absence de structure préalable à toute actualisation pratique des principes qu'une telle structure archétypale impliquerait. Aussi le choix de l'épistolaire devient-il, plutôt que le résultat de la sélection d'une forme générique par opposition à celle du traité ou de l'essai, le médium idéal propre à refléter, d'une part l'absence de direction univoque de l'acquisition des connaissances par l'entremise des sens, que Diderot tente de démontrer dans ses Lettres, et d'autre part, le fait que cette acquisition varie d'un individu à l'autre, sans correspondre exactement à aucun schéma cognitif préconçu, suivant certains principes dynamiques, certes, mais toujours de façon ... originale.

2. 2. 2. 2. De la théorie à la pratique

Mais revenons-en à nos muets. Les conventions de base d'un destinateur et d'un destinataire uniques, que l'on peut rattacher à la lettre familière, sont mises à mal dans le discours préfaciel présentant les Lettres d'une part, et d'autre part dans le jeu de substitution des destinataires qui ressort de cette présentation.

1) La valse des préfaces

Tout comme l'analyse de Additions LA renouvelle la lecture de la Lettre sur les aveugles, celle des lettres précédant les textes de la Lettre sur les sourds et muets et des Additions LSM fournit les éléments d'une relecture genrologique de leur ensemble. Elle offre une mise en abyme actualisée de cette relecture dans les coulisses de l'épistolarité constituées par ces lettres préfacielles. En effet, l'attention du libraire, et par là celle du lecteur, y sont consciemment dirigées par Diderot sur la forme du texte qu'il tente de publier, procédé que l'on retrouve dans les introductions auctoriales des romans des Lumières. Elizabeth Zawisza remarque à ce propos que

> [l]a position singulière [de la préface] en marge d'un autre texte, sa dimension d'une pratique située à la charnière du 'littéraire' et du 'social', son caractère hybride (à la fois critique, publicitaire et fictif),[89] [en] font un lieu d'énonciation idéal pour appréhender l'œuvre comme système ouvert et hétérogène. (281)

Aux abords et de la Lettre sur les sourds et muets et des Additions LSM, ces préfaces dont les "attitudes esthétiques face à une norme (la doxa) témoignent des rapports plus ou moins tendus entre l'écrivain et le cadre institutionnel de son époque" (286), amorcent un déplacement générique de leur nature épistolaire en créant un espace propre à l'expression de ce déplacement. Imitant leurs consœurs romanesques par leur démarche, les préfaces

épistolaires ont "[la] fonction fondamentale de justifier toute prise de parole pour parer d'autant mieux les coups dirigés contre le texte particulier" (291), créant ainsi "un décalage entre la théorie et la pratique" (294) aux vastes conséquences.

Lettres avant les Lettres, elles fonctionnent comme des 'additions' préliminaires à ces lettres, mais rédigées après-coup, additions typographiquement inversées par rapport aux textes dont elles font partie intégrante, mais confinées à leurs marges. A la fois préface et postface, discours de l'entre-deux, elles sous-entendent la solitude de la relecture de l'épistolier et le dialogue qu'il instaure simultanément avec son lecteur en leur sein. La préface aux Additions LSM, parce que ces dernières forment déjà un supplément, se présente ainsi comme addition à ce supplément déja annexé à la Lettre sur les sourds et muets par son titre. Ce phénomène d'emboîtement, aux antipodes d'une logique d'exposition linéaire, claire et concise, prend des proportions physiquement monstrueuses et malaisées à concevoir dans leur complexité.[90] Il suggère une analogie entre la lettre publique diderotienne et un organisme s'autoreproduisant sous une forme dont la transgressivité à l'égard de l'idée même de forme constitue un point primordial pour notre travail, puisqu'elle reflète parallèlement la transgressivité des implications idéologiques et épistémologiques de la surdité comme de la cécité.

Or, la préface à la Lettre sur les sourds et muets fait état de corrections probablement requises par le libraire derrière lequel grandit l'ombre du département "Librairie" des services de la censure royale, corrections auxquelles *s'ajoutent* celles suggérées au philosophe par ses "amis". De fait, la lettre que nous lisons n'est pas la lettre écrite à l'origine par Diderot, puisque "Je vous envoie, Monsieur, la Lettre à l'auteur des Beaux-Arts réduits à un même principe, revue, corrigée et augmentée sur les conseils de mes amis, mais

toujours avec le même titre" (11). Malgré cette double recommandation, semble-t-il, Diderot manifeste son manque d'orthodoxie en conservant le titre, et par là l'épistolarité de la Lettre comme support générique de son texte.

Ce schéma auquel l'irrespect des conventions prête son originalité, se déploie en se multipliant tout au long de la préface dans une série d'entorses à la norme.[91] Le décalage entre le destinataire du sous-titre et le destinataire réel vient en première position.[92] Au même moment, l'imitation consciemment inadéquate du titre de la Lettre sur les aveugles, lui-même déprécié, inscrit d'emblée le geste de l' "entorse" comme un défi aux autorités de la censure.[93] Diderot affirme ensuite son désir de conserver ses citations en grec malgré l'impopularité patente de la chose,[94] ce qui renverse le primat institutionnel des libraires sur les auteurs tout en remettant en cause celui de l'Académie française sur leurs créations. Là-dessus, il attribue la "multitude" des sujets traités au format de la lettre, en infraction par rapport à une critique qu'il dit mépriser,[95] plutôt que par rapport à une autre forme rhétorique. Non contente de préfacer la Lettre sur les sourds et muets, où Diderot défend le principe des associations d'idées contre la rigidité artificielle d'un exposé scolastique,[96] cette entrée en matière se transforme en lettre ouverte à tous les libraires tentés de mettre la main aux ouvrages qu'ils publient. Préface à double jeu, par conséquent, elle présente le non-conformisme de la Lettre et suggère celui du genre épistolaire, dépassant l'ici et maintenant de la publication de cette lettre isolée pour affirmer l'incontournable approximation des catégories génériques, et la subversion de leur utilisation par Diderot.

La mise en circulation sans signataire des deux Lettres, à l'issue de ces préfaces transgressives, abonde encore dans le sens d'une infraction auctoriale consciente, dont le schéma général d'adresse présent dans l'une et l'autre lettres se fait l'écho anticipé. Cette absence de signature, compensée par

l'allusion cristalline faite à la Lettre sur les aveugles, témoigne néanmoins d'un glissement simultané vers le non-conventionnel et l'informe, loin des règles élémentaires de la rhétorique classique du siècle précédent. Simultanément, elle rappelle combien l'expression d'idées à l'encontre de la norme idéologique établie par l'Eglise s'accompagnait des dangers de la répression et de la censure. Comme l'écart tout au long du texte, l'informe et l'a-normal annoncent subrepticement, dès la préface à la Lettre sur les sourds et muets, qu'ils vont devenir sa règle aussi bien que le lieu de sa transgressivité, tout en attirant l'attention sur la configuration énonciative des Lettres.

2) La valse des destinataires

L'épistolarité redouble au niveau de l'énonciation le phénomène de la substitution évoqué à propos des genres dans la Lettre sur les aveugles et les Additions LA. Cette énonciation opère sur le mode de l'échange: échange d'opinions, de critiques, va-et-vient d'un destinataire ou d'un destinateur à l'autre, ces rôles étant alternativement incarnés par des personnages différents. La diade fondamentale de l'échange épistolaire se déforme alors en une boursouflure linguistique de multiples destinataires, entre lesquels commence à disparaître un Diderot destinateur dont l'unité vacille.

D'un point de vue genrologique et philosophique dans les deux Lettres, la multiplicité des destinataires qu'exploite Diderot souligne leur transgressivité. On assiste à un ballet ininterrompu de substitutions d'un destinataire à l'autre dans le corps même de la lettre, à tel point que l'identité du (ou des) destinataire(s) se fragmente inexorablement, et que "[l]e destinataire ultime de la lettre n'est pas toujours celui qui est le premier à la recevoir" (Melançon 227). Cela étant dit, en reflétant le fonctionnement de l'échange épistolaire au XVIIIe siècle,[97] la multiplicité, la variété et la différence des destinataires dramatisent

du même coup la relativité des perceptions que Diderot entend démontrer au plan philosophique.

Si l'on prend en considération la publication, exigée par Diderot, de la Lettre sur les sourds et muets et des Additions LSM à la suite les unes de l'autre, chacune précédée de sa préface au libraire, on s'aperçoit que Diderot diminue en fait l'impact direct de ses idées novatrices, dispersant peut-être leur force, mais diversifiant du même coup leur expression. Cette dispersion constitue à la fois le moyen de les répandre, et le moyen efficace, parce qu'inhérent à la structure d'échange de l'épistolarité, de démontrer le relativisme de la perception et l'arbitraire concomitant d'un dogmatisme absolu.

La mise en écriture de ce relativisme opère à deux niveaux de la destination épistolaire. D'un côté, à un niveau textuel, d'ordre narratologique, Diderot inflige une série d'entorses à cette apparence référentielle en brouillant les cartes énonciatives de la destination, qui se décline alors sur un mode fictionnel. D'un autre côté, à un niveau paratextuel, d'ordre historique et référentiel, la distribution des textes épistolaires grâce à l'intermédiaire de Bauche, et selon les indications préfacielles données par Diderot, détermine un niveau factuel de dispersion affectant et diffractant la réception des idées de la Lettre et de ses Additions. Le mélange de ces deux niveaux auxquels s'opère la transgression rend malaisé son discernement.

La façon dont les Lettres négocient en le contournant l'impondérable d'une formule d'adresse en début de lettre, par exemple, ainsi que la conjonction de l'individualisation de la formule d'adresse intra-épistolaire et de la publication du texte épistolaire affichant en sous-titre la communauté des clairvoyants et bien-entendants comme usagers, facilitent le brouillage et la transgressivité idéologiques et genrologiques de la Lettre sur les sourds et muets et des

Additions LSM. Elles éliminent toute séparation entre public et privé, permettant ainsi au ballet des destinataires de s'éployer plus avant.

Ainsi, au cœur des Additions LSM, Diderot donne publiquement sa réponse aux questions posées en privé par Mlle de La Chaux sur la Lettre sur les sourds et muets. Du fait de la formule d'adresse privée à son amie, il brouille la distinction entre public et privé, entre lettre officielle et lettre familière. A l'issue de cette addition partielle à la Lettre sur les sourds et muets, il continue de répondre, toujours de façon officielle, au jugement porté publiquement sur la Lettre sur les sourds et muets par Berthier dans le Journal de Trévoux, mais réglant au grand jour un conflit indéniablement personnel. Ce faisant, Diderot réunit en un même lieu typographique des destinataires différents que ce soit par leur identité respective (individuelle ou collective), ou par la relation qui les lie de près ou de loin à l'épistolier.

De cette orchestration baroque de la destination de la Lettre et de ses Additions, il ressort également, que ce soit dans l'une ou les autres, que la distribution des textes dans le temps va à contre-courant de leur destination interne. Durant le processus d'évaluation avant la publication, c'est bien le libraire Bauche qui les reçoit tout d'abord, ainsi qu'en attestent à chaque fois leurs lettres-préfaces. Celles-ci, en dépit du titre général et collectif qui adresse doublement leur contenu "à l'usage de ceux qui entendent et qui parlent" et "à M**," confirment ainsi leur multiplicité en matière de destination. Si Diderot affirme ensuite dans la préface à la Lettre sur les sourds et muets, que "[j]e vous envoie, Monsieur, la Lettre à l'auteur des Beaux-Arts réduits à un même principe," c'est pour modifier la destination contenu dans ce titre dès le deuxième paragraphe: "Je conviens que ce titre est applicable au grand nombre de ceux qui *parlent sans entendre* ; au petit nombre de ceux qui *entendent sans parler*, et au très petit nombre de ceux qui *savent parler et entendre*; quoique ma

lettre ne soit guère qu'à l'usage de ces derniers." La préface transforme et inverse le schéma de la destination qu'on peut trouver dans la Lettre sur les sourds et muets elle-même. Après-coup, l'on s'aperçoit ainsi que Batteux disparaît quasiment de l'énonciation tandis que Diderot se lance dans une discussion de ses propres idées pour en éclipser le catalyseur.

Pourquoi mentionner Batteux? pourrait-on alors se demander. Avant Batteux, le libraire Bauche, qui représente l'autorité de la censure et le premier obstacle à franchir afin que le texte puisse être mis sous presse, devient en quelque sorte le destinataire (ou l'intermédiaire) premier, paravent incontournable, des Lettres publiques, ce dont il reste des traces dans leur énonciation et leur rédaction. Bauche occupe donc une place primordiale et stratégique dans l'établissement de la confusion ordinairement attribuée au soi-disant "manque" d'ordre de l'écriture et de la pensée diderotiennes. Du point de vue de la Lettre sur les sourds et muets et compte tenu de la rédaction postérieure de la préface, il n'est en réalité qu'un destinataire second et contingent, car le texte soumis à son jugement, déjà écrit, aurait fort bien pu être envoyé à un autre libraire.

Ensuite, Batteux, Raynal et Bernis, destinataires respectifs de la Lettre sur les sourds et muets et des Additions offrent à leur tour une couverture idéale, prétexte facile et plausible à la prise de parole par Diderot, qui explique leur présence dans la préface ou dans le texte. Cela dit, dans les Additions LSM, aussitôt passée la préface, on découvre encore trois sections, juxtaposées par la typographie et la mise en page du texte épistolaire, successivement adressées à des destinataires chaque fois différents, et différents, qui plus est, des Batteux et autres abbés philosophes mentionnés au début. Enfin, le plus large public contemporain (formé par le public, au sens large des gens 'qui voient, parlent et entendent' littéralement) apparaît comme le destinataire virtuel

de ces lettres officielles, doublé par le fantôme de la postérité à laquelle Diderot vouait tous ses écrits.

Mais ce public est lui-même à nuancer dans la mesure où Diderot inclut dans les Additions LSM le petit nombre des destinataires sachant entendre et parler, au sens figuré, cette fois. Ce nouveau groupe se superpose en creux (et se substitue) à tous les autres du fait de l'écho qui le rattache au sous-titre de la Lettre sur les sourds et muets et de la Lettre sur les aveugles. S'en dégage une confusion savamment organisée au sens où l'élite des seuls philosophes auxquels Diderot prétend pouvoir communiquer quelque chose appartient, sinon au camp opposé à celui de la censure, du moins à un camp divergent, et marqué de ce fait par son écart vis-à-vis de la 'norme'.

Les Additions font dévier plus encore la destination originelle de la Lettre sur les sourds et muets (i.e., l'abbé Batteux), puisqu'elles sont en fait destinées à l'abbé Bernis. Diderot s'excuse dans la préface d'avoir détourné les propos de celui-ci dans sa Lettre, tout en demandant à Bauche d'envoyer la Lettre et les Additions non seulement à l'abbé Bernis, mais encore à l'abbé Raynal, dont le Mercure pourrait en assurer la publicité. Les trois sections composant les Additions LSM (Avis à plusieurs hommes, Lettre à Mlle de La Chaux, Observations "sur l'extrait que le journaliste de Trévoux a fait de la Lettre sur les sourds et muets") ont donc Raynal et Bernis comme destinataires premiers, par-delà l'inexactitude du sous-titre avouée dans la Lettre sur les sourds et muets. Cependant, dans la mesure où c'est Bauche qui doit faire passer le texte de Diderot aux deux abbés, on peut considérer qu'il leur soustrait temporellement le statut de destinataires premiers et les rend secondaires au cours de la distribution temporelle du texte imprimé. Pour sa part, l'abbé Bernis disparaît de la scène énonciative comme destinataire 'interne' des Additions, puisque chacune des trois sections juxtaposées évoquées plus haut est adressée à un

destinataire différent, créant de ce fait un nouvel emboîtement dans la destination des Additions LSM. Ces trois destinataires internes appartiennent tous à un niveau équivalent et partagé de degré troisième dans la distribution de la lettre mais premier dans leur individualité respective.

Néanmoins, parce que l'Avis inclut la mention "lettre qui suit," renvoyant à la lettre à Mlle de La Chaux, cette dernière perd le statut de destinataire premier. Elle devient destinataire second dans le corps des Additions tout en restant destinataire troisième, au côté de l'Avis et des Observations, dans la succession temporelle de la distribution de la Lettre sur les sourds et muets et des Additions LSM. Cette section des Additions LSM, où l'on reconnaît extérieurement les signes de l'épistolarité: formule d'adresse en bonne et due forme, signature, est aussi (nous en discuterons plus loin à propos du thème de la monstruosité) la partie des Additions où Diderot expose ses idées les plus audacieuses, peut-être d'autant plus qu'elles sont l'objet d'une discussion suscitée par une femme, comme l'Avis le fait respectueusement remarquer. Cette introduction préfacielle, en somme, de la lettre à Mlle de La Chaux, Diderot l'adresse en fait à ces mystérieux "plusieurs hommes," en déjouant plus encore toute vaine tentative d'éclaircir la destination dans les Additions LSM.

Quant à Berthier, il finit par être quasiment exclu du banc des destinataires de ces dernières dès la première réponse de Diderot aux objections citées de son article. C'est alors le public du débat d'idées tournant autour de la Lettre sur les sourds et muets qui devient destinataire de l'histoire du conflit entre le philosophe et le jésuite: Diderot se réfère à lui non par le *tu* ou *vous* auquel on s'attendrait, mais à la troisième personne. Au moment de lui renvoyer la balle, présent dans cette partie des Additions LSM sous la seule appellation indirecte de "journaliste de Trévoux," Diderot semble s'adresser aux

lecteurs du Journal, ou tout au moins, à ceux ayant lu "l'extrait que le journaliste de Trévoux a fait de la Lettre sur les sourds et muets" (61).

3) Les masques du destinateur: de l'épistolarité à la fiction

Au milieu de la confusion résultant de ces jeux de substitution dans la destination de la Lettre sur les sourds et muets et des Additions LSM, il ne faut pas en négliger l'origine, pôle destinateur de la communication épistolaire diderotienne.

Sur le plan de l'énonciation, la lettre familière correspond à "l'expression d'un *je* non métaphorique (celui qui signe est bien celui qui dit *je*) à l'adresse d'un destinataire, également non métaphorique [qui a pour fonction] d'éliminer du corpus épistolaire au sens strict le roman épistolaire, la «correspondance littéraire» . . . et les lettres fictives" (Melançon 47). Pourtant, comme nous venons de le voir dans la Lettre sur les sourds et muets et les Additions LSM, si ces lettres mêlent les dimensions publique et privée, familière et non familière, elles se caractérisent en outre par une dispersion du destinataire en une multiplicité de récepteurs réunis dans un même texte. Qu'en est-il du destinateur et de la fonction destinatrice à l'unité de laquelle tous ces récepteurs renvoient par défaut?

Dans les Additions LSM plus encore que dans la Lettre sur les sourds et muets, la valse des destinataires fait perdre de vue l'identité du destinateur. La publication de ces textes mine de l'intérieur sa non-métaphoricité potentielle en lui substituant l'anonymat. Cela étant, la lettre s'écrit toujours déjà en réponse à quelque chose, fût-ce une absence de communication. Diderot-destinateur, au moment où la plume effleure le parchemin, s'affirme ainsi dans la double position de destinateur-destinataire inhérente à son statut d'échangiste épistolaire. Dès lors, la diversité énonciative des Additions LSM reflète

l'impossibilité pour le critique de prétendre isoler le *je* de l'épistolier dans son discours: il se manifeste à la fois comme le *je*-destinateur, donc comme le *tu*-destinataire de plusieurs échanges, différenciés par plusieurs situations discursives en fonction de l'autre de la communication.

Cet autre se module dans sa relation au destinateur des Additions LSM par la nature de l'échange pré-épistolaire reflété en creux dans les Additions, qu'il s'agisse des "Lettres sur la phrase" de Batteux, des recommendations de Bauche, des vagues reproches, même anticipés, de la part des "plusieurs hommes", des questions de Mademoiselle de La Chaux, ou des extraits reproduits du journaliste de Trévoux. De tels échanges témoignent à leur tour des variations de la réception du texte de Diderot dont ils portent la trace. Ces variations réfléchissent respectivement non seulement les échanges bipolaires supposés entre Diderot et Bauche, Diderot et Batteux, Diderot et Bernis, Diderot et Mlle de La Chaux, Diderot et Berthier, Diderot et le public, mais encore la diversité des cercles sociaux dans lesquels chaque individu évolue par rapport à l'autre ou aux autres.

Ainsi de par cette diversité, le destinateur apparaît dans l'espace épistolaire de la Lettre sur les sourds et muets et de ses Additions sous des masques divers: épistolier face au libraire, philosophe, linguiste, et critique littéraire [98] face à Batteux, Bernis et tous les participants de près ou de loin au débat contemporain sur l'imitation de la nature et l'inversion syntaxique, ami face à ceux que représente Mlle de La Chaux, ou encore polémiste anti-religieux aux prises avec la critique des partisans du journaliste de Trévoux. "Chaque esprit a[yant] son téléscope" (cf. pensée philosophique n°24 [26]) les destinataires se transforment en autant de téléscopes réglés sur un destinateur insaisissable, en autant d'auditeurs à l'affût du déchiffrement de ses idées.

Cette manière de procéder dans la combinaison des différents échanges ayant lieu dans les Additions LSM éclaire rétrospectivement la démarche didactique et herméneutique de la Lettre sur les sourds et muets, et souligne l'épistolarité intrinsèque de tout échange. La diversité sur laquelle nous insistons, qui fait ainsi coexister sur la page épistolaire des discours par ailleurs étrangers les uns aux autres, souligne *a fortiori* outre la relativité de la perception, celle de l'acquisition des connaissances par l'entremise des sens. Leur inclusion simultanée dans le texte épistolaire (lettre et additions y comprises), réunissant leurs perspectives par rapport à Diderot en un même lieu et un même temps irréels, évoque la dimension de carrefour de l'épistolarité. S'il résulte de cette inclusion une diffraction du pôle destinateur de l'échange épistolaire, il en ressort également une idée objective de la diversité des perceptions et des opinions de "plusieurs" personnes de sexes et de formation intellectuelle différents, tout en rendant concevable, perceptible et presque palpable l'impossibilité d'une perception unique et vraie du monde.[99]

Au niveau le plus large de la réception des textes de Diderot, tous ces moments de la Lettre sur les aveugles, de la Lettre sur les sourds et muets, ou de leurs Additions—la scène fictive entre Saunderson et Holmes et le rapport fictif de William Inschlif contradictoire par rapport au récit précédent, mais aussi l'échange imaginé entre l'aveugle du Puiseaux et le magistrat, l'entretien de 'deux heures' entre Diderot et madame de P***, celui imaginé entre le sourd-muet 'de convention' et Diderot, les lectures concurrentes de quelques vers d'Horace, ou encore la soi-disant rencontre entre le sourd-muet 'de naissance' et le père Castel,[100] le face à face par commentaires interposés entre Diderot et Berthier, celui entre Diderot et son Libraire, le récit extraordinaire sur Mélanie de Salignac)—forcent le lecteur à des opérations mentales d'ajustement à une telle diversité de situations, à la lumière de sa propre expérience, à effectuer

observations, comparaisons et jugements forcéments relatifs. La situation du lecteur en général élargit celle du destinataire de la communication épistolaire.

La mise à mal de l'unicité et de l'authenticité attendues de la parole énonciative, finissent par anéantir les soubassements de l'autorité de celui qui dit *je*. D'un point de vue idéologique, cette remise en question, par son mal-traitement des conventions épistolaires, traduit un dilemme à la portée considérable. Elle se constitue en questionnement littéraire du problème métaphysique de l'existence de Dieu en tant qu'origine du monde, en tant que source de vérité, source de la vérité de son histoire, en questionnement somme toute de l'existence d'aucune vérité.[101] Le jeu de masques qui résulte de la dispersion de la destination épistolaire n'en suggère pas pour autant que tout est fiction. Il évoque plutôt l'impossibilité foncière de dégager catégoriquement la fiction de la réalité, et celle d'en définir les limites respectives.

La construction énonciative des Additions à la Lettre sur les sourds et muets démontre que la vérité et l'authenticité prétendument référentielles du discours épistolaire reposent en fait sur un réseau relationnel aux ramifications sans fondement. Stratégiquement orchestré par Diderot, le ballet des *je* et des *tu* se défait de toute personnalisation référentielle. A travers les Lettres et les Additions, il déplie les chatoiements multiples du prisme de la perception comme autant de clefs menant vers des récits phénoménologiques traitant diversement du même objet. C'est la métaphoricité épistolaire du *je* (coextensive à la disparition du destinateur du discours épistolaire), sa capacité linguistique à la fictionnalisation du sujet, sa capacité à la fluidité sur le mode de la substitution, qui permettent à Diderot d'exprimer et d'illustrer tout à la fois le relativisme sensualiste des Lumières en exploitant les ressources énonciatives de l'épistolarité. En d'autres termes, l'exploitation des ressources de l'épistolarité, par sa proximité avouée sous forme d'écart avec la conversation, souligne la

souplesse générique de la lettre, tout en signalant un lien fondamental et transgressif entre l'épistolaire et le fictionnel. Le *je* et le *tu* censés éliminer du "corpus épistolaire au sens strict le roman épistolaire, la «correspondance littéraire» . . . et les lettres fictives" (Melançon 47), finissent immanquablement par les y ramener.

Dans le contexte de la popularisation du relativisme phénoménologique de l'époque, cette diversité devient l'illustration genrologique de la façon dont l'écriture épistolaire de Diderot poursuit concurremment un objet philosophique et son objectivation linguistique.

La cohabitation de destinataires divers dans les Additions à la Lettre sur les sourds et muets boursoufle et fait éclater le champ de la lettre défini comme support d'un échange bipolaire. Dépersonnalisante, la diffraction des pôles destinataire et destinateur matérialise la tendance notoire de Diderot à l'addition, que nous avons interprétée comme catalyseur d'un dépassement des limites génériques imposées à toute œuvre par la tradition. En sens inverse, la multiplication anamorphique de la fonction du destinataire en des figures successivement différentes, parallèle à une démultiplication de la figure du destinateur en plusieurs masques épistolaires, met en relief la métaphoricité respective de leur identité. Le réseau communicatif des relations épistolaires mises en œuvre dans les Lettres de Diderot reflète avec deux siècles d'avance la conception benvenistienne d'un *je*-sujet seul actualisé dans la pratique linguistique, qui suppose le faire-valoir d'un tu-interlocuteur (je-sujet en puissance) inhérent à la dynamique de sa performance.

L'addition épistolaire, insertion genrologique d'un nouveau destinataire, en multipliant la variété d'interpellations à divers destinataires, engendre une transgression des conditions de sa mise en scène. D'un côté, les limitations de l'écrit sont transgressées par des références constantes à l'oral, par l'utilisation

d'un style conversationnel dont le naturel ou le négligé visent à faire oublier la mise en scène épistolaire d'un destinateur qui se met à son écritoire en feignant de ne pas y être. Cette oralité devient le lieu d'une mise en abyme structurelle de la lettre comme conversation, mise en abyme du conversationnel comme modèle de l'échange épistolaire. Elle devient l'occasion d'une déviation qui transforme l'écart stylistique diderotien en démonstration philosophique de la vanité des classifications génériques.

De l'autre côté, l'oral se trouve en contradiction avec la nature écrite de la lettre qui le met en échec. La réunion et la mise en 'présence' typographiques simultanées de tous les destinataires dans le corps de la lettre provoquent en effet une rupture logique avec la réalité, dans laquelle jamais ils ne se trouveraient au même moment au même endroit. Cependant, une telle réunion a finalement pour effet d'évoquer cette réalité avec une certaine objectivité phénoménologique, quoique celle-ci puisse paradoxalement 'manquer' de réalisme et de logique dans sa verbalisation—rappelant en cela le "désordre apparent" reproché à Diderot dans ses Lettres.

La lettre ainsi conçue comme "carrefour" spatio-temporel ou "non-lieu" de l'écrit[102] favorise un va-et-vient vertigineux dans le chronotope épistolaire. En l'apparentant aux espaces-temps des récits fictionnels du XVIIIe siècle, elle permet de marquer la valeur idéologique de ces récits en tant que défi et contrepoint à l'assise théorique d'une conception dogmatique et prescriptive des genres littéraires. Ils mettent en œuvre une philosophie de la perception débarrassée de tout fondement théocentrique, ainsi qu'une pratique des genres littéraires dissociée d'un dogmatisme hiératique continuant les efforts centralisateurs et unificateurs de l'idéologie et de l'esthétique du siècle de Louis XIV.

3. "Dé-monstrer" par lettre interposée: l'écriture de l'écart

3.1. Fiction de la destination épistolaire, destin de la fiction épistolaire

Ainsi, le passage de l'épistolaire au fictionnel, d'un mode théoriquement dominé par la référentialité à un mode faussement référentiel s'opère dans les Lettres de Diderot par la fictionnalisation des 'rôles' de destinateur et de destinataire de l'échange entre épistoliers. Par le biais de cette dimension métaphorique de la communication écrite, le lecteur anonyme a la possibilité de se glisser dans la conversation lancée par Diderot avec plusieurs destinataires comme auditeur et comme lecteur d'un récit marqué par une oralité qui, même couchée sur le papier de la lettre, reste "agressive". La fiction de la destination agit comme un élément perturbateur faisant parallèle à la dimension transgénérique de la conversation. Inséparable de la pluralité de cette conversation par écrit, le "mélange" de cet "accouplement entre espèces différentes[,] signale et renforce emblématiquement un principe d'hybridation partout à l'œuvre chez Diderot" (Starobinski, "Le philosophe, le géomètre, l'hybride" 21). Cette hybridité crée à son tour le pont[103] par lequel se rejoignent le public et le privé, le lecteur contemporain et celui de la postérité, rendant possible l'établissement de triangles épistolaires constitués de l'épistolier, du destinataire et du lecteur—ces trois rôles se prêtant à diverses incarnations.

Herbert Dieckmann dans la première de ses Cinq leçons sur Diderot, repère la présence dans le texte diderotien d'un interlocuteur 'familier' permettant au dialogue de s'établir, mais sans rester cloîtré dans l'ici et maintenant historiques de la rédaction, avec un interlocuteur assez vague pour que s'élargisse le dialogue vers le plus grand public qui soit: la postérité.[104] Rosalina De la Carrera identifie également un schéma communicatif triangulaire dans la trame énonciative des œuvres de Diderot.[105] Elle y relève notamment, dans les lettres de la préface-annexe de La Religieuse, l'inclusion répétée d'un

troisième personnage, élément aléatoire indispensable à la poursuite de la mystification du marquis de Croismare. Ce troisième élément, véritable point de liaison entre le *je* et le *tu* des différents "personnages" du dialogue (épistolaire, rappelons-le), permet l'insertion de détails historiques et l'élargissement de la chaîne conversationnelle par-delà le texte à proprement parler. Le texte épistolaire sert en somme à piéger par écrit les apparences vraisemblables d'une réalité au fond fictionnelle. Aussi la religieuse commence-t-elle soi-disant par écrire, non au marquis son bienfaiteur, mais à son cousin, le comte de Croismare, duquel elle dit tenir l'adresse où le marquis réside.[106] (12-13) Dès lors, la précédence de ce contact externe par rapport à l'échange épistolaire entre Suzanne et le Marquis consacre le passage d'un échange binaire à une communication ternaire. Elle ouvre par cet échange la possibilité de l'épreuve de réalité.

Une telle triangularité paraît influencée par la structure inhérente de l'épistolarité en général, dans son utilisation par Diderot en particulier. Toute lettre, qu'il y ait indiscrétion ou intention rhétorique, peut en puissance être lue par quelqu'un d'autre que le destinataire intentionnel d'une correspondance déjà établie. En outre, du fait que les Lettres auxquelles nous nous intéressons ici sont "publiques," leur réception suppose d'emblée ce schéma à trois voix. De l'extérieur, Diderot qui, en tant qu'auteur, n'a aucun contrôle sur l'identité effective de la troisième de ces voix, se fond dans son personnage sous le masque qu'il revêt par le biais de l'instance du locuteur diversement appréhendé par chacun des locutaires regroupés dans le corps de la lettre.[107] De l'intérieur, cette structure ouverte qui s'agrandit constamment transforme les *vous* divers de ces destinataires en personnages d'un dialogue mis en scène par un Diderot devenu lecteur de lui-même dans ses préfaces. La distance qu'il insuffle dans ses propres lettres résonne aussi de l'extérieur, puisque la Lettre

sur les sourds et muets ou ses Additions sont lues par d'autres que les destinataires diversement inscrits dans la trame épistolaire, ces autres que l'ouverture de la lettre inclut en puissance.

Cette dynamique ternaire caractérise le fonctionnement des préfaces épistolaires dans la Lettre sur les sourds et muets et ses Additions, où le passage obligé par le libraire, et par l'oeil de la censure, matérialise déja les fondations trilogiques de l'épistolarité diderotienne. Une telle ouverture est plus significative encore sur le plan genrologique, parce que Diderot se sert de ces préfaces pour écarter précisément la censure et faire fi des corrections qu'elle suggère en les inscrivant en leur sein, y affirmant ainsi sa liberté.

La conclusion de la Lettre sur les sourds et muets offre un exemple de l'ouverture de la diade *je-tu* conventionnellement associée à l'épistolarité. Addressée à l'abbé Batteux qui, disparu du texte, y ressurgit en fin de course sous la forme d'un "Monsieur" identifiable, la lettre abandonne pourtant le dernier mot à un "on" anonyme. A la relecture, ce "on" se remarque périodiquement dans le texte, au gré de formules telle que "L'on m'objectera peut-être que si, ... (etc)" (49). Ce glissement de l'échange binaire vers un échange ternaire semble finalement faire du "on" sinon le destinataire principal (reprenant peut-être l'indétermination du démonstratif "ceux" du sous-titre de la lettre), du moins un interlocuteur vague, plus vague que l'abbé, ni tout-à-fait *tu*, ni tout-à-fait *il*, interlocuteur direct via l'abbé dont il peut endosser les opinions, et tierce personne, témoin de l'interpellation de l'abbé par Diderot. Cette impersonnalité du tiers, tout à la fois inclus et exclu, à qui Diderot laisse la parole, rejaillit sur le *je* de l'épistolier, apparaissant finalement lui-même comme simple personnage d'un jeu de rôle ouvert à tout lecteur.

L'intrusion chez Diderot de la troisième personne dans le schéma de base binaire de la communication, amène à reconsidérer la distinction faite par

Benveniste entre *discours* et *histoire*. Du fait de la prédominance de la première personne de l'épistolier, ainsi que du va-et-vient entre destinateur et destinataire, aussi difficile à déterminer soit-il, l'épistolarité se rapproche de la notion de *discours* et du temps présent.[108] Par opposition, le *récit* est, lui, dominé par le passé simple et par la troisième personne. Or, le "on" anonyme subtilement interposé entre la première personne de l'épistolier et celle, première également, quoiqu'en différé, du destinataire de la LSM, incarne la troisième personne, la "non-personne," celle dont on parle en son absence. Diderot, en insérant ainsi ce "on" dans la lettre, accuse parallèlement son absence en lui conférant ce statut de non-personne ou de personnage de récit.

Cette stratégie énonciative se double d'une fictionnalité mise en place à travers les temps verbaux d'une façon qui remet en cause l'opposition peut-être trop catégorique que Benveniste fait entre présent et passé simple. C'est plutôt sur le mode de l'hypothèse scientifique et syllogistique, d'une part, mais aussi littéraire et imagée d'autre part, que se déploie la "polyvalence temporelle" (Melançon 36) qui caractérise l'écriture épistolaire de Diderot. Dans les innombrables apostrophes des Lettres, les échanges, imaginés, au lieu de se poursuivre sur le mode conditionnel approprié à la nature spéculative du propos de l'épistolier, sont en fait communiqués par la structure du présent allié au futur, structure plus convaincante par sa "valeur argumentative" (Melançon 336).

Abondants dans l'une et l'autre Lettres, de tels échanges reproduisent de façon microlinguistique leur fonctionnement macrolinguistique. Nous avons vu que la réflexion philosophique, insatisfaite de la matière que l'expérience lui offre,[109] aboutit à une abstraction progressive de cette expérience. L'imagination créatrice, symbolisée par la conjonction "si," en prend le relais syntaxique—dans la réflexion des philosophes sur le sujet de l'expérience non observée, ou encore dans la mise en scène du sourd muet de convention et de

reconstruction intellectuelle de l'acquisition du langage, par exemple. Comme les philosophes dissertant sur un sujet scientifique dont ils n'ont pas toutes les données mais qui pique leur curiosité, "la lettre réussit à abolir l'absence qui la rend nécessaire et elle crée une temporalité spécifique, un présent épistolaire" (277-278).[110] Ce présent et cette temporalité, imaginaires tout en communiquant une certaine factualité, parviennent à créer l'illusion référentielle d'un réalisme propre à la fiction au XVIIIe siècle. Cette illusion fonctionne d'autant mieux que sa "référence implicite est la parole, conversation, entretien ou dialogue, qui suppose deux interlocuteurs présents physiquement l'un à l'autre" (ibid.).[111]

Accompagnant la désintégration du cadre énonciatif de la destination épistolaire, la fiction chronologique de la lettre parvient à faire s'écrouler les cadres spatio-temporels de la perception ordinaire. Son espace-temps phénoménal réunit le temps et son contraire, l'absence et la présence, le normal et l'anormal dans une superposition monstrueuse de "l'immédiateté de la parole et [du] différé de l'écriture, [de] la parole comme continuum ou lien et [de] l'écriture comme discontinuité ou séparation" (Buffat, cité dans Melançon, 277-78).

3. 2. Fictions monstrueuses et dé-monstration épistolaire dans la Lettre sur les aveugles.

Le fait que la forme des lettres touche à "l'in-forme" suggère une parenté dynamique entre la structuration originale du genre autour des "écarts" de la conversation, telle que la décrit Diderot dans ses deux Lettres, et la monstruosité chaotique associée à l'in-forme ou forme multiple, anamorphique. L'instance avec laquelle il revient constamment sur les écarts de sa pratique épistolaire tend ainsi à "dé-monstrer" l'informe, et à lui attribuer une place au

sein d'un "continuum ininterrompu de formes variées" (Curran & Graille 9). Mais au XVIIIe siècle, qu'on soit dans le camp des philosophes ou dans celui de la religion, tout ce qui ne se range pas sous le rationalisme des classifications utilisées de part et d'autre devient monstrueux.[112] La monstruosité se pose comme un problème relevant de la taxinomie, du langage. D'Holbach le savait bien, qui dénonçait l'échafaudage culturel soutenant le concept de monstruosité: "Il ne peut y avoir de monstres, ni prodiges, ni merveilles, ni miracle dans la nature. Ce que nous appelons des monstres sont des combinaisons avec lesquelles nos yeux ne sont point familiarisés" (Curran & Graille 7). La monstruosité a la faculté de déstabiliser les notions fixes et traditionnelles associées à la normalité sans pour autant les renverser, comme lorsque Diderot bouscule la notion de perception "claire" visuelle ou auditive pour en examiner les présupposés idéologiques.

Problème relevant de la taxinomie, du langage, donc, et par conséquent, des genres littéraires. En ce qui concerne l'épistolarité, ce problème s'articule autour de l'utilisation de la fiction ou métaphoricité inhérente au schéma de l'énonciation dans la Lettre sur les aveugles, la Lettre sur les sourds et muets, et leurs Additions respectives. Leur métaphoricité énonciative est mise en abyme par celle de l'énoncé, dans lequel se glisse la monstruosité non seulement à un niveau thématique mais encore et peut-être surtout à un niveau métaphysique.

Pour essayer de contrer l'évidence physiologique et les conséquences philosophiques du proverbial "il en est de l'esprit comme de l'œil; il ne se voit pas. Il n'y a que Dieu qui sache comment le syllogisme s'exécute en nous" (Lettre sur les sourds et muets 55). Diderot procède à des substitutions d'ordre métaphysique, métaphorique. L'œil personnifié en un être de vision résume la condition humaine, douée d'une intuition métaphorique fondamentale, sorte de pouvoir poétique d'imaginer ce qui fait défaut *à ses yeux*, et de sans cesse aller

au-delà du "cachot" qu'est la vie pour Saunderson comme elle l'avait été pour Pascal. Ainsi va l'écriture épistolaire, privée dans sa rédaction du vis-à-vis qui ne la conditionne pas moins, préférant dans la Lettre sur les aveugles le récit métaphorique d'une conversation entre philosophes à l'expérience réelle dont Diderot avait été spolié.

Suivant Saunderson jusqu'à son tombeau dans ce qui se présente apparemment comme un récit véridique, il s'engage successivement dans deux versions contradictoires de la mort de l'aveugle et philosophe.[113] Traduction fragmentaire soi-disant obtenue d'une biographie écrite par des familiers de Saunderson et, toujours soi-disant, annexée aux Eléments d'algèbre du mathématicien, la première version de son décès met en scène une quasi conversion de l'aveugle athée:

> "Le monde est éternel pour vous [monsieur Holmes], comme vous êtes éternel pour l'être qui ne vit qu'un instant. [...] Cependant nous passerons tous, sans qu'on puisse assigner ni l'étendue réelle que nous occupions, ni le temps précis que nous aurons duré. Le temps, la matière, et l'espace ne sont peut-être qu'un point."
>
> Saunderson s'agita dans cet entretien un peu plus que son état ne le permettait; il lui survint un accès de délire qui dura quelques heures, et dont il ne sortit que pour s'écrier: "Ô Dieu de Clarke et de Newton, prends pitié de moi!" et mourir. (169)

La deuxième fin, autre traduction fragmentaire, appuie indirectement sa véridicité à grand renfort publicitaire de titre, de nom de maison d'édition, détails typiques des fictions romanesques du siècle, et visant ici à rendre vraisemblable l'existence d'un ouvrage que William Inchliff, pourtant réel disciple de Saunderson, n'écrivit jamais. Cette seconde version propose quant à elle la fin

paisible d'un père entouré de ses enfants, mais sans faire mention aucune de la présence du ministre Holmes à son côté. Insensiblement, cependant, tournant la page ou passant au paragraphe suivant, comme si le dialogue entre l'homme d'église et l'athée s'atténuait par magie dans le brouhaha de la conversation, il semble que c'est plutôt

> son disciple, M. William Inchlif, qui ne vit Saunderson que dans ses derniers moments, et qui nous a recueilli ses dernières paroles . . .: "Je vais, dit-il [à sa famille] où nous irons tous . . . . Je renonce sans peine à une vie qui n'a été pour moi qu'un long désir, et qu'une privation continuelle. Vivez aussi vertueux et plus heureux, et apprenez à mourir aussi tranquilles." Il prit ensuite la main de sa femme, qu'il tint serrée entre les siennes: il se tourna le visage de son côté, comme s'il eût cherché à la voir; il bénit ses enfants, les embrassa tous, et les pria de se retirer, parce qu'ils portaient à son âme des atteintes plus cruelles que les approches de la mort. (170)

La mélancolie que Diderot souhaite au lecteur-spectateur de ces tableaux à la Greuze n'élimine pas le soin qu'il a pris à traduire, quoique mal, selon ses dires, ce passage d'

> un ouvrage imprimé à Dublin en 1747, et qui a pour titre: The Life and Character of Dr. Nicholas Saunderson late lucasian Professor of the Mathematics in the University of Cambridge; by his disciple and friend William Inchlif, Esq. Ils y remarqueront un agrément, une force, une vérité, une douceur qu'on ne rencontre dans aucun autre écrit, et que je ne me flatte pas de vous avoir rendus, malgré tous les efforts que j'ai faits pour les conserver dans ma traduction. (170)

Sans marquer de rupture dans le fil "de la conversation" narrative, cette juxtaposition de deux versions contradictoires du même événement (la mort sereine en famille contre le délire confessionnel avec le prélat) constitue néanmoins une aberration au niveau de la logique et de la vraisemblance les plus fondamentales.[114] La scène entre le mathématicien aveugle Saunderson et le prélat "clairvoyant" Holmes est l'occasion d'un dialogue animé sur l'existence de Dieu, l'un refusant de se rendre à l'argument des merveilles de la nature (inopérant devant sa cécité), que l'autre tente d'opposer à son relativisme athée et sensualiste: "Si vous voulez que je croie en Dieu, il faut que vous me le fassiez toucher," s'exclame Saunderson. (166) Si ce n'était pour l'existence historique des deux hommes, gage apparent de vérité, le dialogue entre ces deux représentants d'idées opposées semblerait sorti tout droit d'un conte philosophique. En d'autres termes, une fois dénoncée la mystification de l'authenticité proclamée de scènes qui sont en réalité issues de la plume faussement traductrice de Diderot, c'est tout discours prétendant à l'authenticité qui se retrouve sous les feux critiques du scepticisme.

C'est l'utilisation précisément philosophique de la fiction dans ce texte que les critiques n'examinent pour ainsi dire pas. Elle fonctionne à l'instar des contes et romans définis dans l'Encyclopédie comme "le récit fictif de diverses avantures merveilleuses ou vraisemblables de la vie humaine," c'est-à dire en somme, comme une autre version de la réalité, qui s'y ajoute sans s'y substituer, fidèle servante de l'antidogmatisme des Lumières. Cela dit, si selon Boileau, "Dans un roman frivole aisément tout s'excuse; / C'est assez qu'en courant la fiction s'amuse; / Trop de rigueur alors serait hors de saison" (III: 119-121)," il ne faut pas oublier que Diderot insère ces passages émouvants dans une *lettre*. Les articles encyclopédiques sur le style épistolaire, appuyant sur son "négligé" et son "naturel" semblent avoir repris les préceptes de Boileau, "législateur du

Parnasse", à propos du roman, en les appliquant à la lettre. Celle-ci, absente de l'Art poétique, le hante pourtant aux abords du chant III, où Boileau reconnaît qu' "[i]l n'est point de serpent, ni de monstre odieux, / Qui, par l'art imité, ne puisse plaire aux yeux" (1-2). Le hors-norme, sans nom, contre-sens suprême qui insulte les bienséances du classicisme, subvertit les fondations de celui-ci en suggérant qu'elles s'élèvent sur l'exclusion de sa monstruosité.[115]

Face à une existence divine reconnue dans l'effroi de la mort devant Holmes, la reconnaissance de l'influence de l'entourage familial dont témoigne fictionnellement Inchlif met en œuvre dans la lettre le discours monstrueux d'un Saunderson débattant fermement avec Holmes. Pour l'athée,

> "S'il n'y avait jamais eu d'êtres informes, vous ne manqueriez pas de prétendre qu'il n'y en aura jamais, et que je me jette dans des hypothèses chimériques; mais l'ordre n'est pas si parfait, continua Saunderson, qu'il ne paraisse encore de temps en temps des productions monstrueuses." Puis, se tournant en face du ministre, il ajouta: "Voyez-moi bien, monsieur Holmes, je n'ai point d'yeux. Qu'avions-nous fait à Dieu, vous et moi, l'un pour avoir cet organe, l'autre pour en être privé?" (168)

De même que l'aveugle envisage au commencement du monde toute une panoplie d'animaux monstrueux à qui il manque telle ou telle partie du corps,[116] en anticipant sur sa propre monstruosité due à la privation d'un sens,[117] on peut également concevoir que la vision théologique du monde, excluant de sa normalité toute manifestation n'entrant pas dans son schéma de pensée, devient à son tour 'monstrueuse' selon les termes du mathématicien, puisqu'elle manque d'une dimension qui la rend plus complète, mais que son incomplétude lui rend incompréhensible. En dramatisant 'l'anormalité' de Saunderson dans les traductions fictives de ses derniers moments, Diderot finit par lui ôter toute monstruosité, pour en quelque sorte le dé-monstrer, et lui prêter *figure humaine*.

La réaction émue de compassion de Holmes témoigne à cet égard de la force rhétorique du discours de l'aveugle. Saunderson, et son athéisme sensualiste avec lui, prennent droit de cité dans le monde du prêtre, où les 'monstres' se trouvent soudain inclus, intégrés, comme un possible parmi d'autres, un monde où la monstruosité se retourne contre le dogmatisme qui l'en excluait l'instant d'avant.

3. 3. *De monstro metaphorico*: l'écart stylistique ou l'organe de la dé-monstration épistolaire:

Selon la tendance des critiques de la Lettre sur les sourds et muets, "la lettre jumelle" est cependant souvent délaissée, restant 'l'autre' de la Lettre sur les aveugles. Les termes de cette évocation impliquent un rapport plus complexe que la répétition facile invoquée par Diderot dans la lettre-préface à la Lettre sur les sourds et muets ne le donnerait à penser. C'est en effet d'un geste séparatiste quoique négligé qu'il minimise l'écho titulaire entre les deux lettres. Or, l'idée du "retour" est cruciale pour la compréhension de l'épistolarité diderotienne et de ses transgressions genrologiques. Ce choix d'un titre commun aux deux textes, et donc ce "retour" titulaire, soulèvent alors plusieurs questions, notamment sur la portée du médium épistolaire qui les englobe, et plus particulièrement sur la dynamique de réponse et d'addition inhérente à la pratique de ce médium par Diderot, mais aussi sur les variations thématiques potentielles suggérées par le passage de la vue à l'ouïe, sur les implications philosophiques de ces variations, et finalement, sur la notion même de "retour".

L'idée de "retour" accompagne en effet, dans la Lettre sur les sourds et muets, non seulement la dimension (auto)critique que la conscience d'un tel geste suscite, comme nous l'avons constaté, mais encore le processus intellectuel au cœur de la controverse sur le problème de l'inversion

syntaxique,[118] qui rend souvent indigeste la Lettre sur les sourds et muets pour le lecteur éloigné de ce problème polémique depuis fort longtemps à l'époque de sa rédaction. Fait "d'institution" (25), qui transforme l'ordre "naturel" des idées en leur ordre institutionnel et scientifique, l'inversion s'assortit d'un "retour de l'âme sur un objet qui l'avait antérieurement préoccupée" (27), ouvrant ainsi l'analyse des deux Lettres du point de vue du "retour."[119] Cette progression caractérise également, et c'est là son intérêt fondamental pour notre analyse des Lettres, le passage de l'expérience pure à sa médiation par le discours, arbitraire et donc institutionnelle. On a vu qu'un tel glissement substitutif caractérisait encore la démarche épistémique de Diderot dans ces textes ainsi que la démarche genrologique consciente de son écriture épistolaire, ces deux processus reprenant avec quelques variations un propos déjà tenu, au sujet duquel elle visait à raviver la discussion.

Ainsi Diderot s'éloigne-t-il d'emblée de l'expérience de Réaumur, pour mieux y revenir dans la Lettre sur les aveugles sur le mode de la conversation philosophique dont la lettre elle-même se veut le "récit". Les Additions LSM permettent au philosophe de retourner à certaines idées de la lettre originelle pour mieux les exprimer, et les "éclaircir". Celles à la Lettre sur les aveugles lui donnent le moyen de fournir des "preuves" ou des "réfutation[s]" à "certains paragraphes" du texte originel. La réflexion philosophique inverse en quelque sorte l'ordre de présentation des idées, faisant primer la spéculation sur l'expérience, et les convertissant insensiblement en un "récit" qui peut devenir digne des romans les plus émouvants, comme l'illustre en particulier la huitième addition consacrée à Mélanie Salignac.

De même, dans les Additions à la Lettre sur les sourds et muets, Diderot revient à la fois sur cette lettre et sur la Lettre sur les aveugles lorsqu'il y écrit notamment "tout ce que j'imagine de l'œil convient également aux quatre autres

sens" (53). Ce retour en arrière sur les réactions ayant émaillé le déroulement chronologique de la publication et de la réception des Lettres lui permet, quoique de façon rétrospective, d'inverser et modifier ces réactions, en démontrant qu'elles ne procédaient pas de façon philosophique, mais au contraire renforçaient l'aporie de la perception humaine limitée par la prééminence du sens de la vision au détriment des autres. Or, seul un retour effectif sur le passé permet cette réalisation rétroactive.

Comme si la mise en scène fictive de Saunderson et Holmes, trop proche de la vérité des divergences entre les philosophes et l'Eglise, ne suffisait qu'à faire réagir ces opposants du relativisme sensualiste par la censure et la prison de Vincennes, soulignant par là leur refus littéral de revenir sur leurs préjugés, Diderot revient donc à la charge dans la Lettre sur les sourds et muets. Mais ce n'est pas pour se contenter d'y formuler l'aphorisme qui désamorce la preuve de l'existence divine reposant sur l'argument des merveilles de la nature ("il en est de l'esprit *comme* de l'œil, il ne se voit pas" [nous soulignons]). C'est pour donner de nouveaux exemples, des comparaisons imagées qui se constituent en une 'pédagogie (ré)créative' imprégnée d'un style romanesque. C'est elle qui fera dire à Diderot que "le roman [est] souvent plus instructif que la vérité" tout en prescrivant de "substituer la conjecture et l'histoire hypothétique à l'histoire réelle" («Encyclopédie» 426-427) comme il l'avait si bien fait dans ses deux Lettres.

En outre, dans la Lettre sur les sourds et muets et ses Additions, le retour de "l'âme" diderotienne répercute plus avant l'"objet qui l'avait antérieurement préoccupée" dans la Lettre sur les aveugles, mais de façon imagée, plutôt que narrativisée. Renouant son fil porteur d'hétérodoxie, l'épistolier tisse au cœur de son écriture épistolaire la laine métaphorique et multiforme de la

monstruosité, du relativisme sensualiste, du langage et des transgressions génériques, suivant le mouvement amorcé précédemment à travers Saunderson.

Le rapport de celui-ci au langage amenait en effet la discussion devenue fameuse sur les "expressions heureuses," ces monstres linguistiques nés des difficultés éprouvées par l'aveugle (ou le novice en langue étrangère) à formuler ses idées dans un idiome qu'il ne maîtrise qu'approximativement, idiome qu'il ne peut aborder que par l'adaptation linguistique de ses idées par le biais des moyens périphrastiques, donc métaphoriques, à sa disposition. Mieux encore, dans un écho au principe encyclopédiste selon lequel "la langue est une image rigoureuse et fidèle de l'exercice de la raison" («Encyclopédie» 382), l'altérité linguistique des propos du mathématicien coïncide sur le plan philosophique à son hypothèse d'un monde plein de monstres, hypothèse sous-tendue par le relativisme que lui imposent les conditions physiques de sa cécité: "Qu'est-ce que ce monde, monsieur Holmes? Un composé sujet à des révolutions qui toutes indiquent une tendance continuelle à la destruction; une succession rapide d'êtres qui s'entre-suivent, se poussent et disparaissent; une symétrie passagère; un ordre momentané" (169).

Hormis le nihilisme pessimiste de Saunderson, sa métaphore d'un "composé sujet à des révolutions qui toutes indiquent une tendance continuelle à la destruction"—qu'on peut considérer comme une forme extrême, à proprement parler révolutionnaire, de renouvellement—s'applique parfaitement au dynamisme mouvementé de l'épistolarité diderotienne. Elle est marquée par "une succession rapide [de destinataires] qui s'entre-suivent, se poussent et disparaissent" au gré des écarts de la lettre ou de ses additions, au gré changeant de ce schéma énonciatif dont l'"ordre momentané" et la "symétrie passagère", traduisent les échanges imaginés de la conversation. La lettre finit

par devenir sous la plume de Diderot "un composé" dont les données échappent au dogmatisme rigide des catégories génériques.

Elle se présente en tant que l'Autre générique, stigmatisé en termes de "monstre" par Boileau, absent de son traité. Simultanément, elle préfigure l'article «Encyclopédie» où Diderot, repensant à l'Art poétique, compare la forme inclassifiable du corpus de l'Encyclopédie à un monstre, tout en critiquant ces "vieilles puérilités" que sont les "poétiques arbitraires" (412-413):

> Ici nous sommes boursouflés et d'un volume exorbitant; là, maigres, petits, mesquins, secs et décharnés. Dans un endroit, nous ressemblons à des squelettes; dans un autre, nous avons un air hydropique; nous sommes alternativement nains et géants, colosses et pygmées; droits, bien faits et proportionnés; bossus, boiteux et contrefaits. Ajoutez à toutes ces bizarreries celle d'un discours tantôt abstrait, obscur ou recherché, plus souvent négligé, traînant et lâche; et vous comparerez l'ouvrage entier au monstre de l'Art poétique ou même à quelque chose de plus hideux. («Encyclopédie» 396)

La lettre devient un véritable salon de papier, un espace "hiéroglyphique" où parlent et se retrouvent presque simultanément plusieurs hommes, une amie éclairée, un détracteur jésuite à travers les fenêtres discursives que leur dessine à l'envi l'imagination débridée d'un épistolier en mal d'objectivité. Elle devient une sorte "hiéroglyphe" générique, anti-genre évoquant tous les autres, "non-lieu" genrologique où la pratique épistolaire s'écarte inexorablement des règles, où l'érudition mesurée du traité scientifique côtoie les coq-à-l'âne associatifs de la conversation et la vivacité du dialogue direct, où les spéculations de l'essai philosophique s'imprègnent des détails véridiques de la fiction romanesque. Sans passer par aucun genre particulier, la résolution des apories de la raison

dogmatique ne semble pouvoir s'opérer que sur un mode fictionnel et métaphorique, coextensif au retour philosophique sur l'objet de la discussion, et malgré la rouerie casuistique avec laquelle Diderot prétend "laisse[r] ce langage figuré que j'emploierais tout au plus pour récréer et fixer l'esprit volage d'un enfant, [pour le] ton de la philosophie *à qui il faut des raisons et non des comparaisons*" (29).

Il sème au c(h)œur de sa discussion les polyphonies d'intuitions évocatrices et magnifiquement poétiques mais toujours édifiantes.[120] Mieux, il parvient à donner à une métaphore monstrueuse les atours de la poésie, donnant corps à la "sensation" flouée par "ce développement successif du discours" comme il donne corps aux destinataires de la lettre en les faisant parler, dotant le médium épistolaire de "vingt bouches," grâce auxquelles, "si elle pouvait [leur] commander, chaque bouche disant son mot, toutes les idées précédentes seraient rendues à la fois" (28). En quelques lignes d'une lucidité parfaite, le hiéroglyphe poétique résume l'écriture épistolaire de Diderot: "les choses sont dites et représentées tout à la fois" (Lettre sur les sourds et muets 34). "[C]haque bouche disant son mot" (que ce soit celle de Bauche, de Mlle de La Chaux, ou encore du père Berthier, voire de Diderot lui-même à travers le dialogue épistolaire qu'il entretient), les voix plurielles de la sensation cristallisent la pluralité de leurs discours respectifs regroupés dans les Lettres et leurs Additions.[121]

Ce monstre idéologique de la philosophie sensualiste se réalise à travers la dramatisation épistolaire des intuitions de Diderot en diverses images. Chacune conjugue et conjure le motif de la privation comme monstruosité, par la mise en mots de monstres symboliques doublés de monstrueuses métaphores inacceptables pour la raison qui veut se refléter dans le langage. Ainsi, le processus métaphorique gouvernant le désordre apparent de la Lettre sur les

sourds et muets "joins fiction and fact as it thematically joins esthetics and philosophy. As in all of Diderot's great writings, the *philosophe* speaks the language of the poet, his intellect unloosed from its rational prisons, the hypotheses of the philosopher-scientist fecundated by the imagination of the literary artist." (Herbert Josephs, "The 'Philosophe' as Poet: Metaphor and Discovery in Diderot's Lettre sur les sourds et muets" 149)

Comment pourrait-il en être autrement, lorsque l'observation scientifique obéit au même mode de fonctionnement que l'imagination créatrice: la comparaison:

> [d]epuis la collection générale de toutes les causes jusqu' à l'être solitaire, tout a son signe, et ce qui excède toute limite, soit dans la nature, soit dans notre imagination; et ce qui est possible et ce qui ne l'est pas; et ce qui n'est ni dans la nature ni dans notre entendement, et l'infini en petitesse, et l'infini en grandeur, en étendue, en durée, en perfection. La comparaison des phénomènes s'appelle philosophie. . . . La langue est un symbole de cette multitude de choses hétérogènes. («Encyclopédie» 376)

De "cette multitude de choses hétérogènes", on peut tirer à la fois la diversité des "phénomènes" dont l'Encyclopédie se veut l'état des lieux, mais également l'in-forme caractéristique de la monstruosité dont la Lettre sur les aveugles, la Lettre sur les sourds et muets et les Additions à cette dernière se font les "porte-parole" multiples. Cette monstruosité, présente "dans la nature" en la personne de Saunderson ou des autres aveugles invités à témoigner par Diderot et "dans [son]imagination" traduisant celle de Saunderson, se glisse sous sa plume à quasiment chaque "comparaison".

La distinction faite par Diderot entre "raisons" et "comparaisons" exprime génialement le dilemme inhérent à la conception du langage *comme* reflet de la

raison, et le dilemme dont le philosophe *comme* poète se retrouve la proie. Un tel amoureux des mots et de l'art ne pouvait *raisonnablement* ignorer l'effet stylistique de cette phrase, renforcé de surcroît par des caractères italiques. La rime riche provoquée par le retour syntaxique et phonique du groupe nominal "des raisons" dans "des comparaisons" mêle efficacement le "langage figuré" au "ton de la philosophie." Qu'on s'en souvienne au demeurant, la majeure partie de la Lettre sur les sourds et muets est consacrée au langage, à l'art d'utiliser le langage chez les poètes, de même que la méthode des encyclopédistes repose sur l'analogie et la comparaison, et que, comme le rappelle Herbert Josephs, "the act of comparison [is] at the source not only of metaphor, analogy, and abstraction, but of judgment, memory, speech, even of consciousness" ("The 'Philosophe' as Poet" 144).

Quoique Diderot ponctue les Additions de formules empruntées aux raisonnements scolastiques et mathématiques ("donc, il s'ensuit que"), elles n'en restent pas moins structurées le plus souvent par des "comparaisons" qui ouvrent la discussion à de nouveaux écarts, tout comme les additions et autres digressions épistolaires structurent les lettres tout en les déformant. Prenons "Nos sens sont distribués en autant d'êtres pensants," par exemple. Issu de cette personnification à grande échelle de tous les sens, le principe d'une "anatomie métaphysique" au cœur du motif animant le récit allégorique qui s'ensuit s'articule poétiquement. Qui dit personnification, dit effet de style, dit "langage figuré"... et voilà envolées les protestations formelles d'un Diderot qui dès la Lettre sur les aveugles, avait du mal à refouler sa tendance à "parler le langage des poètes" (171). Imaginez en effet un groupe "d'êtres pensants" formé d'un œil, d'une oreille, d'un nez, d'une langue, et d'un doigt, chacun s'agitant et tentant d'imposer un discours propre à sa nature visuelle, auditive, olfactive, gustative ou tactile!

L'individualisation monstrueuse des sens une fois 'posée', Diderot laisse aller son inspiration poétique, imaginant une dispute opposant l'œil aux quatre autres sens: "Bientôt l'œil bigarrera son discours et ses calculs de couleurs[122]: et l'oreille dira de lui: 'Voilà sa folie qui le tient'; le goût: 'C'est bien dommage'; l'odorat: 'Il entend l'analyse à merveille'; et le toucher: 'Mais il est fou à lier, quand il en est sur ses couleurs.'" Voilà théâtralisé le dogmatisme inhérent à toute école de pensée excluant des perspectives alternatives, sous quelque angle sensoriel qu'on l'appréhende: "[c]e que j'imagine de l'œil convient également aux quatre autres sens. Ils se trouveront tous ridicules" car "plus un sens serait riche, plus il aurait de notions particulières, et plus il paraîtrait extravagant aux autres" (Lettre sur les sourds et muets 53-54).

Une petite mise en scène et le tour est joué, ou plutôt, le re-tour, puisque ces affirmations semblent amplifier dans les Additions à la Lettre sur les sourds et muets des idées ébauchées dans la Lettre sur les aveugles: "Si un homme qui n'a vu que pendant un jour ou deux, se retrouve confondu chez un peuple d'aveugles, il faudrait qu'il prît le parti de se taire ou de passer pour un fou" (148). De même, dans un passage où, méditant sur les Eléments d'algèbre de Saunderson, Diderot imaginait le traité sur la géométrie qui aurait pu continuer ce texte, comme un système idéaliste "extravagant, qui ne pouvait devoir sa naissance qu'à des aveugles" (164). D'un texte à l'autre, ce qui préoccupe Diderot est (re)tourné 'dans tous les sens' et observé sous des aspects différents.

L'idée d'abstraction de l'expérience, ainsi dramatisée par Diderot à travers "nos sens personnifiés" en monstrueux organes pensants, provient directement d'un tel retour . Les tentatives de Holmes pour convaincre Saunderson de l'existence de Dieu aboutissent à cette affirmation lumineuse de l'aveugle: "Vous me citez des prodiges que je n'entends point, et qui ne prouvent

que pour vous et que pour ceux qui voient comme vous. Si vous voulez que je croie en Dieu, il faut que vous me le fassiez toucher" (167). Une présentation aussi crue de la situation de l'aveugle est imparable par la logique. Holmes reste alors sans voix, décontenancé par l'incontournable démonstration de Saunderson, et ne peux que verser une larme de compassion en assentiment avec le relativisme. Dans la Lettre sur les sourds et muets, l'anatomie métaphysique imaginée dans la réponse à Mlle de La Chaux fait retour sur la fiction sensorielle d'un monde régi par le toucher, sous forme narrative. Il s'agit en fait pour Diderot de faire appel au "toucher" linguistique d'une "mise en relief" verbale qui grossit exagérément la disposition particulière à chaque sens personnifié, pour nous faire "saisir [l]es idées abstraites" du relativisme.

Alors qu'on s'attendrait plutôt de la part de l'épistolier à "une mise au point métalinguistique, [il] nous offre une narration" (Starobinski, "Le philosophe, le géomètre, l'hybride" 12), illustrant une fois de plus la pratique transgressive des genres chez Diderot. Dans un geste mettant en abyme sa prédilection pour l'addition (version épistolaire du "retour" de l'âme sur ce qui la préoccupe), au contraire, il adjoint au script de la discussion entre les cinq sens un synopsis plus substantiel de son contenu potentiel, et plus subversif à notre avis que la première version, à peine ébauchée.

Cette deuxième ébauche s'assortit en effet d'un ton antireligieux et antidogmatique franchement politisé en fin de paragraphe par des allusions transparentes au système de censure hérité du siècle de Louis XIV. Le langage, tout en y restant métaphorique parce qu'il s'applique à la secte des nez, des yeux, et autres organes monstrueusement érigés en individus sectaires, prend néanmoins une tournure allégorique, voilant à peine les abus de pouvoir contre lesquels les philosophes défendaient leur liberté d'expression:

> Je remarquerai seulement que plus un sens serait riche, plus il aurait de notions particulières, et plus il paraîtrait extravagant aux autres. Il traiterait ceux-ci d'être bornés, mais en revanche ces êtres bornés le prendraient sérieusement pour un fou; que le plus sot d'entre eux se croirait infailliblement le plus sage; qu'un sens ne serait guère contredit que sur ce qu'il saurait le mieux; qu'ils seraient presque toujours quatre contre un, ce qui doit donner bonne opinion des jugements de la multitude; qu'au lieu de faire de nos sens personnifiés une société de cinq personnes, si on en compose un peuple, ce peuple se divisera nécessairement en cinq sectes, la secte des yeux, celle des nez, la secte des palais, celle des oreilles, et la secte des mains; que ces sectes auront toutes la même origine, l'ignorance et l'intérêt; que l'esprit d'intolérance et de persécution se glissera bientôt entre elles; que les yeux seront condamnés aux Petites-Maisons, comme des visionnaires; les nez regardés comme des imbéciles; les palais évités comme des gens insupportables par leurs caprices et leur fausse délicatesse; les oreilles détestées pour leur curiosité et leur orgueil; et les mains méprisées pour leur matérialisme; et que si quelque puissance supérieure secondait les intentions droites et charitables de chaque parti, en un instant la nation entière serait anéantie. (54)

On se retrouve à la fin de ce paragraphe l'esprit grouillant d'yeux, de nez, d'oreilles, de palais et de mains peuplant une société qu'ils animent de leurs monstrueuses gesticulations, qui rappellent les Bijoux indiscrets pour le tableau qu'y ébauchait à grands traits Mirzoza, où l'on trouvait pêle-mêle des cerveaux pensant, de pointes de pieds dansant, de mains joueuses de cartes s'agitant, de sexes se prostituant. Cela dit, l'aspect chaotique voire apocalyptique de cette

conclusion grossit clairement les traces de carnages laissées dans l'histoire par la domination d'une croyance religieuse sur ses opposants. Une lettre et quelques additions plus tard, elle fait écho à la vision pessimiste et monstrueuse de l'évolution des espèces qu'éméttait un Saunderson encore sceptique sur son lit de mort fictionnalisé. La "fable excellente" qu'on pourrait, à la manière légère "de La Fontaine," tirer de ce passage (Diderot en bon rhétoricien vient de la donner en raccourci), n'est pas si amusante que ce tourbillon onirique voudrait nous le laisser supposer.[123] Sur le plan des genres littéraires, c'est un condensé narratif, un hiéroglyphe fictionnel, qui s'intégre à la pédagogie récréative épistolaire d'un Diderot soucieux de mieux mettre sous nos yeux les idées de sa Lettre sur les sourds et muets.

Trop allégorique et marquée par le dogmatisme des sens sectaires, cette fable ne peut résoudre l'aporie phénoménologique de l'œil qui ne se voit pas. Si Dieu seul est capable de "savoir comment le syllogisme est fait en nous," comment affirmer le principe du relativisme sensualiste, son antidogmatisme spirituel? Mais Dieu n'étant pas là pour satisfaire sa curiosité anthropocentrique, Diderot s'en remet à la nature chaotique et monstrueuse qu'évoquait Saunderson dans la Lettre sur les aveugles: "l'ordre n'est pas si parfait . . . qu'il ne paraisse encore de temps en temps des productions monstrueuses" (168). Son intelligence métaphorique contourne une impossible réponse directe au dogmatisme des sens, posant l'hypothèse philosophico-scientifique "qu'il faudrait être tout à la fois au-dedans et hors de soi, et faire en même temps le rôle d'observateur et celui de la machine observée" (Additions à la Lettre sur les sourds et muets 55). Or une telle nécessité philosophique débouche non pas sur des "raisons", mais sur un nouvel écart de style, métaphorique, et monstrueux:

> Un monstre à deux têtes emmanchées sur un même cou nous apprendrait peut-être quelque nouvelle. Il faut donc attendre que la nature qui combine tout, et qui amène avec les siècles les phénomènes les plus extraordinaires, nous donne un *dicéphale* qui se contemple lui-même, et dont une des têtes fasse des observations sur l'autre. (55)

Tout se passe ainsi dans les Lettres, où l'on s'attendrait à lire un monologue à une tête, celle des idées de l'auteur. Au lieu de cela, Diderot nous offre des dialogues multiples. Il nous laisse aux prises avec une hydre épistolaire, un interlocuteur à plusieurs têtes emmanchées sur le même cou de destinataire qu'il leur fait chevaucher à tour de 'rôle'; des versions divergentes du même événement soulignant la relativité de la perception; des additions grossissant incessamment les lettres dont la clôture générique vole en éclats; une Lettre sur les sourds et muets qui vient subrepticement développer sa lettre jumelle pour donner à l'argumentation de celle-ci le recul nécessaire, pour démontrer plus avant la validité de la vision chaotique et désordonnée du monde de Saunderson en expliquant le relativisme grâce à des métaphores monstrueuses mais parlant à l'imagination.

La lettre montre par la fiction, indique, signale et démontre l'inévitabilité du relativisme par le rassemblement dans un même espace, celui de l'épistolarité, des vues divergentes de plusieurs individus, de plusieurs groupes d'individus, et de leur validité concurrente (comme celles de Berkeley et de Condillac, de l'idéalisme et du sensualisme), du doute et de sa réfutation, de la présence et de l'absence. L'existence épistolaire simultanée de ces oppositions constitue une sorte de monstre générique, mais aussi logique, sorte d' 'anomalie' discursive inhérente à l'écriture qui capitalise sur l'absence tout en la niant, qui refuse de dire en disant, qui montre et ce faisant, rend visible,

plausible, la validité du relativisme. En somme, l'écriture épistolaire permet à Diderot de se livrer à une dé-monstration de la plus vaste envergure qui soit: montrer le monstrueux (i.e., ce qui est perçu comme tel), montrer sa normalité (i.e., son comportement comparable à celui qui est traditionnellement jugé comme la norme), et de ce fait lui ôter ce stigmate de la monstruosité, annihilée une fois que l'épouvante n'a plus raison d'être, ramenée par la raison et les comparaisons au quotidien de l'expérience commune.

Tout, dans la structure et la facture du quartette épistolaire des deux Lettres, tend à exprimer la relativité de l'expérience et de la perception, reflétée à l'extrême par la relativité intrinsèque de l'écrit au sens large par rapport au vécu. Les possibilités génériques de l'écriture épistolaire, fragmentaire par excellence, permettent à Diderot, dans un espace-temps double créé par l'écriture et la lecture, de poser simultanément le problème (philosophique et esthétique) qui l'intéresse, et sa résolution, précisément parce que cette "fragmentation épistolaire superpose l'immédiateté de la parole et le différé de l'écriture, la parole comme continuum ou lien et l'écriture comme discontinuité ou séparation" (Buffat, cité dans Melançon, 277-78). La démonstration philosophique et la fiction épistolaire se déploient, non plus en tension oppositionnelle, restrictive et sectaire, mais plutôt dans un élan créatif et syncrétique.

CHAPITRE III

Quand le rideau des transgressions se lève: Le Fils naturel et les Entretiens sur le 'Fils naturel'[124]

> La poétique de Mr. Diderot est la meilleure des poétiques. Tombez, tombez murailles qui séparez les genres! que le poète porte une vue libre dans une vaste campagne et ne sente plus son génie resserré dans ces cloisons où l'art est circonscrit et atténué.
> Journal littéraire de Berlin, (mars-avril 1775)[125]

1. La réception problématique du Fils naturel & [d]es Entretiens sur 'Le Fils naturel'

Une présentation traditionnelle du Fils naturel & [d]es Entretiens sur 'Le Fils naturel' commencerait normalement par replacer ce que l'on considère de nos jours comme le premier drame bourgeois, ou drame sérieux, ou comme la première tragédie larmoyante, Le Fils naturel, sur fond historique de l'évolution du théâtre en France, et face "à l'usure des formes traditionnelles, tragédie et comédie" (Œuvres IV: 1065). Contemporaine de l'apparition ou de l'affirmation de la bourgeoisie comme classe sociale substantielle, la pièce expérimentale de Diderot, qui fit scandale dans les milieux littéraires de l'époque, apparaîtrait alors comme l'expression réformatrice sur la scène de théâtre d'une société en mouvement.

Le sujet de la pièce? Renvoyons le questionneur à son sous-titre, "les épreuves de la vertu," vertu de Dorval, principalement. Fils naturel d'un membre de la haute bourgeoisie, il passe, "dans un même jour, [par] le bonheur d'exposer sa vie pour son ami, et le courage de lui sacrifier sa passion, sa

fortune et sa liberté" (1081). Autour de ces rudiments, se tisse un théâtre de "relations" (le fils, l'ami, mais aussi l'amant) et de "conditions" (financières, essentiellement), dans lequel l'expression morale des émotions ("épreuves de la vertu" obligent) passe par la remise à neuf de la "pantomime" (qui s'oppose à une déclamation hiératique et rigide, héritée du siècle précédent), et par l'innovation du "tableau" (qui s'oppose, lui, au coup de théâtre, également jugé trop artificiel et peu propre à l'expression du "naturel," valeur constitutive de l'esthétique bourgeoise représentée en peinture par les tableaux familiaux de Greuze, par exemple).

Après cette entrée en matière, on trouverait probablement, une appréciation des Entretiens sur 'Le Fils naturel', traité annexé à la pièce. Portant sur le drame sérieux, ces Entretiens se présentent sous forme d'un dialogue entre un personnage ressemblant fort à Diderot et Dorval, celui-là même qui est le personnage principal de la pièce, mais qu'un prologue narratif encadrant celle-ci présente en outre comme l'auteur du "Fils naturel".[126]

Diderot passant pour un auteur ô combien non-conformiste et rebelle à la tradition, et l'approche genrologique que nous avons choisie pour aborder Le Fils naturel et les Entretiens sur le 'Fils naturel' imaginant sa pratique en dehors des sentiers battus, surtout lorsqu'il s'agit d'un genre nouveau comme le drame bourgeois, nous nous proposons de prendre ce texte dans le sens inverse de la tradition critique, suivant en cela les recommendations du Sieur Diderot lui-même:

> mon dessein n'étant pas de donner cet ouvrage au théâtre, j'y joignis quelques idées que j'avais sur la poétique, la musique, la déclamation, et la pantomime; et je formai du tout une espèce de roman que j'intitulai Le Fils naturel, ou les Épreuves de la vertu, avec l'histoire véritable de la pièce. (Œuvres IV: 1303)

Si l'on considère, à partir de là, Le Fils naturel & les Entretiens non plus comme une pièce flanquée d'une discussion théorique, mais comme un 'roman,' la tradition ne sert plus vraiment à présenter ce texte d'une complexité fascinante. Quoique centrale sur le plan thématique parce qu'elle donne une version des événements dont il est question à plusieurs reprises, la pièce du "Fils naturel," (i.e., celle qui est à proprement parler composée par l'un des personnages du roman, et non par Diderot), n'apparaît plus que comme un épisode parmi d'autres dans ce roman. On pourrait alors résumer le développement de celui-ci comme suit.

Un caveat avant ce résumé... Le parti que nous prenons ici est celui, rarement adopté par la critique, de donner un aperçu de ce qui se passe dans le 'roman' en prenant comme référence spatio-temporelle l'univers de l'histoire racontée dans ce 'roman.' Par conséquent, nous écartons d'office, sans la renier pour autant, la perspective assimilant l'identité fictive de Moi à celle, historique, de Diderot. Les échos de l'une à l'autre sont manifestes, et intentionnels. Cependant, la séparation ou l'union radicale de ces deux figures, non seulement ôte une partie de la complexité genrologique de l'ouvrage, mais encore ignore le dessein avoué de Diderot de maintenir dans une relation dialectique fiction et réalité, relation où nous anticipons l'émergence de son originalité transgressive par rapport à la tradition.

Lorsque s'ouvre le 'roman,' le narrateur, qui apparaît également sous le nom de Moi, séjourne à la campagne, où il entend parler de l'histoire incroyable de Dorval. Fils naturel né des amours illicites de Lysimond, Dorval vit chez son ami Clairville. Dans la propriété de celui-ci (aussi appelée Clairville), vivent également Constance, sœur de Clairville, et Rosalie, ancienne pupille de celle-ci. Par le biais de circonstances révélées plus tard dans le roman, Constance

est devenue l'épouse de Dorval, et Rosalie, s'étant révélée la demi-sœur de ce dernier au retour de Lysimond vers ses enfants, celle de Clairville. Ces relations sont inconnues du narrateur, Moi, au moment où commence le roman.

Moi rencontre Dorval, apprend apparemment son histoire, alors que Lysimond est décédé, mais qu'en compagnie des membres de sa famille, il se prépare à la représentation privée du "Fils naturel," pièce de sa composition censée commémorer, selon la volonté paternelle, les événements les ayant réunis. La représentation apprend à Moi, ayant obtenu d'y assister en secret dans un coin du salon, que Dorval et Rosalie ont un temps été amoureux l'un de l'autre. Leurs engagements respectifs envers l'amitié et la confiance de leurs hôtes, le discours de la raison tenu respectivement à l'un et à l'autre par Constance et Dorval lui-même, bref, "la vertu" les ramène à cette raison, à temps pour l'arrivée de Lysimond, qui en fin de pièce marie les deux couples.

Moi n'assiste cependant pas à cette dernière scène, qu'interrompt l'émotion générale suscitée par l'apparition du vieillard jouant le rôle de feu Lysimond. Revenant sur cette interruption dans une conversation ultérieure avec Dorval, Moi reçoit le manuscrit du "Fils naturel" dont les deux hommes discutent les mérites trois jours durant. Leurs entretiens fournissent l'occasion d'une analyse sur le genre sérieux, drame bourgeois, ou tragédie domestique choisis par Dorval pour le genre nouveau de sa pièce—en réalité, les noms dont on qualifie traditionnellement le genre historiquement inauguré par Diderot avec la représentation du Fils naturel. Le 'roman' se termine sur l'évocation d'un dîner avec Dorval et sa famille au cours duquel Moi dit avoir reconnu les personnages qu'il avait vus dans "Le Fils naturel."

Suivant le point de vue sous lequel on se place, la "pièce" ou le "roman" ou les "entretiens" apparaissent ainsi de façon très différente, quoique, depuis le XVIIIe siècle jusqu'à nos jours, la réception du Fils naturel & [d]es Entretiens

n'ait penché que dans le sens ... de la tradition. Parce que cette réception est essentielle dans le maintien de catégories génériques que Diderot suggérait pourtant de reconsidérer, il nous semble justifié d'examiner les éléments divers ayant contribué à la persistance dans l'ensemble de cette tradition.

1. 1. Quand la politique se mêle des belles-lettres: la réception du Fils naturel & [d]es Entretiens à l'époque de sa publication.

Diderot était clair sur son intention de ne pas porter Le Fils naturel sur une scène de théâtre dès Les Entretiens où à plusieurs reprises, le personnage de Dorval évoque l'impropriété du scénario pour "les tréteaux".[127] Plus clair encore dans le Discours sur la poésie dramatique, il déclarait comme cité précédemment: "mon dessein n'étant pas de donner cet ouvrage au théâtre, j'y joignis quelques idées que j'avais sur la poétique, la musique, la déclamation, et la pantomime; et je formai du tout une espèce de roman [...] avec l'histoire véritable de la pièce." A plusieurs reprises, pourtant, la "comédie"[128] du Fils naturel fut littéralement amputée de son "histoire véritable," comme le montrent notamment la publication prématurée du texte de la pièce dès 1757, et l'unique représentation sur scène du Fils naturel, presque quinze ans plus tard en 1771.[129]

Préliminaire à sa représentation, la publication du seul Fils naturel sans les Entretiens contribua donc, en même temps qu'à l'établissement du genre sérieux et au renouvellement de la tradition théâtrale, à la séparation entre 'la pièce et les entretiens'. D'un point de vue pratique, il est vrai que le prologue au texte de la pièce comme le texte des Entretiens présentent des difficultés à une éventuelle représentation sur scène. On ne saurait non plus ignorer que Diderot a plus ou moins créé, ou laissé se créer, la division critique entre 'la pièce et les entretiens,' division qu'influence la terminologie d'un discours sur les genres

commun aux théoriciens et aux praticiens. Le texte du 'roman' parut en effet annoncé par des indications ambiguës. Le titre de 'la pièce' s'élargit sur la page de garde d'un sous-titre ("les Epreuves de la vertu") qui précède deux mentions: "comédie en cinq actes, et en prose" suivi à la ligne de "avec l'histoire véritable de la pièce."[130] Découlant aisément du jeu publicitaire de titres génériques trompeurs, cette apparente division entre les deux parties désignées de son "espèce de roman" dément paradoxalement le dessein unificateur de l'appellation "roman" que son approximation par le terme "espèce" isole pourtant en marge des catégories traditionnelles.

Les réactions à la publication du Fils naturel & [d]es Entretiens sur 'Le Fils naturel' au XVIIIe siècle furent d'abord dominées par une querelle partisane et une controverse plus philosophiques que dramatiques, où se reflétait le conflit opposant la censure du parti dévot aux libertés des philosophes. Les longueurs inhabituelles dans l'autorisation de la publication du Fils naturel (Dossier 79) suivirent de près la suspension de l'Encyclopédie. La réception de la pièce s'en ressentit, et une série de critiques plus partiales les unes que les autres parurent.

En contradiction avec son titre, la Bibliothèque impartiale fit paraître en juillet-août 1757 un compte rendu sur Le Fils Naturel dans lequel le journaliste prétend retrouver dans la pièce "ce fonds de philosophie peu religieuse que l'auteur a dévoilé plus ouvertement dans d'autres écrits" (Dossier 106). Palissot, autre ennemi avoué de Diderot, s'en prit dans ses Petites lettres sur de grands philosophes (oct. 1757) à la réputation de Diderot en tant qu'encyclopédiste pour décrier la pièce sur le plan de l'idéologie plutôt que du genre. Sa critique fait cependant apparaître la composition de l'œuvre comme un acte démagogique consciemment dirigé à l'encontre des tenants de la tradition. Niant l'existence d'un lien rationnel entre le texte en question et son auteur

supposé, il tente en effet de désolidariser Diderot de son entreprise dramatique, en y voyant " que M. Diderot s'est moqué de nous; car il n'est pas possible qu'il ait écrit ces choses étranges. C'est une expérience qu'il a voulu faire sur le degré d'ascendant que la qualité de philosophe peut lui donner sur le public" (Dossier 106).[131]

L'impossibilité de Palissot à caractériser Le Fils naturel et les Entretiens avec précision en lui refusant toute valeur artistique, n'est pas sans lien avec la dimension genrologique de l'œuvre de Diderot. Elle fait paradoxalement ressortir sa nouveauté générique transgressive de plus belle. "[C]es choses étranges," cette "chimère, & l'une des plus bizarres peut-être qui ait pris naissance dans une tête humaine," constituaient une menace à la validité comme à la normalité des principes littéraires et idéologiques en vertu desquels écrivait Palissot. En effet, ses lumières dogmatiques, inaptes à discerner la nature transgénérique de la subversivité du travail de Diderot, ne pouvaient concevoir d'autres genres que ceux répertoriés dans l'art poétique officiel. Invectivant par ce biais un apparent manque d'originalité littéraire chez 'le philosophe,' il soulignait au fond le manque d'ouverture de la tradition au renouvellement des genres.

Seule porte de sortie dans cette impasse critique: un amas d'accusations de plagiat, injustifiées,[132] contre un Diderot qui se voit dérober son "autodoxie" intellectuelle par le décret absolutiste des règles en place. Le présentant comme un imitateur incompétent, Palissot ramène la nouveauté de son œuvre aux genres reconnus d'auteurs moins controversés que lui—Shaftesbury, Bacon, Goldoni—, pour en somme lui barrer le chemin de la reconnaissance et de l'officialisation.[133] Palissot mêle ainsi tous les genres auxquels Diderot avait pu toucher, de l'essai aux pensées, au théâtre, le tout surpassé par l'Encyclopédie qui, "au lieu de former un corps de doctrine, n'est qu'un chaos de

contradictions, où l'on trouve autant de systèmes et de principes différents ayant fourni des articles" (Dossier 107).

Cette attitude perdura jusqu'à la mise à l'affiche éclair du Fils naturel par les Comédiens français en 1771: au lendemain de sa première représentation, Diderot retira la pièce. Orchestré non par le large public, mais par le monde du théâtre démuni devant la nouveauté, la modernité et par conséquent la difficulté du drame de Diderot, l'échec n'en fut pourtant que relatif. Dans la Correspondance littéraire, Mme d'Epinay attribua à l'époque le retrait de la pièce au climat politisé et à la vigueur partisane entourant les faits et gestes de Diderot. (Dossier 121) Les innovations génériques de Diderot, mal reçues "parce que les nouvelles religions ne s'établissent pas sans tumulte" (ibid.), marquèrent l'esthétique du drame bourgeois et du Fils naturel du sceau de l'hérésie.

L'établissement d'une "nouvelle religion" fait écho à celui d'une nouvelle forme de gouvernement. De même, l'établissement d'un gouvernement appelle celui des lois qui lui correspondent, lois dont Montesquieu discutait les formes diverses et surtout le relativisme dans son récent Esprit des Lois (1748). Inséparable des "propositions révisionnistes"[134] sur l'art dramatique développées par Diderot dans les Entretiens, la dimension législative de la réception de sa pièce remet la problématique des genres littéraires au premier plan, dans la mesure où les catégories génériques, établissant des critères d'appartenance légitime, ou orthodoxe, à un groupe d'œuvres littéraires, font office d'instrument législatif et administratif. Préoccupation constante de Diderot, cet aspect des genres littéraires était clairement apparu dans son article programmatique sur «Encyclopédie» de 1765, où il encourageait les esprits critiques à oser voir l'arbitraire législation de toutes catégories imposées.[135] En touchant au théâtre, il touchait peut-être au dernier bastion de l'absolutisme

sous sa forme classique, bastion théâtral et politique à la fois, incarné par "toutes [l]es vieilles puérilités" des "poétiques" du passé. («Encyclopédie» 412)

Dans ce sens, la conception du drame bourgeois développée dans la portion narrative du Fils naturel et [d]es Entretiens, par contraste avec la tragédie classique, met en abyme les changements en cours dans la société. Elle fait disparaître le cadre de référence de l'ordre royal pour lui substituer l'ordre bourgeois en remplaçant la cour par le salon, le public par le privé, pour consacrer en somme l'embourgeoisement du siècle en le mettant officiellement sur scène. (Caplan, "Clearing the Stage" 472-73) A peine un an après la parution du Fils naturel, Diderot entérine les appels de Dorval à ce repli du théâtre des tréteaux vers le salon dans De la poésie dramatique (pub. 1758) en imaginant "sur le bord du théâtre un grand mur qui . . . sépare du parterre . . . comme si la toile ne se levait pas" (1310). Quelle prescience! Dès l'année suivante, les largesses financières du comte de Lauragais allaient en effet répondre à cet appel en subventionnant l'élimination des spectateurs qui encombraient les scènes de théâtre depuis le siècle dernier. La conception même de l'illusion et de l'espace théâtraux allait s'en trouver révolutionnée. (Caplan 472)

Repoussant le miroir théâtral classique de la société sous Louis XIV, celui de la société sous Louis XV s'affirmait avec le théâtre de la famille, de la nature et de la modernité, où le Roi n'avait plus de prérogatives. De fait, en même temps que la légitimité de la naissance de Dorval, ce "fils naturel," dans l'intrigue du roman ou de la pièce, c'est celle du genre à leur attribuer, et celle des genres tout court, qui furent soulevées dans les débats autour du Fils naturel & [d]es Entretiens sur 'Le Fils naturel' lors de la parution de la pièce. Simon Davies examine un aspect fondamental de cette préoccupation dans ses "Réflexions sur le thème de la loi et de la justice dans les œuvres de fiction de Diderot." Pour

lui, "le statut de l'enfant illégitime [qu'il mentionne par référence à La Religieuse (1760)] soulève la question des droits de l'individu au sein de n'importe quelle société" (125). Adapté sur le plan des genres littéraires, le genre du drame bourgeois, qui n'est pas 'légitimé' à l'époque, fait donc figure "d'enfant illégitime" et soulève, lui, la question des droits de cité de ce genre d'une origine nouvelle au milieu de tous les établis.

Davies ajoute encore qu'une fois la religion et les lois écartées, ou remises en question, "Diderot n'a rien à [y] substituer, si ce n'est obéir à 'l'impulsion constante de la nature qui nous ramène sous sa loi." Dans le titre "Le Fils naturel," on peut ainsi voir le soutien du mérite individuel contre l'arbitraire de la naissance en même temps que sa subversivité par rapport à l'ordre établi. Anticipant de quelques décennies les revendications subversives d'un autre fils naturel, le barbier du Mariage de Figaro de Beaumarchais (1784), Le Fils naturel & [d]es Entretiens sur 'Le Fils naturel' commença à faire branler de fond en comble l'édifice prétendument immuable des arts poétiques hérités du passé, anticipant intuitivement sur la scène artistique les ébranlements politiques plus radicalement destructeurs de la fin du siècle.

1. 2. La réception moderne du Fils naturel et [d]es Entretiens: de l'absolutisme des genres traditionnels au séparatisme de la critique contemporaine.

Du XVIIIe au XXe siècles, la réception du théâtre de Diderot, et du Fils naturel en particulier, ne varie pas dans son ensemble. Si l'on en juge par les réflexions des éditeurs de Diderot, et des critiques littéraires ou dramatiques de son théâtre [...], celui-ci continue obstinément de faire obstacle à tout effort de caractérisation en matière de genres littéraires. Par un curieux retour de l'histoire, les critiques modernes du Fils naturel & [d]es Entretiens continuent de le ramener à l'un ou l'autre des genres connus et répertoriés. Le plus souvent,

ils le font en privilégiant l'aspect dramatique de la pièce, ou l'aspect théorique des entretiens, en laissant de côté l'appellation de "roman".

Pourtant, les conditions historiques ayant présidé à l'émergence du drame bourgeois se confondent avec celles qui favorisèrent l'évolution du roman, et justifièrent *a posteriori* l'appellation hybride choisie par Diderot: "espèce de roman." A travers le non-conformisme genrologique de Diderot et sa remise en question simultanée des catégories génériques traditionnelles, ce sont en effet "la force ascensionnelle de la bourgeoisie et du non-conformisme," et "la régression du principe d'autorité" qui s'expriment. (George May 6) C'est dans cette optique d'une évolution parallèle du théâtre et du roman qu'il nous faut à présent reconsidérer l'ensemble du Fils naturel et [d]es Entretiens sur 'Le Fils naturel' et la façon dont Diderot tira profit de cette régression des traditions poussiéreuses qu'il essayait de balayer, en essayant de comprendre comment l'espace laissé par cette récession des valeurs traditionnelles créa l'élan nécessaire à une transgression d'ordre genrologique dont les ramifications dépassaient largement le domaine de la littérature.

Sans ignorer les remarques de Diderot orientant la lecture de son œuvre vers l'ouverture générique, les critiques modernes n'en adoptent pas moins une perspective que l'on peut qualifier de 'séparatiste'. Qu'elle soit éditoriale ou simplement critique, la nécessité même de "joindre les pièces et les écrits théoriques," laisse transparaître l'*a priori*, ancré dans le linguistique, d'une séparation de principe entre les "pièces" et les "écrits théoriques".[136] Considérer la relation du Fils naturel avec Les Entretiens comme un va-et-vient d'une catégorie à une autre réaffirme cependant la préséance idéologique et temporelle des catégories génériques sur l'œuvre qu'elles prétendent identifier comme relevant de tel ou tel genre. Du même coup, l'inadéquation du texte de Diderot à ces catégories se voit implicitement renforcée.

Pourquoi ne pas relancer la discussion dans l'autre sens? Pourquoi ne pas prendre l'œuvre de Diderot comme telle, i.e., hybride de plein droit? Certes, les catégories prises comme système de référence perdent de leur stabilité présumée. Cependant, en considérant Le Fils naturel et Les Entretiens sur 'Le Fils naturel' de concert, comme les parties intégrantes d'une seule œuvre, le manque d'orthodoxie de Diderot s'enrichit et dépasse l'opposition binaire entre théorie et praxis. L'arbitraire historique de la séparation générique entre Le Fils naturel et Les Entretiens s'efface alors progressivement, pour mettre en lumière une nouvelle interprétation de la dynamique de cette "espèce de roman". Plutôt que l'insuccès de Diderot dans une catégorie ou une autre, dans la comédie, l'entretien ou le roman, c'est l'impropriété de toutes les catégories vainement appliquées à cet ouvrage, si malaisé à définir ce qui est en jeu.

La notion d'addition telle que nous l'avons examinée dans le chapitre précédent intègre la complexité générique du Fils naturel et [d]es Entretiens dans notre analyse des œuvres de Diderot en la plaçant dans la lignée de celle des Lettres publiques. L'addition au texte de la pièce de remarques sur l'art dramatique concrétise en effet l'insuffisance de toute catégorie privilégiant l'un ou l'autre aspect de l'œuvre, insuffisance qui révèle du même coup l'absolutisme inhérent à l'exclusivité d'un tel choix. Tout se passe comme si "pièce", "entretien" ou "roman" s'avéraient inaptes à désigner Le Fils naturel et les Entretiens. Par le biais de l'addition ou de l'incorporation de sa partie dramatique au sein d'un prologue et d'un épilogue narratifs, la pièce n'est en fin de compte plus tout-à-fait pièce, ni les entretiens tout-à-fait entretiens, tandis que le "roman" n'est encore qu'une "espèce" de roman.

Le facteur variable qu'instaure cette modification du terme "roman" prend encore plus d'importance à la lumière de l'article «Espèce» (V: 955 & sqq.) inclus dans le même volume que l'article «Encyclopédie». Dans ce dernier,

Diderot embrasse l'immense tâche imposée aux encyclopédistes, celle de reconsidérer tout lexique pouvant prêter à confusion, dans le dessein d'éviter aux générations futures l'entrave posée à la communication d'idées précises par des définitions inexactes et laissant trop de place au contresens.[137] «Encyclopédie» comme «Espèce» permettent aux philosophes de poser les rudiments de leur théorie des genres "en général," et des genres littéraires "en particulier." Ils reconnaissent l'impératif d'un système critique conventionnel imprécis résultant d'une urgence historique et de l'aporie phénoménologique conditionnant tout acte de nomination.[138]

De même que Diderot admettait dans «Encyclopédie» l'impossible perfection de la présentation de l'enchaînement des connaissances dans l'Encyclopédie, de même "[l]'*espece* est donc un mot abstrait & général, dont la chose n'existe qu'en considérant la nature dans la succession des tems, & dans la destruction constante & le renouvellement tout aussi constant des êtres." En d'autres termes, la pratique hybride des genres montrée par Diderot matérialise à l'échelle de l'œuvre littéraire non seulement les balbutiements théoriques des Lumières sur les genres, mais aussi leur conception profonde du langage en tant qu'instrument arbitraire et imparfait d'appréhension de la réalité littéraire ou physique. Du même coup, ils explorent les fondements linguistiques du relativisme, tout en pressentant que le langage, et les catégories génériques avec lui, ne sont guère qu'un compromis dans l'identification d'une "multitude de choses hétérogènes" («Encyclopédie» 376). Ainsi, "[l]es hommes sentant qu'il leur seroit impossible de tout reconnoître & distinguer, s'il falloit que chaque individu eût sa dénomination particuliere & indépendante, se hâterent de former ces classes indispensables pour l'usage, & essentielles au raisonnement" («Espèce»).

De fait, plutôt que de considérer l'échec du Fils naturel et [d]es Entretiens comme pièce ou comme roman,[139] il semble falloir se rendre à l'évidence que c'est l'échec de l'utilisation de "pièce" ou de "roman" qui s'exprime à travers les critiques du texte de Diderot. L'inadéquation de cette terminologie, quoique cette dernière se justifie dans le cadre d'une réflexion sur le théâtre, tient à ce qu'elle ne distingue pas suffisamment la pièce écrite par Diderot et mise en scène contre son gré, de la pièce composée par Dorval au sein de "l'histoire [censément] véritable de [cette] pièce."

On a déjà vu que l'utilisation du titre Le Fils naturel, pour désigner comme pièce de théâtre à part entière ce qui correspond plus exactement au manuscrit de l'un des personnages, représentait un abus de langage intimement lié à la réception de la pièce. Cet abus tient en fait à ce que les critiques modernes, en lisant l'épisode de "la pièce" incluse dans le roman, pensaient lire le script d'une "véritable" pièce de théâtre destinée à la scène plutôt qu'au salon. Tout se passe comme si, par un bizarre emprunt au titre intégral de l'œuvre, ils reprenaient cette épithète à "l'histoire véritable de la pièce" pour en faire l'histoire d'une pièce "véritable"; tout se passe, en somme, comme s'ils déplacer sur le cadre ("l'histoire"), de cette pièce un caractère fictionnel qui englobe l'ensemble du "roman," et modifie du même coup le "Fils naturel" comme création, fabrication ou fiction, de Dorval.

Quelle que soit la perspective adoptée par le critique privilégiant la pratique théâtrale, la théorie dramatique ou l'analyse narratologique par opposition à l'analyse dramatique, l'adoption de l'une diminue d'autant la validité de l'autre. Tronqué dans l'histoire, Le Fils naturel demeure injustement orphelin des Entretiens.

L'écart genrologique de l'expression "espèce de roman" insuffle la transgénéricité dans l'art dramatique de Diderot tout comme l'écart de l'addition

le faisait dans sa technique épistolaire. Contrevenant aux efforts séparatistes opposant paradoxalement la pièce aux entretiens, c'est cette notion d'écart qui constitue de notre point de vue le fondement de la transgressivité genrologique de Diderot qu'il s'agisse de sa production dite théâtrale, ou de l'ensemble de son œuvre. Comme dans la Lettre sur les aveugles et la Lettre sur les sourds et muets, cette transgénéricité inscrit dans le texte le repoussement des limites génériques auxquelles l'énergie et le génie créateurs diderotiens ne sauraient se confiner. Pour preuve: l'intérêt grandissant de metteurs en scène modernes pour des œuvres diderotiennes *a priori* narratives, mais dont la dimension transgénérique est encore amplifiée sur scène ou à l'écran.[140]

La problématique des genres littéraires s'appuie cependant, et de toute nécessité, sur la séparation des catégories. En effet, sans l'existence de catégories génériques préétablies et définies d'une manière ou d'une autre, aucun moyen de prétendre débattre la valeur excessive qui semble être accordée à la dimension législative de telles catégories, comme à leur fonction d'identification et de classification des œuvres tombant peu ou prou sous le coup de leur loi. Il faut remettre en question sans mettre en pièces ni cette séparation ni ces catégories.

Les articles parus dans les dix ou quinze dernières années sur le théâtre de Diderot témoignent de l'inadéquation, consciemment utilisée ou non, des catégories génériques traditionnelles. A partir de cela, Jay Caplan, Evlyn Gould ou Lucette Pérol ont ainsi pu développer de fructueuses hypothèses de réflexion sur ce théâtre. Pour Jay Caplan, les "tableaux" propres au drame bourgeois se lisent plus qu'ils ne se regardent, ce qui transforme le théâtre de Diderot en un problématique "théâtre à lire, un «Théâtre dans un fauteuil»" ainsi que le présente Lucette Pérol dans son article éloquemment intitulé "Diderot et le théâtre intérieur" (36). A ces qualificatifs qui tirent le théâtre vers le para-

théâtral voire le hors-théâtre, Evlyn Gould préfère notamment celui de théâtre "virtuel" qu'il définit radicalement comme un mode de représentation... antireprésentationnel. (Virtual Theater 7)

Intériorité, virtualité, pictorialité... ces termes évoquent, il est vrai, la créativité propre à l'imagination diderotienne. Mais ils correspondent simultanément à la fiction romanesque, dont ils décrivent et définissent tout à la fois les conditions de lecture et de représentation. Partant, ils nous ramènent au point de départ du Fils naturel et [d]es Entretiens sur 'Le Fils naturel'. Les clés interprétatives de cet ensemble sous forme d' une 'espèce de roman' créée par "l'histoire véritable de la pièce" sont données dès le prologue. Par une mise en abyme narrative, les aventures de Dorval s'y offrent déjà sous forme de récit à entendre et de texte dramatique au bord d'être représenté.

Dans le chapitre de Thresholds of Representation qu'il consacre à De la poésie dramatique, James Creech décrit l'illusion théâtrale comme la relation différentielle de valeurs (vraisemblable, réel, fictif, fictionnel) s'équilibrant en une équation infiniment renouvelée, qu'illustrerait la conception Le Fils naturel et les Entretiens comme "une espèce de roman." (215) L'annonce dans le discours De la poésie dramatique de cette conception suggère en effet que la fiction prétendument vraisemblable, d'une part, et la construction fictive et narrative du "roman," d'autre part, opèrent le passage du théâtre au roman en les intégrant l'un à l'autre:

> Sans la supposition que l'aventure du Fils naturel était réelle, que devenaient l'illusion de ce roman et toutes les observations répandues dans les Entretiens sur la différence qu'il y a entre un fait vrai et un fait imaginé, des personnages réels et des personnages fictifs, des discours tenus et des discours supposés; en un mot, toute la poétique où la vérité est mise sans cesse en parallèle avec la fiction? (1033)

2. Le Fils naturel & [d]es Entretiens et les genres: *in pluribus nullum*

De sa conception à sa composition effective, Le Fils naturel & les Entretiens s'offre comme un tout composite animé d'une dynamique de l'aller-et-retour, entre théâtre et roman comme entre fiction et réalité, entre conformité et transgression, comme entre tradition et modernité. L'histoire du fils naturel semble être racontée, évoquée par un narrateur-personnage donnant ses réactions à la dite histoire, représentée dans le salon de Clairville, discutée dans les entretiens entre le narrateur-personnage et Dorval, critiquée, manifestée sous diverses formes sous lesquelles sa réalité supposée finit par prendre les allures de la fiction, mais d'une fiction manquant de respect à la tradition.

Nous proposions en début de discussion deux façons divergentes de présenter Le Fils naturel & [d]es Entretiens, l'une privilégiant sa dimension dramatique en repoussant "le cadre" narratif aux marges de cette théâtralité, l'autre privilégiant au contraire sa dimension narrative sans marginaliser sa portion théâtral, mais en l'intégrant plutôt au cœur d'un roman complexe. Quoique nous choisissions la seconde, le fait que de telles divergences puissent se faire jour nous engage à examiner comment cet ouvrage navigue entre théâtre et roman.

2. 1. Entre théâtre et roman

L'histoire de Dorval constitue ainsi l'action originelle au cœur du 'roman,' origine hétérodiégétique et de la pièce à proprement parler (puisque celle-ci la re-présente *post-facto*), et de la narration *in medias res* dont cette pièce forme un épisode, tout comme les parties dialoguées et narrées du Fils naturel & [d]es Entretiens. En adoptant la prémisse d'événements comme chronologiquement

antérieurs à sa rédaction, l'ouvrage comporte en tout quatre parties successives, dont chacune s'intègre aux autres en fonction de ces événements, opérant un quadruple retour vers leur origine hétérodiégétique, et multipliant de ce fait le va-et-vient entre leur réalité supposée et leur représentation multipliée quoique partielle.

Le prologue se pose tout d'abord en introduction non seulement à la totalité de l'ouvrage mais encore à la pièce, dont il annonce que la dernière scène n'a pas été représentée (1081-83). Le narrateur entreprend de donner le contexte historique de sa rencontre prétendue avec Dorval. Narratif, ce contexte figure déjà comme un retour préliminaire sur l'histoire de Dorval, avant la représentation de sa pièce, par laquelle le lecteur apprend cette histoire à retardement par rapport à Moi:

> un événement, non moins intéressant par les circonstances que par les personnes, devint l'étonnement et l'entretien du canton. On n'y parlait que de l'homme rare qui avait eu, dans un même jour, le bonheur d'exposer sa vie pour son ami, et le courage de lui sacrifier sa passion, sa fortune et sa liberté. (1081)

Première représentation, discursive et narrativisée, de l'objet de la pièce, cet avant-goût de l'histoire de Dorval est suivi par le sommaire de deux rencontres entre lui et Moi, la seconde fournissant comme une mise en abyme de la structure du 'roman.' En effet, Dorval et Moi y parlent de l' "<u>événement</u> [qui faisait] l'entretien du canton" (nous soulignons) avant leur rencontre, donnant de cet événement un nouveau récit qui anticipe, de façon elliptique également, la représentation du "Fils naturel": "dès la seconde fois que je le vis, je crus pouvoir, sans être indiscret, lui parler de sa famille, et de ce qui venait de s'y passer. Il satisfit à mes questions. Il me raconta <u>l'histoire de sa famille</u>" (1082, nous soulignons).

L'explication qui développe la première de ces ellipses ("l'homme rare qui avait eu, dans un même jour, le bonheur d'exposer sa vie pour son ami, et le courage de lui sacrifier sa passion, sa fortune et sa liberté") n'apporte pas beaucoup plus de précisions, attirant l'attention de façon répétée sur des événements toujours laissés dans le vague. Stratégie dilatoire propre à beaucoup de préfaces romanesques de l'époque.

Cependant, ce nouveau récit inclut en son sein une double évocation des mêmes événements sous forme théâtrale. Dans un cas, Moi suggère à Dorval au cours de la conversation rapportée "qu'un ouvrage dramatique dont ces épreuves seraient le sujet ferait impression." Dans l'autre, Dorval fait part à Moi d'une suggestion identique, antérieure au début du roman, de son père Lysimond: "si tu voulais, ce serait la morale d'une pièce dont une partie de notre vie serait le sujet, et que nous représenterions entre nous."

Avant la pièce retraçant à proprement parler cette vie familiale, avant même que le lecteur puisse se faire une idée précise des "circonstances" entourant l'événement dont Dorval est le centre, un réseau de perceptions l'ayant pour objet se tisse sous ses yeux (l'événement qui faisait l'entretien du canton; "l'homme rare qui avait eu, dans un même jour, le bonheur [etc.]; "l'histoire de sa famille"; plus les deux allusions soulignant le potentiel théâtral d'une telle histoire). Ce réseau diffracte par avance toute appréhension unique de l'homme ou de ses aventures, quoique le prisme phénoménologique qui en résulte conserve explicitement à chacune de ses facettes leur caractère "étonnant", et par là invraisemblable. Le texte du "Fils naturel" offre à l'issue du prologue la version prétendument la plus proche de la réalité évoquée. Cette version parvient donc au lecteur sous une forme théâtrale ou théâtralisée, version incluant la dernière scène non jouée lors de la "première" représentation (1084-1125).[141]

Après quoi, un épilogue narratif liant ces deux premières parties à la dernière expose brièvement les circonstances ayant empêché sa représentation (1125-27). Il fournit à Dorval l'occasion de prêter à Moi le manuscrit du "Fils naturel" afin que celui-ci puisse en lire la dernière scène et le relire tout entier, à tête reposée. L'épilogue illustre particulièrement bien l'aller-retour entre théâtre et roman que nous examinons ici, puisque, troisième partie du 'roman,' il fait doublement office de postface à la pièce et de préface aux entretiens, sorte de passerelle narrative entre le théâtral et le métathéâtral qui fait écho à la discussion entre Dorval et Moi citée par ce dernier. Rédigé dans un espace-temps nécessairement ultérieur aux entretiens, il ne les précède pas moins dans la typographie du 'roman', créant de ce fait un passage transgressif, entre le déroulement de l'action telle qu'elle est donnée dans le récit, et le récit de cette action.[142]

Comme par contagion métonymique, le narratif envahit ainsi le théâtral de façon rétrospective. Il semble après-coup que le texte de la pièce dans son entier tient lieu, dans le même instant, de deux étapes différentes dans la chronologie interne à l'ouvrage. Ce texte intervient en effet quasiment, dans la mise en page, au moment de la représentation tronquée à laquelle Moi a supposément assisté. Simultanément, du fait de l'échange du manuscrit mentionné dans l'épilogue, on peut avancer que ce texte que nous lisons représente le manuscrit transmis à Moi et lu par lui. Diderot fait un usage hautement transgressif de la fonction référentielle du langage, et fusionne à travers les même mots deux représentations phénoménologiquement différentes du même objet, i.e., la pièce à laquelle assiste Moi-personnage, et le texte de cette pièce qu'il lit ultérieurement. Ce texte que nous lisons fait paradoxalement office de texte écrit et joué, vu et entendu, mais aussi de texte et de non-texte.

Autrement dit, le scénario de la pièce nécessite une (re)lecture transgressive. Cette lecture acrobatique qu'exige Diderot de son lecteur ressemble à celle qui est mise en avant au début de Ceci n'est pas un conte, où le narrateur devient simultanément conteur du texte que le lecteur a sous les yeux, mais dont on prédit qu'il va l'interrompre comme un auditeur et interlocuteur: la superposition mêle alors la lecture du récit, l'audition du conte et la conversation interrompant le déroulement des deux:

> Lorsqu'on fait un conte, c'est à quelqu'un qui l'écoute; et pour peu que le conte dure, il est rare que le conteur ne soit pas interrompu quelquefois par son auditeur. Voilà pourquoi j'ai introduit dans le récit qu'on va lire, et qui n'est pas un conte, ou qui est un mauvais conte, si vous vous en doutez, un personnage qui fasse à peu près le rôle du lecteur. (IV: 503).

"Le Fils naturel" peut ainsi se lire, se voir ou s'écouter comme une "mauvaise" pièce de théâtre, i.e., en fait, comme un texte qui comporte certains éléments d'une "véritable" pièce, mais dont la mise en scène typographique et narratologique prévient son interprétation abusive comme théâtre pur.

Si la logique d'un déchiffrage linéaire du Fils naturel & [d]es Entretiens veut que le texte en question soit arrivé entre les mains de Moi après sa représentation partielle, c'est ce texte que le lecteur vient de 'lire.' Cependant, la logique du déroulement des événements présentés dans le 'roman' exige, en accord avec la fin du prologue narratif, que ce même texte ait été 'représenté' et 'vu' avant que d'être remis entre les mains de Moi. Il fusionne dans la linéarité du 'roman' la représentation écourtée de la pièce avec son script, donné ultérieurement, par Dorval à Moi, dans son intégralité comme celui-ci le rapporte dans l'épilogue:

> n'ayant point entendu la dernière scène, j'ignorais le dénouement; mais . . . s'il voulait me communiquer l'ouvrage, je lui en dirais mon sentiment... .

. . «Une pièce est moins faite pour être lue que pour être représentée; la représentation de celle-ci vous a plu, il ne m'en faut pas davantage. Cependant la voilà. Lisez-la, et nous en reparlerons.» (1126)

La virtualité dont Evlyn Gould qualifie le théâtre diderotien convient ici parfaitement à un texte qu'on finit par ne plus savoir comment aborder. La juxtaposition rapide des interventions de Moi-narrateur et de la parole de Moi-personnage se mêle subtilement à celle du discours immédiat presque direct de la narration au présent, avec le discours indirect et la narration au passé. Elle démontre, de l'intérieur de l'ouvrage, ce que Diderot claironnait depuis longtemps en mêlant théâtre et roman: le texte de sa pièce n'est pas fait pour être représenté, et qu'il fait partie d'une espèce de roman, opinion d'ailleurs redoublée par le biais de Dorval, dès le Premier Entretien:

MOI. — Mais ce ton est bien extraordinaire au théâtre...

DORVAL. — Et, laissez là les tréteaux; rentrez dans le salon . . . .

[...]

MOI. — Mais au théâtre!

DORVAL. — Ce n'est pas là, c'est dans le salon qu'il faut juger mon ouvrage... (1135)

Dorval substitue au lieu si codifié du spectacle théâtral le lieu spectaculaire d'une conversation sans restrictions: le salon. Salon qui se prête si bien au dialogue diderotien, à la familiarité conversationnelle dans le cadre de laquelle (par lettre ou entretien interposés) se joue la remise en cause du discours traditionnel des genres selon lequel le drame appartient aux tréteaux et le roman au salon.

Après le prologue, le texte de la pièce et l'épilogue, le texte des entretiens entre Dorval et Moi (1131-90) prolonge Le Fils naturel & les Entretiens.

Dialogue à trois temps, trois entretiens, il est annoncé de la même façon que la pièce et séparé typographiquement du texte préalable de l'épilogue comme la pièce l'était du prologue, "espèce" de drame en trois actes ponctuant chacun le cadre narratif du récit des entretiens: "Je pris l'ouvrage de Dorval. Je le lus à tête reposée, et nous en parlâmes le lendemain, et les deux jours suivants. Voici nos entretiens." (1126)

Les "Entretiens" entre Dorval et Moi mêlent ainsi théâtre et roman. Ils offrent sous forme dialoguée et narrativisée une discussion portant sur les principes du drame bourgeois. De plus, leur position dans la structure du 'roman' symétriquement opposée par rapport au "Fils naturel", les met en équivalence parallèle avec la prétendue pièce. Dans le même temps, l'importance théorique (ni théâtrale, ni romanesque) de ces Entretiens n'est plus à prouver, notamment en ce qui concerne la notion de *tableau* adoptée au lexique pictural par Diderot comme marque distinctive du drame bourgeois. Cependant, chose rarement abordée dans les lectures critiques du Fils naturel & [d]es Entretiens, la composition narrative des Entretiens, sorte de mise en scène textuelle, ne s'écarte jamais du théâtral en ce qu'elle intègre notamment, au niveau de l'énoncé, la version diderotienne du *tableau* dramatique.[143] Mieux, cette composition narrative, comme on va le voir, relève elle-même du théâtral en ce qu'elle permet l'élaboration dans l'énonciation de cette innovation dramatique de Diderot.

Dans sa discussion sur l'art, la nature et la fiction du spectateur diderotien, Suzanne Pucci remarque que chez Diderot, le public, le contemplateur ou le spectateur occupe souvent la position d'interlocuteur et de narrateur à la première personne de l'ouvrage dans lequel il apparaît. (274) Le théâtral en puissance de la vision spectatrice est infiltré par une parole narrative et narratrice. Quoique son article porte pour l'essentiel sur l'art salonnier de

Diderot, la perspective qu'elle adopte s'étend aisément à la structure narrative des Entretiens, mais dans le sens inverse: d'une part, c'est le narrateur en première personne qui apparaît en position d'auditeur, de voyeur ou de spectateur. D'autre part, dans un renversement qui rétablit l'équilibre perpétué par la réception critique de l'ouvrage, c'est le narratif qui se voit de ce fait infiltré par le théâtral. Parce que les "Entretiens" constituent le reflet et l'extension théorique du "Fils naturel," mais que le narratif conclut la pièce, et préface la discussion, on a comme un chiasme structurel renversant l'un dans les autres, avec pour résultat stylistique la mise en valeur centrale de la dimension narrative de l'ouvrage tout entier.

Dans les Entretiens, Moi, en tant que narrateur, orchestre sa narration ultérieure autour des trois journées successives durant lesquelles se déroulent ses conversations en tant que personnage avec Dorval. Mais alors que le premier entretien commence directement chez Dorval, le deuxième et le troisième sont, eux, préfacés d'une description correspondant étonnamment à la définition théâtrale du *tableau* donnée le premier jour par Dorval comme "[u]ne disposition [des] personnages sur la scène, si naturelle et si vraie, que, rendue fidèlement par un peintre, elle me plairait sur la toile" (1136).

L'esthétique du naturel et de la vérité se pose dans cette phrase conjuguant l'art et la nature qu'on retrouve à la fois dans le drame bourgeois et dans le roman du XVIIIe siècle. Or l'introduction narrative du début des deuxième et troisième entretiens semble mettre en abyme la notion théâtrale de tableau, pour en donner des exemples. Dans un cadre naturel et sauvage en accord avec le primitivisme analysé par Dennis Fletcher dans la théorie dramatique de Diderot,[144] Moi ouvre ainsi le deuxième entretien:

> Le lendemain, je me rendis au pied de la colline. L'endroit était solitaire et sauvage. On avait en perspective quelques hameaux

répandus dans la plaine; au-delà, une chaîne de montagnes inégales et déchirées qui terminaient en partie l'horizon. On était à l'ombre des chênes, et l'on entendait le bruit sourd d'une eau souterraine qui coulait aux environs. C'était la saison où la terre est couverte des biens qu'elle accorde au travail et à la sueur des hommes. Dorval était arrivé le premier. J'approchai de lui sans qu'il m'aperçût. Il s'était abandonné au spectacle de la nature. Il respirait avec force. Ses yeux attentifs se portaient sur tous les objets. Je suivais sur son visage les impressions diverses qu'il en éprouvait; et je commençais à partager son transport. . . . (1142)

Hormis l'allusion au bruit de la source qui traduit la participation du narrateur à la scène en tant que personnage, la composition de cette scène pourrait fort bien décrire l'organisation spatiale d'un tableau à commencer par le vaste cadre naturel du paysage ("en perspective . . . dans la plaine; au-delà, une chaîne de montagnes . . . l'horizon"). A l'intérieur de ce cadre, la vision du narrateur se focalise sur un espace plus réduit ("à l'ombre des chênes"). Au centre de cet espace multiplement encadré se trouve Dorval, lui-même "abandonné au spectacle de la nature."[145] Ces quelques lignes fusionnent la peinture et le théâtre en illustrant notamment, par leur composition et leur utilisation du lexique de la vision et du spectacle, le concept de tableau théâtral. Elle le font d'une façon d'autant plus transgressive qu'elle n'est ni picturale, ni théâtrale, mais verbale.

La mise en abyme structurelle de la situation littéralement spectaculaire dans laquelle il est présenté est renforcée par le lexique de la vision et du spectacle envoûtant mais caractérisant également Dorval dont "[l]es yeux attentifs se portaient sur tous les objets." Tout se passe comme si, dans ces Entretiens, le Dorval de la scène d'exposition du Fils naturel, où le jeune homme

s'abandonnait non au spectacle de la nature mais au trouble de ses pensées, reparaissait dans la nature.[146] Le spectateur, exclu de celles-ci, n'en demeure pas moins un spectateur privilégié ("Je suivais sur son visage les impressions diverses qu'il en éprouvait") au point de s'identifier avec l'objet de son regard ("et je commençais à partager son transport"). Ce prologue narratif au deuxième entretien glisse ainsi dans le texte le thème naturel, en préparant le terrain à celui de la pantomime, autre élément tout aussi essentiel de la poétique du drame bourgeois. Plus tard dans la conversation, Dorval en fournit un exemple frappant: "[il] éprouvait à l'instant l'état qu'il peignait" (1142). Si bien que l'organisation narrative du passage adhère intimement à l'objet de la discussion, tout en illustrant la dimension mimétique de la théorie dramatique développée dans Le Fils naturel & les Entretiens.

Non seulement Diderot intègre au canevas des Entretiens les données essentielles à l'esthétique et la mise en scène du drame bourgeois, mais il le fait en des termes qui mettent en valeur la parenté entre théâtre et roman, comme nous allons le voir, par sa narrativisation du dilemme entre fiction et réalité, dont Dorval et moi font un sujet de conversation fondamental à la création et à la représentation de la version théâtrale des aventures du "fils naturel".

2. 2. Entre fiction et réalité

Faisant écho à la promesse des deux personnages, à l'issue de leur conversation, de se retrouver au même endroit le lendemain, le troisième entretien s'ouvre sur le même coin de verdure, entre les mêmes arbres, et sur une introduction narrative quasiment identique à celle sur laquelle s'ouvrait le deuxième entretien:

TROISIEME ENTRETIEN

> Le lendemain, le ciel se troubla; une nue qui amenait l'orage, et qui portait le tonnerre, s'arrêta sur la colline, et la couvrit de ténèbres. A la distance où j'étais, les éclairs semblaient s'allumer et s'éteindre dans ces ténèbres. La cime des chênes était agitée; le bruit des vents se mêlait au murmure des eaux; le tonnerre, en grondant, se promenait entre les arbres; mon imagination, dominée par des rapports secrets, me montrait, au milieu de cette scène obscure, Dorval tel que je l'avais vu la veille dans les transports de son enthousiasme; et je croyais entendre sa voix harmonieuse s'élever au-dessus des vents et du tonnerre. (1165)

Cependant, au lieu que dans le passage précédemment analysé, Moi rapportait s'être approché d'un Dorval à l'unisson avec la nature sauvage, il ajoute ici au spectacle de la nature une intériorisation de sa perception antérieure par le biais de l'imagination artistique inspirée des forces mêmes de cette nature auxquelles la voix de Dorval en impose. La perception (supposée) réelle du début du deuxième entretien se transforme cette fois en une perception toujours marquée par des sensations auditives et visuelles, mais teintées cette fois d'irréel: "les éclairs *semblaient* s'allumer et s'éteindre dans ces ténèbres. . . . *mon imagination*, dominée par des rapports secrets, *me montrait* . . . Dorval tel que je l'avais vu la veille . . . et *je croyais entendre* sa voix"). Ce faisant, il jette un voile de doute rétrospectif sur la sincérité, pour ainsi dire, de sa première perception de Dorval sous les chênes, tout en contaminant le paysage et Dorval d'un degré d'incertitude quant à leur réalité.

Du même coup, les conditions météorologiques modifiant les perceptions de Moi lui permettent de poser, par anticipation et comme "naturellement," les jalons de la discussion qui s'annonce sur la conception de l'art en général, et de l'art dramatique en particulier, en tant qu'imitation de la nature. Partant, c'est le

dilemme propre au roman et au théâtre, où sont mises en balance fiction et réalité, qui se trouve posé comme cadre narratif de la conversation qui suit. L'accalmie une fois installée, Moi, s'étant décidé à chercher Dorval chez lui plutôt que sous la pluie, le trouve en train de l'y attendre "car il avait pensé [imaginé, en somme], de son côté, que je n'irais point au rendez-vous de la veille." La discussion, avant de s'engager sur le rapport entre tragédie, comédie et drame sérieux, repart un instant sur "quelques discours généraux sur les actions de la vie, et sur l'imitation qu'on en fait au théâtre" (1165), effectuant un rappel avec le premier sujet abordé par Moi au premier entretien: les conventions théâtrales de l'imitation de la nature.

Moi y entamait le débat en soulignant la transgressivité du "Fils naturel" en décalage par rapport à ces conventions théâtrales de l'imitation de la nature. Ce décalage oppose l'infidélité de la représentation dramatique à la réalité qu'elle est censée offrir aux spectateurs:

> Je vous ai lu; mais je suis bien trompé, ou vous ne vous êtes pas attaché à répondre scrupuleusement aux intentions de monsieur votre père. Il vous avait recommandé, ce me semble, de rendre les choses commes elles s'étaient passées; et j'en ai remarqué plusieurs qui ont un caractère de fiction qui n'en impose qu'au théâtre, où l'on dirait qu'il y a une illusion et des applaudissements de convention. (1130)

La remarque critique de Moi-personnage éclaire et renforce après-coup l'exposition en introduction du "caractère de fiction" et de la dimension "incroyable" des aventures de Dorval dont l'entretien occupait tout le canton. Elle met en parallèle deux réactions comparables dans leur scepticisme, celle de l'opinion publique du canton ayant ouï dire ces aventures, et celle de l'opinion privée de Moi. Cette réaction redouble en fait la première, puisque, Moi, témoin des débats publics, reprend implicitement leur teneur à son compte.

Mieux encore, elle la prolonge et la redouble une nouvelle fois dans la mesure où l'examen à tête reposée du texte des aventures en question confirme leur perception comme événenements incroyables.

Cette complexité résulte de l'orchestration narratologique de ces aventures. Leur perception publique comme fiction, qui comporte un caractère romanesque, ainsi que leur lecture privée par Moi, qui tient de l'illusion théâtrale, sont ainsi mises sur le même plan. Elles deviennent subrepticement le miroir dramatique ou narratif l'une de l'autre, mettant en relief le caractère ambigu, incroyable mais vrai, des aventures de Dorval, caractère renforcé si l'on évite de séparer Le Fils naturel des Entretiens. La version narrativisée de ces aventures dans l'introduction du 'roman' absorbe leur théâtralité dans le lexique dramatique qu'utilise le narrateur en se référant à la règle des trois unités: "un événement . . . devint l'étonnement et l'entretien du canton. On n'y parlait que de l'homme rare qui avait eu, dans un même jour, le bonheur d'exposer sa vie pour son ami, et le courage de lui sacrifier sa passion, sa fortune et sa liberté" (1081, nous soulignons).

La perception narrativisée des événements mentionnés au début du 'roman' en termes de critique dramatique trouve confirmation dans la réception dialoguée de leur lecture, aux premières lignes des Entretiens. Moi y reformule alors de façon explicitement théâtrale les rumeurs du canton: "vous vous êtes asservis à la loi des unités. Cependant, il est incroyable que tant d'événements se soient passés dans un même lieu; qu'ils n'aient occupé qu'un intervalle de vingt-quatre heures, et qu'ils se soient succédé dans votre histoire comme ils se sont enchaînés dans votre ouvrage" (1131, nous soulignons).

De quelque côté qu'on les appréhende, ces "événements" prêtent à confusion. La répétition thématique de l'incrédulité qui accueille cet événement sous forme de commérage ou de drame est à son tour amplifiée par l'inscription,

structurelle, donnant en début de roman le ton au Fils naturel & [aux] Entretiens, et fournissant en milieu de roman, les rudiments de son interprétation.

La complexité genrologique du Fils naturel & [d]es Entretiens contribue aux hésitations qui font osciller l'œuvre entre théâtre et roman, entre fiction et réalité, en leur donnant forme parce que, comme le suggère Dorval,

> [d]ans la société, les affaires ne durent que par de petits incidents, qui donneraient de la vérité à un roman, mais qui ôteraient tout l'intérêt à un ouvrage dramatique: notre attention s'y partage sur une infinité d'objets différents; [alors qu'] au théâtre, où l'on ne représente que des instants particuliers de la vie réelle, il faut que nous soyons tout entiers à la même chose. (1132, nous soulignons)[147]

Or, du point de vue du lecteur, les deux perspectives sont réunies, et dans l'espèce de 'roman' composé par Diderot mais narré du point de vue de Moi, et dans l' "ouvrage dramatique" créé par Dorval. L'hybride roman dramatique qui en résulte participe encore au va-et-vient entre fiction et réalité, étant donné notamment le double statut conféré par Diderot au personnage de Dorval et à ceux qui l'accompagnent dans ses aventures. Faisant tous partie intégrante de ces dernières, ils le font également de leur dramatisation dans le salon de Clairville. Dorval occupe bien sûr une position pivot à la fois dans l'histoire dont il est le personnage central, et dans la mise en forme théâtrale de cette histoire, dont il est le metteur en scène. De même, Lysimond, Rosalie, Clairville, Constance, Justine, André et Charles jouent dans la pièce le rôle qu'ils tenaient dans la réalité.[148]

Cette configuration des personnages mêle ainsi le vécu supposé des événements et leur représentation, partant, leur interprétation avec toutes les modifications qu'un regard ultérieur peut apporter au déroulement effectif de l'histoire. Dorval reconnaît ainsi avoir communiqué le brouillon original de la

pièce "à tous les personnages afin que chacun ajoutât à son rôle, en retranchât, et se peignît encore plus au vrai" (1135). Résultat de cette démarche: "la vérité des caractères en a souffert en quelques endroits." Mais Dorval, s'il avoue sa surprise initiale devant cette altération de la réalité, ajoute que c'est "une chose . . . qui est cependant bien naturelle." La *mimèsis* devant informer la création dramatique du "fils naturel" finit par se révéler dans toute sa fiction artistique.

D'un côté, la vérité supposée des événements, même légèrement altérés dans leur mise en scène, est perçue comme telle par un Moi qui sort du salon en pensant "la représentation en avait été si vraie qu'oubliant en plusieurs endroits que j'étais spectateur, et spectateur ignoré, j'avais été sur le point de sortir de ma place, et d'ajouter un personnage réel à la scène." D'un autre côté, cette même vérité, apparaissant cette fois sous la forme sommaire des discussions publiques du canton et celle, plus dévelopée, des entretiens privés entre Dorval et Moi, est remise en question par un Moi qui est passé de la position de spectateur ému de la représentation à celle de lecteur au jugement plus critique. Au lieu que, pour reprendre Dorval, "notre attention s'y partage sur une infinité d'objets différents," comme, dans un roman, on ne saurait dire qu'elle se fixe entièrement comme au théâtre sur "la même chose" mais plutôt que, dans un double emprunt au roman et au théâtre, l'attention du lecteur et spectateur se trouve insensiblement partagée sur un même objet en une multiplicité de perceptions différentes.

Seule une appréhension du Fils naturel & [d]es Entretiens comme "espèce de roman" permet de prendre la mesure du projet transgénérique entrepris par Diderot selon "la poétique où la vérité est mise sans cesse en parallèle avec la fiction", poétique de l'hybride, du monstre générique ne correspondant à aucune catégorie (re)connue, mais, comme l'aveugle Saunderson le soulignait en parlant de lui-même, du monstre comme faisant

quand même partie de ce monde. N'est-ce pas ce que lui-même laissait entendre lorsqu'il demandait dans De la poésie dramatique:

> Sans la supposition que l'aventure du Fils naturel était réelle, que devenaient l'illusion de ce roman et toutes les observations répandues dans les Entretiens sur la différence qu'il y a entre un fait vrai et un fait imaginé, des personnages réels et des personnages fictifs, des discours tenus et des discours supposés ? (1033)

Et, de fait, la multiplicité des évocations concernant "l'aventure du Fils naturel" fait ressortir qu'elles sont toutes caractérisées par une dose de scepticisme quant à la "vérité" de cette aventure, sans que cette vérité puisse être écartée pour autant.

En prenant comme point de départ, contre toute approche "séparatiste" du Fils naturel ou des Entretiens, la prémisse genrologique du Fils naturel & les Entretiens comme roman, on s'aperçoit avec Diderot non seulement qu'elle conditionne "toutes les observations répandues dans les Entretiens sur la différence qu'il y a entre un fait vrai et un fait imaginé," mais qu'elle constitue encore le seul moyen de problématiser cette différence. La partie à proprement parler théâtrale du roman (le texte de la pièce et la représentation tronquée qui s'en inspire et s'y superpose) s'insère dans le cadre d'un récit ultérieur à la première personne. Dès lors, le texte en question et sa représentation deviennent plutôt des épisodes de ce récit, que ce soient la rencontre et les entretiens entre Dorval et Moi, ou encore les interventions narratoriales de l'introduction, de l'épilogue et des transitions entre les entretiens. Le texte et sa représentation perdent de ce fait leur théâtralité première, reléguée comme élément secondaire et interne de l'histoire.

Involontairement, la critique séparatiste de Diderot dramaturge participe à ce jeu de miroirs, en prenant pour du "vrai" théâtre ce qui n'est en somme que

du théâtre de "fiction." Parallèlement, le "Fils naturel," fiction de théâtre, est élevé de façon transgressive au statut d'œuvre théâtrale à part entière, Le Fils naturel, en dépit du prologue, de l'épilogue et des entretiens qui tous reviennent sur le fait que la pièce ne saurait être *entière* puisque précisément, elle ne finit pas. D'une certaine façon, le public et les critiques finissent, eux, par prendre pour l'œuvre originale de Diderot ce qui, dans le cadre de son "espèce de roman," n'est que l'œuvre de Dorval, et encore, de Dorval aidé par Rosalie, Clairville et tous les autres personnages impliqués dans l'histoire dont l'interprétation dépend de leur participation.

Le débat entre fiction et réalité qui constitue non seulement la matière des Entretiens, mais encore la substance de la pièce, puisque Dorval est censé avoir reconstruit et donc fabriqué, dans une certaine mesure, la réalité, ce débat se trouve ainsi répercuté à travers l'univers de l'histoire, à travers l'univers de la narration de cette histoire, jusqu'à s'étendre à l'interprétation de l'histoire, de son univers, et de sa narration. Dorval n'avoue-t-il pas l'existence de deux autres versions de la dite histoire, l'une, caricature comique du troisième acte écrite par Clairville, l'autre, sa propre exagération tragique des trois derniers actes dont le canevas est présenté à Moi? Ces multiples variantes de la même histoire abondent toujours dans le sens d'une annulation de toute catégorisation du Fils naturel & [d]es Entretiens. Aucune de ces versions n'est ni complètement fidèle ni vraiment intégrale. Toutes se retrouvent sur le même plan les unes que les autres, offrant en fin de compte un panorama d'interprétations plus près du relativisme des philosophes que du réalisme instantané des peintres ou portraitistes de l'époque.[149]

Dans ces conditions, les dernières lignes des Entretiens (1190, cf. infra), qui coïncident avec la fin du Fils naturel & [d]es Entretiens, se révèlent le pivot de la lecture transgénérique du dialogue entre fiction et réalité engagé par

Diderot à travers Dorval et Moi. La coïncidence de la conclusion de l'échange entre les deux personnages avec celle du roman même fait coïncider l'histoire narrée avec la narration de l'histoire; Moi-narrateur n'intervient pas en tant que tel, laissant son lecteur avec le reflet de son personnage. L'épilogue liant la pièce aux entretiens pourrait cependant faire office de clôture, d'autant plus qu'il y intervient dans une anticipation de la fin de ces entretiens.[150] Mais en admettant cela, cette "espèce" de conclusion s'en trouverait néanmoins curieusement placée en milieu de 'roman.'

Benoît Melançon considère la fin du troisième entretien comme la clôture d'une démonstration sur le drame bourgeois dont tous les aspects ont été traités dans les Entretiens: "dans le but d'exposer et d'expliciter ses théories dramatiques, Diderot s'est servi de la forme dialoguée. Parvenu au dénouement de cette exposition, le texte se referme" (267). Il nous semble au contraire que cette conclusion, sans pour autant offrir d'ouverture digne de ce nom vers un ailleurs des aventures de Dorval et Moi, permet cependant d'opérer un retour en arrière et de relativiser les invocations réalistes auxquelles les allusions historiques à l'Encyclopédie du prologue donnent un semblant de raison. Le fait, historique, lui, qu'un acteur de l'époque ait écrit dans les années 1760 sous le pseudonyme de "Dorval" ne fait que rajouter au voile de fiction qui amène à reconsidérer Le Fils naturel & les Entretiens comme un roman.[151]

Le troisième entretien se termine sur une seconde allusion pseudo-historique à l'Encyclopédie, cette fois de Dorval et non plus de Moi, ainsi que par une invitation incitant Moi à revenir ultérieurement se reposer à la campagne pour voir "Le Père de famille" une fois achevé. Mais Dorval au courant du fait que Moi se prépare à partir, avance son invitation: "... il faut absolument que vous fassiez connaissance avec Constance, Clairville et Rosalie... Seriez-vous homme à venir ce soir souper?" (1190) Ultime miroitement de l'insoluble énigme

alliant réalité et fiction dans l'interprétation du Fils naturel & [d]es Entretiens, la rencontre et la connaissance de Constance, Clairville et Rosalie se déroulent chez Moi par une "reconnaissance" des êtres réels à la lumière de leur performance dans le salon de Clairville.

Paradoxe de la perception, c'est le spectacle, le théâtre, qui devient le point de référence de la prise de conscience par Moi que les êtres qu'il finit par rencontrer face-à-face ressemblent à ceux dont il s'était auparavant forgé une idée à travers leur jeu dans la représentation et dans la lecture de la pièce. En fin de compte, Moi juge la réalité à partir de la fiction dramatique:

> On parla devant et après le souper gouvernement, religion, politique, belles-lettres, philosophie; mais quelle que fût la diversité des sujets, je reconnus toujours le caractère que Dorval avait donné à ses personnages. Il avait le ton de la mélancolie; Constance, le ton de la raison; Rosalie, celui de l'ingénuité; Clairville, celui de la passion; moi, celui de la bonhomie. (1190)

. . . "[M]oi, celui de bonhomie"? La voix narratrice de celui qui avait encadré les conversations durant les Entretiens se trouve incorporée par le dialogue, suggérant un renversement déroutant qui met à égalité l'acte et l' objet de la narration. Dorval, qu'on connaissait déjà comme metteur en scène ("je reconnus toujours le caractère que Dorval avait donné à ses personnages") devient soudain le narrateur de leur histoire, dont Moi semble faire partie intégrante au même titre que les autres "personnages": "[Dorval] . . . ; Constance . . . ; Rosalie . . . ; Clairville . . . ; et moi, ..."

Quoique le Moi-narrateur devenant moi-personnage ait le dernier mot sur le plan typographique, c'est là que se joue de façon transgressive la superposition de l'objet et de l'acte de la narration, au point que le je narrant est

absorbé par le je narré, et ce de façon d'autant plus subversive que ces deux niveaux, même superposés, sont discernables. D'une part, en effet, ces dernières lignes se déclinent au temps caractéristique du récit à la troisième personne, le passé simple, mais dans un récit que délivre un Moi-narrateur du double point de vue paradoxal de spectateur exclu par essence de ce qu'il observe, mais simultanément absorbé dans ce spectacle dont il fait aussi partie.[152] Magnifique actualisation du monstre dicéphale espéré dans la Lettre sur les sourds et muets, ce monstre dont une tête regardait l'autre en train de penser, présageant de la distance dialectique indispensable au bon acteur se regardant jouer dans le Paradoxe. On retrouvera une situation identique dans La Religieuse où Suzanne la narratrice se montre capable de raconter en détails le spectacle de souffrances dont elle ne saurait se détacher physiologiquement ou phénomélogiquement en tant que personnage.

D'autre part, alors que c'est Moi qui donne le mot de la fin, il disparaît de l'énonciation au moment où il la formule: "[Dorval] avait le ton de la mélancolie; Constance, le ton de la raison; Rosalie, celui de l'ingénuité; Clairville, celui de la passion; moi, celui de la bonhomie." Le je narrant, encore sujet de la narration dans la phrase précédente, quoique passif ("je reconnus"), en disparaît et perd son autonomie, réduit à la position non seulement d'objet, mais de pronom-objet ("moi"). Ironie de l'homonymie, cependant, Moi se répète en "moi," l'élision du verbe "avoir" permettant d'éviter sa conjugaison à la première personne. Cela dit, l'anaphore syntaxique mettant sur le même plan Dorval, Clairville, Rosalie, Constance et "moi", leur confère collectivement le statut benvenistien de non personne, ou de troisième personne. Ce statut, qu'inaugure dans la phrase le "il" remplaçant Dorval, confirme implicitement l'absorption du narrateur en "personnage de Dorval." Ce retournement final des Entretiens remet en question toute la structure fictionnelle de l'ensemble de la pièce et des

Entretiens. Il ébranle ce cadre en dévoilant la fiction de la fiction, rappelant au lecteur avide de voir Diderot en Moi que celui qui semble diriger la conduite de la narration par son truchement n'est qu'un prétendu Diderot, un Diderot de façade, un Diderot de convention, une instance narrative, en somme, qui projette l'image proleptique du Moi dans le Neveu de Rameau (II: 623-695; ca. 1760, pub. 1773-1774), du "premier" et du "second" interlocuteurs du Paradoxe sur le comédien (IV: 1377-1422; ca. 1770, pub. 1773-1774) ou encore des "A" et "B" du Supplément au Voyage de Bougainville (II: 541-578; ca. 1772, pub. 1830).

Coup de théâtre narratif, cette manœuvre souligne dans l'effet qu'elle produit le caractère métafictionnel et transgénérique du texte de Diderot. Si elle permet de refuser à l'ensemble du dialogue entre Dorval et "Diderot" la clôture que lui attribuait B. Melançon, elle ramène le lecteur attentif au début du roman dramatique pour reconsidérer tout le texte et le relire à la lumière de sa fiction dévoilée. Tout se passe comme si Dorval devenait finalement le narrateur premier de l'ensemble Fils naturel + Entretiens, comme s'il s'était tout du long dédoublé en Dorval-personnage et Dorval-observateur de ce personnage, comme s'il avait tout du long inventé un vis-à-vis dans la personne 'historique' du personnage-critique Diderot que l'on croit faussement reconnaître aux allusions de la préface à la parution du "sixième volume de l'Encyclopédie" et à celles, en fin d'entretiens, anticipant la publication du septième.

Par conséquent, tout comme il devient évident que l'opposition terminologique entre fiction et réalité se désagrège aussitôt qu'on l'examine de près, l'appréhension du Fils naturel comme une pièce de théâtre et des Entretiens comme un manifeste dramatique perd sa raison d'être. Mieux, du point de vue des genres littéraires, cette distinction se révèle inopérante lorsqu'on présente Le Fils naturel & les Entretiens comme un échec,

romanesque ou théâtral, selon des critères dont le texte de Diderot récuse la validité de l'intérieur. Dans le même temps, il n'est pas question pour nous de remettre en cause tout le courant d'interprétation d'une œuvre qui malgré tout reste la pierre de touche, même fictive, du drame bourgeois et de la théorie qui l'accompagne, quoique, encore une fois, si l'on se place du point de vue de la théorie du genre dramatique sérieux, il faille tout de même nuancer de plein droit l'affirmation que nous lançons ici.

Au lieu de faire du Fils naturel & [d]es Entretiens "non seulement un échec dramatique au sens ordinaire du terme . . . [mais] littéralement un échec en tant que roman en laissant inachevée la présentation du salon de Dorval" (Julie Hayes "Le théâtre de Diderot et sa réception" 110), il s'agirait plutôt d'y ajouter une dimension peu apparente jusqu'à présent. Rares sont ceux qui contredisent ce que Julie Hayes avance en disant que "[d]e quelque façon qu'on la considère, la pièce semble injouable." Mais c'est précisément cette injouabilité qu'il nous semble nécessaire de considérer en tant que telle, pour comprendre la portée de l'échec effectif du "Fils naturel" dans le roman, et au-delà, du Fils naturel dans l'histoire du théâtre. Nous nous proposons ici de voir dans quelle mesure le non-aboutissement de la représentation diégétique du "Fils naturel" permet de faire de l'espèce de roman envisagé par Diderot un roman de l'échec dans un sens qui ne porte préjudice ni au "Fils naturel," ni au Fils naturel & [aux] Entretiens.

2. 3. Entre tradition et modernité, respect et transgression

Malgré l'inspiration trouvée par Diderot chez d'autres auteurs comme l'Italien Goldoni, Le Fils naturel fait date dans l'histoire du théâtre. Pourtant, nous l'avons vu en examinant la réception de la pièce à l'époque de sa composition, son apparition sur la scène publique du théâtre et de la critique lui

donna l'air d'un scandale. Comme la critique vitriolée de Palissot sur l'ensemble des œuvres de Diderot connues à l'époque de la publication du Fils naturel l'impliquait, la transgression qui y est à l'œuvre a pour pivot le manque de respect des catégories génériques traditionnelles, en ce que ces œuvres ne correspondent soi-disant à aucune d'elles, parce qu'elles ne s'en inspirent que maladroitement. Cela dit, on peut considérer que ces œuvres se caractérisent au contraire, plutôt que par une mauvaise imitation des catégories existantes, par une réticence à tout effort d'étiquetage, comme si, rétives à subir le joug servile dogmatique d'une appartenance générique quelconque, elles se défendaient plutôt contre l'imposition autoritaire de la loi qui l'accompagne.

De même que les hésitations genrologiques de l'œuvre entre théâtre et roman, entre fiction et réalité se reflètent dans le contenu et la structure du Fils naturel et [d]es Entretiens, de même la notion de manque de respect à la tradition et aux conventions théâtrales se trouve elle aussi reflétée dans le sujet et l'action du prologue, de la pièce et des entretiens.

Le titre de Fils naturel s'affirme d'emblée sinon en contradiction, du moins en conflit par rapport aux valeurs du modèle familial classique dans lequel le père constitue un élément de référence normatif et fondamental. Or, choisir un fils "naturel" issu de la haute bourgeoisie pour personnage principal de l'intrigue va à l'encontre de la légitimité de cette tradition, quoique le fait sociologique des naissances hors-mariage n'ait rien eu d'extraordinaire à l'époque. Anne-Marie Chouillet en donne pour preuve ce commentaire paru dans les colonnes du Mercure de France en avril 1758:

> des lecteurs 'impartiaux' auraient désiré que M. Diderot eût supprimé le premier titre: «ce n'est pas que nous croyons qu'on ne puisse mettre décemment un fils naturel sur le théâtre, surtout quand on est légitimé comme Dorval par son mérite et par ses vertus; mais parce qu'il nous

semble que [...] Dorval, enfant légitime, y jouerait le même rôle [...]» (Dossier 105-106).

Le problème se pose ici en termes de légitimité, donc de rapport à une norme qu'on devine celle d'une famille officiellement reconnue. La présence dérangeante du fils naturel au centre du drame bourgeois semble par conséquent indiquer que malgré l'affirmation des valeurs bourgeoises de façon croissante dans la société française du milieu du XVIIIe siècle, l'identité propre de la bourgeoisie n'est pas encore réellement établie.[153]

Dorval, représentant les valeurs morales en hausse de cette bourgeoisie, incarne aussi les tâtonnements inhérents à l'évolution de la société en transition, lorsqu'il revient à plusieurs reprises dans la pièce sur sa propre identité dont l'illégitimité le poursuit comme un stigmate. Comme le remarque Suzanne Pucci, Dorval se proclame lui-même "stranger from all society," ce que confirment plusieurs personnages de l'histoire en parlant de lui comme d'un étranger ("The Nature of Domestic Intimacy" 273). Son identité morale est par conséquent marquée d'une ambivalence profonde. D'un côté, il est en effet le fils vertueux et exemplaire qui le rend implicitement digne de son père et des valeurs traditionnelles représentées par celui-ci. Mais d'un autre côté, il n'en demeure pas moins le résultat d'amours illicites de ce même père, amours qui font de Lysimond un père indigne en marquant son fils du sceau d'une naissance hors-la-loi.

Si l'on reprend cet argument en le transposant à l'échelle de la pièce et de son appartenance générique, et non plus à celle de son protagoniste et de son appartenance familiale, on y retrouve la même ambivalence. Le Fils naturel n'est en effet ni une comédie ni une tragédie quoiqu'elle emprunte des éléments aux deux traditions et puisse évoluer avec flexibilité entre ces "bornes réelles de la composition dramatiques" (1166 et passim). Historiquement, elle constitue la

première tentative officielle d'un genre hybride dont la légitimité n'est pas encore établie à l'époque de la parution de la pièce et des Entretiens. A l'illégitimité sans patronyme de Dorval s'ajoute alors l'hybridité sans nom de la pièce censée commémorer son histoire et "l'espèce" de roman qui l'encadre.

La notion d'hybride doit cependant être prise avec précaution. Il faut la comprendre à la lumière des explications de Dorval sur ce nouveau genre dramatique que son "fils naturel" est censé inaugurer dans l'intimité du salon, avant de faire ses premiers pas sur les planches des théâtres publics:

> On distingue dant tout objet moral, un milieu et deux extrêmes. Il semble donc que, toute action dramatique étant un objet moral, il devrait y avoir un genre moyen et deux genres extrêmes. Nous avons ceux-ci; c'est la comédie et la tragédie: mais l'homme n'est pas toujours dans la douleur ou dans la joie. Il y a donc un point qui sépare la distance du genre comique au genre tragique. (1165)

Il s'agit moins ici d'un mélange de genres (réfuté par ailleurs dans les Entretiens) que d'un dépassement des genres traditionnels aux caractéristiques "extrêmes." La hiérarchie des genres, symbolisée par le lexique séparant les genres élevés des genres bas, traverse depuis le XVIIe siècle les textes théoriques, de l'Art poétique de Boileau à l'Encyclopédie, et se retrouve dans les comédies et les tragédies. Mais les deux genres ne sont pas faits d'éléments strictement imperméables les uns aux autres. Dorval apprend ainsi à Moi que "La pièce dont nous nous sommes entretenus a presque été faite dans les trois genres" (1169). Clairville a créé sa version comique par "plaisanteries," une fois l'inceste entre Dorval et Rosalie écarté; et Dorval, sa version tragique, par représailles envers la vexation infligée par son ami. Que l'on lise encore les articles encyclopédiques y correspondant («Comédie», III: 665-72; et «Tragédie», XVI: 513-520). On y verra que la différence entre les deux porte

plutôt sur la perspective comique ou tragique que sur le type de personnages ou les événements qui en font partie, ainsi que le rappelle Dorval: "[l]es sujets [propres au genre sérieux] n[e lui] appartiennent pas seulement. Ils deviendront comiques ou tragiques, selon le génie de l'homme qui s'en saisira" (1177-78).

L'hybridité du Fils naturel et [d]es Entretiens tiendrait alors à l'intégration des conditions sociales et des relations familiales n'appartenant encore à l'histoire littéraire que sous la forme de stéréotypes ridicules de la *Commedia dell'arte* ou que sous celle, hors de portée du commun des mortels, des généalogies mythologiques. De fait, cette hybridité ancrée dans son époque incorpore ces genres "extrêmes." Le cadre flexible de l'"espèce de roman," déjà en vogue à l'époque favorise l'assimilation des valeurs bourgeoises qui ne correspondent réellement à aucun extrême sur le plan dramatique. Il laisse la place à un discours critique sur les "extrêmes" à la légitimité desquelles se heurte le drame bourgeois. Le cadre narratif constitue le seul capable de donner naissance au nouveau genre, d'aider à l'établir par rapport à ces valeurs.

Jay Caplan le rappelle dans "Clearing the Stage," le drame bourgeois constitue un repli idéologique hors du cadre de référence traditionnellement organisé autour de la puissance du Roi comme figure paternelle de chef de nation ou de royaume. Il provoque l'abandon collatéral des valeurs attachées à la noblesse du genre tragique, et se recentre vers le noyau familial et le père de la famille bourgeoise comme nouveau cadre de référence. Cela dit, si la loi du père offre un modèle relationnel plus individuel que collectif, la disparition du modèle royal d'autorité n'en contamine pas moins les fondations du pouvoir paternel. Le Fils naturel et les Entretiens offre ainsi la narration dramatisée de l'histoire d'une bourgeoisie en rébellion latente contre le pouvoir de la royauté. Le titre de la pièce est révélateur à cet égard, puisqu'il remet en question la

notion de filiation et partant, la tradition comme source de légitimité absolue dans l'établissement de toute filiation.

Et de fait, Lysimond, dans Le Fils naturel et les Entretiens, se distingue paradoxalement par son absence:[154] que l'on prenne "l'histoire" du Fils naturel pour "véritable" ou non, la portion de cette histoire qui nous parvient par le biais du Fils naturel et [d]es Entretiens se déroule chronologiquement après la disparition de Lysimond. En outre, tous les moments où il est question de lui se définissent donc par rapport au passé et à la tradition. Mieux, ils s'y rapportent en tant que Lysimond les incarne et veut les voir réincarnés dans ce mémorial dramatique de la pièce qu'il demande à Dorval d'écrire, *post facto*: "[C]e serait la morale d'une pièce dont une partie de notre vie serait le sujet, et que nous représenterions entre nous. [I]l s'agit de conserver la mémoire d'un événement qui nous touche, et de le rendre comment il s'est passé" (1082). A l'autre bout du roman, dans les Entretiens, la première critique qu'énonce Moi concerne les recommandations du père que Dorval n'a pas respectées: "vous ne vous êtes pas attaché à répondre scrupuleusement aux intentions de monsieur votre père. Il vous avait recommandé, ce me semble, de rendre les choses commes elles s'étaient passées" (1130). Enfin, le moment de la pièce qui fait du Fils naturel et [d]es Entretiens un échec dramatique et romanesque est celui où la doublure de Lysimond apparaît, réveillant le souvenir d'un passé révolu mais trop influent pour continuer la représentation (1125-1126; cf. infra).

Le phénomène de la répétition qui s'amorce ici—phénomène jamais innocent chez Diderot, comme le rappelle Julie Hayes ("Diderot and the Problem of Authority in the Discours sur la poésie dramatique" 75)—, tend à mettre l'absence thématique du père et le retour du récit vers cette absence au centre symbolique de l'ouvrage. Le manque de respect évoqué plus haut ressort par

conséquent de la composition de l'ensemble du roman dramatique envisagé par Diderot, plutôt que de la pièce à proprement parler.

La mise en perspective ainsi apportée par le cadre narratif du "Fils naturel" se pose ainsi en termes de transgression. Dès le prologue, à la deuxième rencontre entre Moi et Dorval, le premier suggère au second de dramatiser les événements l'ayant réuni à sa famille, et Dorval cite une suggestion semblable de la part de son père auquel "[s]es enfants n'ont [soi-disant] jamais opposé de refus" (1083). Cependant, la résistance du fils à composer la pièce transmet l'image d'une figure paternelle autoritaire et absolutiste. Dans la mesure où cette image se dégage du prologue, elle suggère par sa position que c'est là, dans la dimension narrative de l'histoire, que se trouve la transgression.[155] Le début des entretiens entre Moi et Dorval évoqué plus haut poursuit le parallèle symbolique entre la règle dramatique et la loi paternelle, lorsque la transgression des recommandations de Lysimond fournit le tout premier sujet de conversation entre les deux hommes.

Il s'agit précisément du non-respect par Dorval de certaines règles dramaturgiques, ainsi que de l'imitation dramatique de faits réels:

> vous ne vous êtes pas attaché à répondre scrupuleusement aux intentions de monsieur votre père. Il vous avait recommandé, ce me semble, de rendre les choses commes elles s'étaient passées; et j'en ai remarqué plusieurs qui ont un caractère de fiction qui n'en impose qu'au théâtre, où l'on dirait qu'il y a une illusion et des applaudissements de convention. (1130)

Le thème central de cette critique est la non re-présentation "des choses commes elles s'étaient passées" en tant que cette re-présentation devait "répondre scrupuleusement aux intentions de monsieur votre père."

Dorval oppose alors à Moi la nécessité transgressive de ne pas respecter ces intentions mimétiques. Dans le but de préserver le vraisemblable et le naturel propres au drame bourgeois, le dramaturge se doit de préserver l'unité de lieu, et non pas de forcer le spectateur à supposer durant la représentation que "c'est le lieu qui s'en va" comme lorsque "on voit sur scène "une assemblée de sénateurs succéder à une assemblée de conjurés" (1132). Dorval fait ensuite ce commentaire éclairant, qui inscrit au cœur du Fils naturel et [d]es Entretiens la transgression des règles, sorte d'impératif paradoxalement déterminé par "la raison poétique" comme force d'équilibre entre un trop-plein (ou un "trop-vide") de respect:

> Au reste, sur ces conventions théâtrales, voici ce que je pense. C'est que celui qui ignorera la raison poétique, ignorant aussi le fondement de la règle, ne saura ni l'abandonner, ni la suivre à propos. Il aura pour elle trop de respect ou trop de mépris, deux écueils opposés, mais également dangereux. L'un réduit à rien les observations et l'expérience des siècles passés, et ramène l'art à son enfance; l'autre l'arrête tout court où il est, et l'empêche d'aller de l'avant. (1133)

Abandonner ou suivre, respecter ou mépriser, l'art de la re-présentation théâtrale devient ici doublement l'art du "re-spect", en tant que geste empreint de moralité, et en tant que retour visuel vers une "présentation" originelle.

Le terme "respect" prend ainsi une signification surdéterminée lorsqu'on lui rend, dans le contexte du Fils naturel & [d]es Entretiens sur 'Le Fils naturel', tous les sens auxquels il peut prétendre. Il semble tout particulièrement indiqué dans notre discussion, où il s'agit de prendre en considération ou non "les observations et l'expérience des siècles passés" (nous soulignons). Autrement dit, respecter implique la réitération du regard s'appliquant à quelque chose de passé. En outre, l'évocation imaginaire ou théâtrale de ce passé permet

l'expression du relativisme inhérent au processus phénoménologique du respect, inhérent à la distance spatio-temporelle séparant le moment passé imaginairement re-considéré, re-specté, du moment présent de la re-considération, de la re-présentation.

Le respect de la tradition se charge ainsi d'une dimension morale à double tranchant. La dernière scène donnée par le narrateur-Moi coupe court à la re-présentation théâtrale, et donne simultanément une démonstration excessivement teintée de "respect" envers le personnage central de la scène, Lysimond joué par un homme du même âge. La dimension spéculaire de cette démonstration en fait une sorte de spectacle dans le spectacle. Elle met en abyme les effets du trop-plein de respect contre lequel Dorval met Moi en garde dans les Entretiens, tout en offrant avant la lettre un aperçu du drame larmoyant:

> Ce vieillard entra dans le salon, comme Lysimond y était entré la première fois, tenu sous les bras par Clairville et par André, et couvert des habits que son ami avait apportés des prisons. Mais à peine y parut-il que, ce moment de l'action remettant sous les yeux de toute la famille un homme qu'elle venait de perdre, et qui lui avait été si respectable et si cher, personne ne put retenir ses larmes. Dorval pleurait. Constance et Clairville pleuraient. Rosalie étouffait ses sanglots et détournait ses regards. Le vieillard qui représentait Lysimond se troubla, et se mit à pleurer aussi. La douleur, passant des maîtres aux domestiques, devint générale, et la pièce ne finit pas. (1125-1126)

Ce n'est pas le père, dont l'absence physique dans le déroulement de l'action n'efface pas le rôle fondateur dans la création supposée du "Fils naturel," mais son re-présentant, ou sa version pour ainsi dire re-spectueuse, qui donne un corps allégorique à la tradition en "remettant sous les yeux de

toute la famille un homme qu'elle venait de perdre, et qui lui avait été si respectable et si cher." D'où, finalement, la nécessité interne au Fils naturel & les Entretiens de 'tuer' le père avant la première page. Sans cela, pas d'émotions telle que celle qui interrompt le cours de la représentation, parce que l'acteur jouant le 'rôle' du père et redonnant vie à celui qui en avait été dépourvu, souligne sa perte plus que sa présence. Il accentue du même coup la dimension symbolique de la figure paternelle et plus encore, celle de sa mort.

La dimension morale de la scène transparaît encore dans le choix du qualificatif "respectable." L'affect du respect est intensifié par "si" et la répétition de la structure "si respectable" en "si cher." Le symbolisme de cette respectabilité, de cette capacité à inspirer le respect, montre d'autant plus de force que sa manifestation passe par une réincarnation littérale, par la remise en corps ou la dramatisation de l'idée du père (restée inoffensive dans l'abstraction physique de son absence) à travers la ritualisation des vêtements originels du patriarche dans ce qui devient simultanément une cérémonie sacrée et un simulacre. Ce symbolisme vestimentaire provoque un impact d'autant plus fort, insoutenable et finalement injouable, qu'il cristallise en un lieu l'oxymoron phénoménologique de la présence du père et de sa perte, et fusionne au même instant celui de la réalité et la théâtralité de sa représentation.

La force du symbole de la mort du père (la vision d'un père en guenilles) prend le devant de la scène au point de la faire chavirer et d'interrompre le spectacle, au point que "toute la famille" se perd dans le deuil de la société toute entière ("des maîtres aux domestiques") gagnée par les larmes. La scène des retrouvailles doit être interrompue: aveuglés par les larmes, les personnages soit ne peuvent plus "re-specter" la figure paternelle, soit, comme dans le cas de Rosalie qui tente d'étouffer ses pleurs, choisissent de détourner leurs regards.

Au-delà de cette interprétation psycho-physiologique de l'interruption de la pièce, c'est le pouvoir magique du théâtre dont Diderot célèbre ici l'efficacité sur le spectateur "pris au jeu" mêlant fiction et réalité dans la superposition de vêtements réels sur le corps du sosie de Lysimond. Le drame bourgeois qui se devait d'éviter "trop de respect ou trop de mépris", met ici en scène "ces deux écueils opposés, mais également dangereux." Effectivement, l'excès de respect ("si respectable, si cher") aboutit à son annulation lorsque les pleurs généralisés éliminent la possibilité physiologique du spectacle, et que dans le salon ou derrière le rideau qui cache Moi-personnage, en proie aux larmes, ni lui, ni, *a fortiori* le lecteur, ne peuvent plus "voir" quoi que ce soit.

A partir de là, Le Fils naturel et les Entretiens peut se lire comme la tentative mi-dramatique, mi-romanesque d'éviter les écueils du respect et du mépris en les rendant de manière indirecte l'objet d'une discussion contrôlée entre Dorval et Moi. Et, à bien y regarder, l'espèce de roman se construit dans son entier sur une série de retours intellectuels et visuels indirects vers l'origine de l'histoire du "Fils naturel," vers les principes énoncés par Lysimond. La représentation théâtrale de cette histoire fournit en quelque sorte un point d'orgue 'dramatique,' théâtral et frappant, puisqu'elle ne se termine pas, et que l'ensemble des conversations successives entre Dorval et Moi portent sur les modalités de réalisation de ce retour, de ce re-spect, ainsi que sur les raisons de l'interruption de la représentation du "Fils naturel."

Sur le plan des genres littéraires, l'histoire de Dorval, se compose donc d'une série de retours emboîtés vers une origine qui appartient chronologiquement à un avant supposé de la lecture, mais dont la représentation théâtrale montre trop directement l'enjeu: la mort des conventions théâtrales. Dès lors, la représentation trop dangereuse des événements qui la constituent au cœur du Fils naturel et [d]es Entretiens se réalise indirectement

sur tous les autres modes possibles: la conversation publique du canton; la deuxième conversation de Moi avec Dorval en personne; l'évocation lors de cet échange, d'un échange préalable de même nature entre Dorval et son père; la mention en fin de prologue de l'échec de la représentation; la représentation et son échec; le sommaire de l'épilogue revenant brièvement sur la représentation écourtée de la pièce; les entretiens entre Moi et Dorval.[156] Tant et si bien que ces retours finissent par constituer l'histoire. Moi-narrateur le souligne à plusieurs reprises, dans un mouvement de symétrie opposée, reflétant la fin du prologue dans le début de l'épilogue encadrant le script de la pièce commémorative, la dernière scène n'est jamais représentée à proprement parler.

On peut aller jusqu'à se demander si dans l'univers de Dorval, cette scène originelle a "eu lieu", au plein sens de ces termes. Dorval situe paradoxalement son déroulement en de multiples endroits et à de multiples instants correspondants:

> Au premier bruit de l'arrivée de mon père, nous descendîmes, nous accourûmes tous; et la dernière scène se passa en autant d'endroits différents que cet honnête vieillard fit de pauses, depuis la porte d'entrée jusque dans ce salon. Je les vois encore, ces endroits... Si j'ai renfermé toute l'action dans un lieu, c'est que je le pouvais sans gêner la conduite de la pièce, et sans ôter de la vraisemblance aux événements. (1133)

Curieux phénomène qu'une approche psychanalytique caractériserait d'anamorphique.[157] Ainsi considérés sous plusieurs angles, les événements supposément historiques auxquels Dorval fait allusion se diffractent en facettes partielles ne permettant pas de reconstituer totalement la scène primitive symbolisant la mort du père. Le vocabulaire théâtral employé par Dorval contribue en outre à démultiplier la force affective des dits événements. Il s'y réfère métaphoriquement, leur substituant "la dernière scène" i.e., une version

dramatisée de ces événements dont l'authenticité est constamment mise en doute dans Le Fils naturel et les Entretiens.

Le dogmatisme de la tradition et des catégories génériques trouve ainsi une expression tout-à-fait indirecte, par le biais de l'occultation de sa représentation. Par un étrange retour en arrière, la singularité du texte diderotien réactualise, une dizaine d'années après la Lettre sur les aveugles, la promesse épistolaire faite à sa destinatrice par Diderot: le récit des entretiens entre Dorval et Moi tient lieu au lecteur du "spectacle" promis par Dorval.

2. 4. Diderot, fils naturel de Molière et de Richardson

L'importance de la notion de re-spect comme le nœud et le lieu de la transgressivité du "roman" tout entier se trouve encore renforcée à la dernière page des Entretiens, lorsque Dorval revient sur le sujet de la tradition, en envisageant la rédaction d'un Père de famille, dont il a précédemment donné le plan (1153): "[l]e sujet tiendra mes yeux sans cesse attachés sur mon père" (1190). Le champ lexical de la vision met cette annonce au rang du "respect excessif" (1133). "[M]es yeux" dénotent la source littéralement *visuelle* du respect, source figurativement dirigée de force ("tiendra . . . attachés sans cesse") sur l'autorité incarnée par "mon père". Chaque mot du texte se trouve tout d'un coup littéralement obsédé par le sémantisme du respect, et par extension de la tradition en tant qu'elle est représentée par la figure de son père, mais une tradition par ailleurs re-considérée et ré-formée par Dorval. Dans le même temps, par contraste avec ce "Père de famille" qui prend le devant de la scène discursive des Entretiens au moment de leur conclusion, "Le Fils Naturel" se voit implicitement relégué au rang opposé du mépris des conventions plutôt qu'à celui de leur respect, aussi excessif soit-il.

Cela dit, le trop-plein de respect, comme l'illustre Le Fils naturel et les Entretiens, se traduit paradoxalement par une abolition du sujet de ce respect, attribuant aux deux extrêmes fautes qu'un poète puisse commettre ("trop de respect ou trop de mépris") la même conséquence quoique par des moyens contraires: "deux écueils opposés, mais également dangereux. L'un réduit à rien les observations et l'expérience des siècles passés, et ramène l'art à son enfance; l'autre l'arrête tout court où il est, et l'empêche d'aller de l'avant." Si Le Fils naturel et les Entretiens constitue sur le plan dramatique comme sur le plan thématique "l'enfance" du drame sérieux, Le Père de famille deviendrait pour ainsi dire son âge adulte. Or, comme Béatrice Didier le remarque, même dans Le Père de famille, la figure paternelle apparaît comme quelqu'un de faible, dont le symbolisme négatif et oppresseur est transféré et diffracté sur la figure de l'oncle, exclu de la famille reconstituée en fin de drame. ("Images du sacré chez Diderot" 203)

La transgression générique se montre ainsi aux marges du "Fils naturel", à la fin de cette "histoire véritable" du cadre narratif et des "Entretiens." Les risques de ce "trop de mépris" implicite semblent nourrir rétrospectivement le désir de Dorval, dans le corps du "roman", de ne pas vouloir "qu'on présent[e] [s]a pièce aux comédiens", parce qu'il doute sérieusement de sa représentabilité et de son succès. (1189)[158] Parallèlement, dans le déroulement chronologique interne des événements inclus ou mentionnés dans l'ouvrage, le début de la rédaction des Entretiens coïncide plus ou moins avec leur fin "réelle" dans l'univers de l'histoire.

C'est la réaction de Moi qui mérite alors attention. Face à Dorval, Moi en tant que narrateur d'un récit postérieur aux événements qu'il est censé raconter, Moi pourtant capable de restituer l'énergie et l'exaltation de son interlocuteur (comme plus tard le Moi du Neveu de Rameau le ferait de celles du Neveu),

conclut l'épilogue d'une manière bien moins enthousiasmée. Relisant "ces lignes" après avoir terminé les Entretiens, le lecteur peut se demander ce qu'auraient été les envolées lyriques de Dorval sur la nature, si le personnage de Moi avait pu les rendre à la mesure de son expérience et de son désir d'en restituer la vigueur et la force.

> Voici nos entretiens. Mais quelle différence entre ce que Dorval me disait, et ce que j'écris!... Ce sont peut-être les mêmes idées; mais le génie de l'homme n'y est plus... C'est en vain que je cherche en moi l'expression que le spectacle de la nature et la présence de Dorval y faisaient. Je ne la retrouve point; je ne vois plus Dorval. Je ne l'entends plus. Je suis seul, parmi la poussière des livres et dans l'ombre d'un cabinet... Et j'écris des lignes faibles, tristes, et froides. (1126-1127)

Cela dit, comme le Moi du philosophe dans Le Neveu de Rameau, inspiré par le Lui du Neveu comparable au "grain de levain [qui] restitue à chacun une portion de son individualité naturelle, [qui] secoue, agite, fait approuver ou blamer; [et] fait sortir la vérité. . . ." (II: 624), de même c'est Moi, et non Dorval, qui retransmet l'enthousiasme et le non-conformisme de ce dernier. Sans la narration de Moi, cet enthousiasme et ce non-conformisme n'existeraient pas.

A quelques années de distance, aux deux extrêmes génériques du Fils naturel et [d]es Entretiens, le drame et le roman, deux autres textes de Diderot exprimant des sentiments semblables à ceux de Moi dans ce passage, suggèrent un retour diderotien sur ce dernier en même temps qu'une extension hors de sa fiction vers le rapport historique de Diderot à la tradition littéraire: De la poésie dramatique (1757-58; IV: 1273-1350), et l'Eloge de Richardson (1760; IV: 155-168). A travers l'importance accordée à Molière dans l'Encyclopédie et dans le discours, comme à travers celle, proclamée par Diderot lui-même, que Richardson prenait progressivement pour lui depuis les premières traductions

françaises des romans de l'auteur anglais, on connaît l'importance séminale de ces deux figures pour Diderot.[159] Cependant, on s'intéresse rarement à l'identité des réactions suscitées chez lui par l'un et l'autre.

Les Entretiens opèrent un démarquage du drame bourgeois par rapport à la comédie classique qui ridiculise les bourgeois à outrance (1178), et s'encombre de valets dont Diderot désavoue l'influence parasite à cause de la seconde intrigue qu'ils ajoutent inutilement à celle constituant le sujet de la pièce (1134). Cela dit, ce démarquage survient de l'inadéquation des paramètres de la comédie appliqués à l'éthique et aux valeurs bourgeoises considérablement avancées au XVIIIe siècle par rapport à l'époque à laquelle composait Molière. C'est plutôt par l'intermédiaire de la pantomime, adaptée par Diderot aux exigences du genre sérieux, que l'art dramatique du grand auteur comique influence l'inventeur du drame bourgeois. Si bien que la dette du philosophe envers le comédien s'accompagne de conséquences psychologiques et artistiques comparables à l'effet "dangereux" du trop-plein de respect évoqué dans les Entretiens.

Le maître de la comédie incarne en fait une influence quasiment asphyxiante et qui rappelle qu'une admiration excessive "arrête [l'art] tout court où il est, et l'empêche d'aller de l'avant":

> Molière est souvent inimitable. . . . Il est des endroits dans Les Femmes savantes qui font tomber la plume des mains. Si l'on a quelque talent, il s'éclipse. On reste des jours entiers sans rien faire. On se déplaît à soi-même. Le courage ne revient qu'à mesure qu'on perd la mémoire de ce qu'on a lu, et que l'impression qu'on en a ressentie se dissipe. (De la poésie dramatique 1327)

La dynamique castratrice du respect excessivement admiratif des anciens se dessine à travers ces lignes. Risquant de métaphoriquement couper court à tout

élan d'inspiration, elle ne permet l'expression de celle-ci qu'indirectement, une fois le respect étouffé. Isolant l'impression paralysante de la conscience en la "dissip[ant]" au fin fond de la "mémoire," l'acte de répression prend des airs d'instinct de survie intellectuelle, tandis que la perte de mémoire fait étrangement écho à la perte du père et à l'effet traumatisant de sa réapparition impressionnante sous les traits de l'ami de Lysimond dans le Fils naturel & les Entretiens.

Julie Hayes s'arrête sur l'influence de Molière en abordant la question de l'autorité dans De la poésie dramatique. Pour elle, "the relationship with Molière, instead of reducing the writer to speechlessness, here is brushed aside by a new awareness of autonomy" (81). Le terme d'autonomie implique ici une conscience distancée (partant, un certain respect) de la règle, de la loi du père (celle de Molière ou de Lysimond). Celles-ci se trouvent dans De la poésie dramatique, comme dans le Fils naturel et les Entretiens, concurrencées par une loi personnelle que semble s'approprier Diderot à travers le discours de Dorval et à travers la pièce que ce dernier est dit avoir écrite.[160]

Cette loi personnelle et transgressive par rapport à la tradition des genres littéraires repose donc essentiellement sur l'utilisation de la pantomime,[161] reprochée à Diderot dans le Journal Encyclopédique du 15 avril 1757, par un critique qui, au terme d'un article plutôt élogieux sur la pièce, se demandait toutefois si "un tel genre ne serait pas au-dessus de la comédie ordinaire" (Dossier 105).[162] Or, le choix insistant de la pantomime pour seconder, voire remplacer le discours théâtral à certains moments du déroulement d'une pièce, n'aboutit pas chez Diderot à une imitation servile de Molière. Au contraire, elle conclut un examen réellement critique de la tradition antique, manquant de didascalies sur la pantomime, dont le manque est compensé dans le drame bourgeois: "Combien d'endroits où Plaute, Aristophane et Térence ont

embarrassé les plus habiles interprètes, pour n'avoir pas indiqué le mouvement de la scène!" (De la poésie dramatique 1338).

La nouveauté de Diderot dans sa conception dramatique de la pantomime, et par-delà, dans sa transgression des limites séparant les genres les uns des autres, s'il n'a pas à proprement parler découvert la pantomime, est qu'il y voit les mêmes possibilités expressives que celles exploitées dans l'art du romancier anglais Richardson. Pour lui, cette pantomime tendait vers des buts radicalement différents. Instrument hérité de la *commedia dell'arte* dans la production d'effets comiques de scènes de bastonnade (comme la cérémonie turque du Bourgeois gentilhomme), la pantomime se transforme chez Diderot en celui de l'expression d'une vérité intérieure malaisée à rendre par le discours direct, et partant, devenant un objet de prédilection des descriptions romanesques:[163]

> C'est la peinture des mouvements qui charme, surtout dans les romans domestiques. Voyez avec quelle complaisance l'auteur de Paméla, Grandisson et de Clarisse s'y arrête! Voyez quelle force, quel sens, et quel pathétique elle donne à son discours! Je vois le personnage; soit qu'il parle, soit qu'il se taise, je le vois; et son action m'affecte plus que ses paroles. (1338)

Le théâtre et le roman continuent de se mêler constamment dans la mise en œuvre de la pantomime. Les allusions à Richardson dans De la poésie dramatique rappellent que les "trois grands *drames*" du romancier avaient déjà été traduits en français à l'époque de la composition du Fils naturel & [d]es Entretiens" (nous soulignons). De même, durant les années 1750, les articles «Comédie», «Conte», «Dialogue» et «Drame» étaient parus dans les volumes III à V de l'Encyclopédie. «Conte», le seul de ces articles à avoir été écrit par

Diderot, offre une définition qui mêle sans surprise théâtre, peinture et roman: "[ce] récit fabuleux . . . dont le mérite principal consiste dans la variété et la vérité des peintures . . . est une suite de comédies enchaînées les unes aux autres" (Œuvres, IV: 126).

La lecture de l'Eloge de Richardson, rédigé en 1760 trois ans après Le Fils naturel & les Entretiens, à peine deux ans après la parution du Père de famille et de De la poésie dramatique, révèle plus encore la pertinence pour Diderot du choix du théâtre *et* du roman. L'important demeure l'esthétique bourgeoise du naturel, commune au drame sérieux, au roman domestique, ou à la peinture morale.[164] De fait, l'évocation picturale du *theatrum mundi* que Diderot découvre avec délices chez Richardson puise indifféremment au vocabulaire de l'un et de l'autre, ainsi que l'illustre Diderot en cernant les caractéristiques pour le moins transgénériques de l'art que déploie le romancier anglais dans ses ouvrages:

> Le monde où nous vivons est le lieu de sa scène; le fond de son drame est vrai; ses personnages ont toute la réalité possible; ses caractères sont pris du milieu de la société; ses incidents sont dans les mœurs de toutes les nations policées; les passions qu'il peint sont telles que je les éprouve en moi; . . . il me montre le cours général des choses qui m'environnent. (156)

A peu de choses près, cette description conviendrait tout-à-fait au Fils naturel & [aux] Entretiens, dans le prolongement esthétique duquel l'Eloge s'affirme, telle une addition au cadre narratif de la pièce. La façon dont Diderot montre le personnage de Richardson pourrait en effet servir à présenter celui de Dorval. Le cadre narratif de la rencontre entre Moi et Dorval se reflète dans celui où Diderot prétend avoir lu Richardson pour la première fois: l'un "étai[t]

allé chercher à la campagne du repos et de la santé" (1081); l'autre "[s]e souvien[t] encore de la première fois que les ouvrages de Richardson tombèrent entre [s]es mains: [il] étai[t] à la campagne" (157). Non content de parler des romans du premier comme des "drames" familiers où se devine l'esthétique des relations abordée initialement dans les Entretiens, Diderot avoue que le lecteur des ouvrages de Richardson y "prend, malgré qu'[il] en ait, un rôle . . ., [il] se mêle à la conversation" (156). C'est ainsi que, dans les coulisses du salon de Dorval, Moi reconnaît en parlant de l'histoire du jeune homme que "[l]a représentation en avait été si vraie qu'oubliant en plusieurs endroits que j'étais spectateur, et spectateur ignoré, j'avais été sur le point de sortir de ma place, et d'ajouter un personnage réel à la scène" (1126).

Les échos se multiplient tout au long de la lecture de l'Eloge ou des Entretiens, reprenant à l'envi le thème de la vertu nourrie aux ouvrages de Richardson comme aux exemples de la conduite de Dorval. Dorval, héros des événements ayant inspiré la pièce, n'est-il pas celui qui "avait eu, dans un même jour, le bonheur d'exposer sa vie pour son ami, et le courage de lui sacrifier sa passion, sa fortune et sa liberté" (1081)? N'annonce-t-il pas la définition diderotienne de la vertu que l'on cherche traditionnellement dans l'Eloge comme "un sacrifice de soi-même" (156)? Moi écoutant "l'entretien du canton" raconte son envie impérieuse de rencontrer "l'homme rare" dont il se sentit immédiatement le frère et le parent; Diderot faisant la louange du romancier anglais s'exclame: "Qui est-ce qui a lu les ouvrages de Richardson sans désirer de connaître cet homme, de l'avoir pour frère ou pour ami?" (158). Le parallèle entre l'un et l'autre ouvrage finit par suggérer les affinités entre les romans de Richardson et les aventures de Dorval, la peinture de la vertu des uns et son exemple à imiter dans les autres, soulignant en fin de compte la fictionnalité de

tous, mais également leur propension à inviter la participation du lecteur, et par là à transgresser les frontières de leur médium représentationnel.

Ces échanges métaleptiques transgressant les limites entre la réalité et la fiction, entre l'univers du lecteur et celui du roman, ou encore entre l'univers du spectateur et celui de l'acteur reflètent la conception des genres littéraires à travers celle du génie exprimée en termes de transgression, que ce soit dans les Entretiens ou dans l'Eloge de Richardson. Selon Dorval, l'homme de génie s'essaie à des genres nouveaux en laissant de côté ceux déjà emprunté aux Anciens, dont aucun ouvrage n'est à l'abri d'une transgression genrologique: "une pièce ne se renferme jamais à la rigueur dans un genre" (1166). De même, dans l'Eloge, l'homme de génie "qui franchit les barrières que l'usage et le temps ont prescrites aux productions des arts" s'expose au rejet de leur innovation par un public trop engoncé dans ses traditions (158).

Par un glissement métonymique, le personnage Dorval et le romancier Richardson prennent sous la plume diderotienne le statut de ce génie et de l'admiration sans borne par l'intermédiaire desquels ressurgit la thématique du re-spect avec les dangers que l'on a vus précédemment. Aux dernières pages de l'Eloge, c'est ainsi un Diderot désabusé et apparemment sans inspiration qui survit à la disparition du poète dont il chante la louange:

> 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, . . . , effacez-les. Le génie de Richardson a étouffé ce que j'en avais. Ses fantômes errent sans cesse dans mon imagination. . . . et je m'avance vers le dernier terme, sans rien tenter qui puisse me recommander aussi aux temps à venir (168).

L'enthousiasme abattu du panégyriste semble faire écho à la mélancolie de Moi-narrateur affirmant être incapable de retranscrire avec justesse le contenu des

Entretiens qui suivent: "Ce sont peut-être les mêmes idées; mais le génie de l'homme n'y est plus . . . . Je suis seul, parmi la poussière des livres et dans l'ombre d'un cabinet... Et j'écris des lignes faibles, tristes, et froides" (1126-1127).

Il semblerait ainsi effectivement que "trop de respect" d'un modèle, finisse par être la source d'une rupture inévitable, ou d'un échec, mais qu'en même temps, il faille passer par cet échec pour "aller de l'avant." Serait-ce donc vraiment un échec que la conclusion avortée de la représentation du Fils naturel dans le contexte historique du XVIIIe siècle, comme dans celui de l'histoire du roman? Si l'avénement d'un nouveau genre passe par la prise de conscience d'un "homme de génie [de] l'impossibilité d'atteindre ceux qui l'ont précédé dans une route battue, et [de la nécessité de se jeter] de dépit dans une autre" parce que "c'est le seul événement qui puisse nous affranchir de plusieurs préjugés que la philosophie a vainement attaqués" (1155), le double écueil du re-spect se constitue en passage obligé vers l'affranchissement des traditions. Or à l'époque du Fils naturel & [d]es Entretiens, cet affranchissement n'existe pas encore officiellement en littérature, cela malgré les tentatives variées et renouvelées de nombreux écrivains. George May en fait la matière de sa réflexion sur le roman des Lumières, en plein essor durant tout le XVIIIe siècle, quoique constamment rabaissé par ces mêmes écrivains.

Il faut par conséquent réévaluer Le Fils naturel & les Entretiens pour en faire, plutôt qu'une pièce injouable,[165] voire un échec en tant que roman, un roman de l'échec, mais dans un sens désormais positif. Vu sous cet angle, l'échec en question ne fait plus obstacle à la catégorisation genrologique de l'ouvrage, mais constitue bien au contraire le pivot d'une discussion déplaçant l'échec sur les catégories génériques en général à travers le débat sur les grands genres traditionnels de la tragédie et de la comédie examinées dans les

Entretiens. Dès lors que le drame fait partie d'un récit en tant qu'il est inachevé, son soi-disant "échec" devient indispensable à la poursuite du roman dans les Entretiens comme une péripétie sans laquelle ce roman, ou cette "espèce de roman," ne saurait exister.

3. En guise de conclusion

Les recherches diderotiennes les plus récentes sur Le Fils naturel & les Entretiens s'intéressent en priorité au thème de l'inceste. Jacques Chouillet et d'autres avec lui l'avaient jusqu'à présent intégré à leurs discussions, mais pas de manière aussi centrale que Carol Sherman ("Imagining Incest in Diderot's Le Fils naturel") ou Suzanne Pucci ("The Nature of Domestic Intimacy and Sibling Incest in Diderot's Fils naturel"). Pour nous, son intérêt principal est qu'il exprime d'une autre façon encore la notion de transgression des limites établies par la loi, et en cela, se trouve directement lié à la problématique des genres littéraires telle que nous l'abordons chez Diderot.

Dans la mesure où les lois (et le dogmatisme qui les accompagne) établissent les fondations morales d'un ordre, quel qu'il soit, elles participent du sacré, qui, selon Béatrice Didier, n'est pas seulement le religieux, mais englobe le transcendant ("Images du sacré" 199), et posent implicitement la possibilité de la transgression, version laïcisée de la désacralisation. Dans le cas du Fils naturel, écrit B. Didier, "le théâtre de Diderot récupère un certain nombre d'attributs du sacré" notamment par la ritualisation cérémonieuse dont est enveloppée la représentation du "Fils naturel." Dans Le Fils naturel & les Entretiens, multipliée au niveau de l'énonciation narrative par les retours variés vers l'interruption de la représentation que nous avons identifiés, cette ritualisation vise à dépasser le tabou de la mort du père par-delà celui de l'inceste. (Didier 201; Sherman 141) Autrement dit, elle sert à exprimer, voire

exorciser, la transgression sans l'aborder de face, ce qui paraît tout-à-fait sensé dans le contexte historique de la Censure et des rapports tendus de Diderot avec elle.

Par conséquent, le risque de la transgression incestueuse, central à l'histoire de Dorval autant que sa narrativisation l'est au 'roman' de Diderot, devient partie prenante de la nouveauté genrologique et de la structure narrative du Fils naturel & [d]es Entretiens.[166] Dans le même sens, l'analyse du "Fils naturel" proposée par Carol Sherman révèle que les schémas relationnels instables[167] entre les personnages principaux conduisent au thème d'un inceste qui reste "imaginaire" parce que la vertu des intéressés le fait céder à la raison, avant même que le retour du père et le dévoilement du lien fraternel entre Dorval et Rosalie ne deviennent nécessaires pour l'empêcher.

Or, il nous semble là aussi que cette instabilité exprime sur le plan des relations interhumaines une caractéristique fondamentale du langage et du fonctionnement des catégories génériques revu par les Lumières, et mis en œuvre par Diderot dans Le Fils naturel & les Entretiens. Ainsi, au niveau de l'interprétation genrologique du "roman," on y distingue la représentation d'un ordre également instable. Selon le point de vue duquel on se place, c'est tel ou tel genre qui domine, c'est Clairville qui fera pencher l'histoire vers la comédie, ou Dorval vers la tragédie, au lieu qu'un seul établisse sa domination sur tous les autres, au lieu que le théâtre ou la théorie dramatique prennent le pas sur la flexibilité plus riche offerte par la considération du Fils naturel & [d]es Entretiens comme une "espèce de roman." Qu'on n'oublie pas le refus des cloisonnements genrologiques opposé par Dorval à Moi: "Une pièce ne se renferme jamais à la rigueur dans un genre" (1166).

La famille bourgeoise, dont l'économie devient thématiquement essentielle au genre sérieux, finit par devenir l'emblème du nouveau modèle de

pensée de Diderot et des Lumières avec lui. Si l'Encyclopédie avait pour but de "changer la façon commune de penser," la famille telle qu'elle est re-présentée dans le Fils naturel naturel & les Entretiens constitue une illustration des changements envisagés par *le philosophe*. D'un côté, à travers "toute la famille" dans la scène non jouée où l'émotivité des personnages principaux devient si "générale" et si forte qu'elle submerge et les maîtres et les serviteurs, c'est toute la société qui par cet acte de reconnaissance contrite fait son deuil du modèle généalogique traditionnel basé sur la hiérarchie royale.[168] D'un autre côté, c'est l'idée des connaissances comme une chaîne de faits reliés les uns aux autres qui s'exprime thématiquement dans le jeu fluide des configurations relationnelles identifiées par Carol Sherman dans "Le Fils naturel". Cette connaissance, consistant en l'établissement de liens, de relations entre des faits inconnus auparavant, et certains de remettre en question l'état de faits précédemment considéré, émerge à travers l'intrigue de "la pièce" qui tourne autour d'une conception erronnée des relations entre les personnages, mais dont la révélation finale est aussi dévastatrice pour la situation ancienne (l'inceste au bord d'être réalisé) qu'elle est nécessaire au passage à un ordre nouveau.

Dans ce sens, l'idée, exposée dans le troisième entretien, que le genre sérieux vient pallier un manque existant entre les deux genres extrêmes de la tragédie et de la comédie suit cette analogie fondamentale. Cependant, ainsi que le révèle l'élément incestueux évoqué dans "Le Fils naturel," une telle conception de la connaissance ne va pas sans risque. Quoique la représentation de l'histoire de Dorval serve en partie à écarter le danger d'un effacement des relations familiales, et que l'inceste reste écarté grâce à la vertu et à la raison, le fait que cette représentation intervienne après la mort de

Lysimond continue de suggérer une remise en cause et une remise en forme de l'ordre établi.

James Creech avance que "Le fils naturel" célèbre la survivance d'un autre ordre familial pré-existant, un ordre de vertu, mais d'une "bizarre" vertu fondée sur un principe d'indifférenciation pré-œdipienne. ("«Who will save me from myself?» 301) Sans que nous adhérions complètement à cette affirmation, il nous semble qu'elle reprend l'idée, déconcertante, d'une absence de repères, et que c'est cette idée qui fait trembler les fondements de la société des Lumières. Le malaise créé par l'idée symbolique d'une telle absence, à travers le nouveau modèle généalogique ébauché dans le genre sérieux, correspond, certes, à l'émergence d'un nouvel ordre, un ordre fidèle à l'esthétique relationnelle et à la philosophie relativiste dont il relève, qui ne s'affirme pas comme absolu et immuable.

CHAPITRE IV

Religion, science et "fictions" autour de L'Encyclopédie[169]

> L'univers soit réel, soit intelligible a une infinité de points de vue sous lesquels il peut être représenté, et le nombre des systèmes possibles de la connaissance humaine est aussi grand que celui de ces points de vue. Le seul d'où l'arbitraire serait exclu, c'est . . . le système qui existait de toute éternité dans la volonté de Dieu. . . ; ordonnance qui a de la simplicité et de la grandeur, mais à laquelle on pourrait reprocher un défaut important dans un ouvrage composé par des philosophes, et adressé à tous les hommes et à tous les temps: le défaut d'être lié trop étroitement à notre théologie. . . . («Encyclopédie» 394)

1. Avant-propos

L'énorme entreprise éditoriale de l'Encyclopédie, monument à la gloire des Lumières, se destinait à "changer la façon commune de penser" de tout un peuple en le libérant du joug des préjugés de la religion. Comme Locke avant lui avait réalisé dans son Essai sur l'entendement humain que le langage avait partie prenante à sa réflexion philosophique, Diderot, à la tête de l'Encyclopédie, comprit que la mission première des philosophes touchait au langage, ce reflet fidèle de l'exercice de la raison philosophique, moyen de collection, d'exposition et de transmission des connaissances dont le "dictionnaire raisonné des arts, des sciences et des métiers" se faisait fort de donner l'état des lieux («Encyclopédie» 375). Si bien que des huit volumes de textes et deux d'illustrations prévus par le Prospectus (211) s'enflèrent jusqu'à devenir dix-sept volumes de textes et onze de planches. La publication de

l'ensemble, moyennant interdictions, malfaçons[170] et clandestinité, s'étala sur plus de vingt ans, de 1751 à 1772.

Le fait est que les théologiens de la Sorbonne virent dans cette immense entreprise celle de la remise en cause de la religion qu'ils défendaient, et mirent à plusieurs reprise un frein au développement de l'Encyclopédie. Cependant, la protection d'intellectuels haut-placés favorisa l'obtention d'une permission tacite de poursuivre sa publication. Les encyclopédistes, tout en prenant quelques précautions rhétoriques pour épargner les autorités religieuses, allant jusqu'à modifier certains articles leur déplaisant, n'en essayaient pas moins de légitimer par leur travail une vision de l'univers indépendante du Verbe et de la volonté originels de la Genèse.

Le langage, et avec lui les lettres, se virent investis d'un statut archétypal, de discipline parmi les disciplines, recouvrant l'ensemble des connaissances d'une suprématie implicite. Dans la lignée de l'humanisme de la Renaissance du XVIe siècle, sciences et connaissances sortaient en effet quasi directement des traités, des textes, bref de la 'littérature' laissée à la postérité par les auteurs des siècles précédents. Voltaire, à l'article «Gens de Lettres» (VI: 599-600) affirme ainsi que "la science universelle n'est plus à la portée de l'homme: mais les véritables *gens de lettres* se mettent en état de porter leur pas dans ces différens terreins, s'ils ne peuvent les cultiver tous".[171] Voltaire oppose dans l'article deux visions du monde, l'une, plus ou moins 'fausse' car sortie quasiment des textes et trop théorique par nature, trop éloignée de l'expérience, trop "méta-physique" par conséquent, comme dirait Diderot, l'autre s'appuyant sur eux, certes, mais en tant que "témoignages." Dès lors s'établit une distance critique essentielle au système des connaissances tel que l'envisageaient les encyclopédistes, Diderot le premier.

Contrastant ces deux visions, Voltaire oppose naturellement deux espèces, ou plutôt deux générations de gens de lettres différentes, l'une issue d'un XVIIIe siècle où les Lumières de la philosophie commencent à se frayer un chemin expérimental dans l'obscurité métaphysique où se complaisait l'autre. Les gens de lettres d'avant le XVIIIe siècle se cantonnaient essentiellement au travail d'"un critique grammatical" corrigeant éditions diverses et manuscrits anciens, sans remettre en question ni la théorie 'linguistique' à l'œuvre au cœur de cette 'grammaire,' ni les *a priori* phénoménologiques sur laquelle une telle théorie se fondait. A partir du XVIIIe, ils s'illustrent plus noblement par "l'esprit philosophique" auquel on doit l'élimination d'un nombre incalculable de superstitions, d'illusions, et de tous "les préjugés dont la société étoit infectée" («Gens de Lettres»).

2. Les genres et l'Encyclopédie.

Méditant sur les ambitions philosophiques du siècle, Benoît Melançon remarque que "[l]a raison peut être appliquée à tous les objets (sensibles, intellectuels) de la nature: tout peut et doit être dit, tout peut et doit être expliqué. Les Lumières prétendent ne rien laisser dans l'ombre: la vérité est à ce prix. Tous les genres sont requis par elle" (263). Nous avons voulu donner un aperçu, dans les chapitres précédents, à travers la variété générique du conte, de la lettre publique et du roman dramatique de Diderot, de la façon dont celui-ci tira profit des possibilités de chaque médium pour problématiser la question de la vérité. Il s'agit à présent de cerner ce qui, dans la conception et la réalisation de l'Encyclopédie, a donné à son esprit philosophique et à sa transgénéricité une expression théorique.

Le fait que d'une part, Diderot ait largement participé à l'entreprise encyclopédique, entreprise aux visées éducatives presque démocratiques d'une

ampleur sans précédent, portée "dans différens terreins" cultivés grâce aux talents des spécialistes de tout poil, et que, d'autre part, ses écrits témoignent d'une diversité générique presqu' égale en matière littéraire à celle des sujets traités dans l'Encyclopédie, nous engage à examiner plus avant cet état d'esprit "philosophique" à l'origine de l'élimination des préjugés dont la religion était alors rendue responsable.

En outre, le fait que la censure s'attaquait à tout ce qu'écrivait Diderot, dans l'Encyclopédie ou ailleurs, suppose que la façon dont il écrivait, que ce qu'il écrivait, et plus largement, que son style, présentaient un risque pour les autorités. L'anonymat même temporaire qu'il imposa à certaines de ses productions le suggère. L'intensité et l'acrimonie des poursuites visant à identifier l'auteur, alors inconnu vers la fin des années 1740, de textes aussi subversifs du point de vue des idées, aussi variés du point de vue des genres littéraires que les Pensées Philosophiques, Les Bijoux indicrets, ou L'Oiseau blanc, conte bleu, avec le succès que l'on sait, abonde dans ce sens. De même, comme nous l'avons expliqué au cours de notre étude du Fils naturel & [d]es Entretiens notamment, les œuvres dont il était l'auteur reconnu ont essuyé des critiques visant plus sa réputation de philosophe que ses prouesses littéraires, suggérant par là la transgressivité commune aux deux groupes.

2. 1. Langage et réforme dans l'article «Encyclopédie»

Programmatique, l'article «Encyclopédie» n'apparut pourtant, ordre alphabétique oblige, qu'au cinquième volume de l'Encyclopédie.[172] Tout ce Diderot y écrit n'en prend que plus de valeur dans la lutte antidogmatique entreprise par les philosophes, et l'exposition des moyens de cette lutte. En effet, à ce stade de la publication, nombre de difficultés évoquées dans l'article avaient déjà été rencontrées. A ce propos, manque de temps ou décision

stratégique, l'article «Encyclopédie» ne fut inséré dans le volume concerné qu'au dernier moment, déjouant ainsi l'œil scrutateur de la censure. La définition de ce qu'est une encyclopédie commence par son but, en faisant d'entrée un instrument ambitieux:

> le but d'une *encyclopédie* est de rassembler les connaissances éparses sur la surface de la terre; d'en exposer le système général aux hommes avec lesquels nous vivons, et de le transmettre aux hommes qui viendront après nous; afin que . . . nos neveux, devenant plus instruits, deviennent en même temps plus vertueux et plus heureux. . . . (363)

Maniant cet outil éducatif d'envergure, établissant un lien épistémologique entre le passé et l'avenir, Diderot se heurte d'emblée à ce que Locke avait trouvé sur son chemin en écrivant son Essai sur l'entendement humain: le langage.

Au fondement de l'Encyclopédie, philosophie et linguistique vont main dans la main, et l'enjeu de l'entreprise encyclopédique se reflète dans l'importance conséquemment allouée au développement de la langue, puisque, dit encore Diderot,

> "La connaissance de la langue est le fondement de toutes ces grandes espérances [i.e., les ambitions de l'Encyclopédie]; elles resteront incertaines si la langue n'est pas fixée et transmise à la postérité dans toute sa perfection; et cet objet est le premier de ceux dont il convenait à des encylopédistes de s'occuper profondément" (375).

A la mesure de l'ampleur qui caractérise le projet encyclopédique, ce langage qui informe l'Encyclopédie prend des proportions magistrales. Magistrales et complexes, plurielles tel un Diderot en proie à cent pensées différentes se reflétant cent fois le jour dans les changements incessants de sa physionomie. Pour lui, en effet "[c]haque science, chaque art a sa langue" (403) un peu comme chaque pays aurait sa langue, chaque moment sa physionomie et

chaque physionomie un nom différent, et "[c]hacun sa manière de sentir et de voir" (396).

Cette pensée traverse l'article «Encyclopédie» comme elle traverse déjà et traversera encore l'œuvre de Diderot et sa pratique transgénérique. On la retrouve quelques temps plus tard dans le deuxième des Entretiens sur le «Fils naturel, dans la bouche d'un Dorval pour lequel chaque passion a son propre langage, son propre accent naturel. "Mais cet accent se modifie en tant de manières; c'est un sujet si fugitif et si délicat, que je n'en connais aucun qui fasse mieux sentir l'indigence de toutes les langues qui existent et qui ont existé." (1146) C'est le même argument qui se lit dans «Encyclopédie» lorsque Diderot constate la variété qui existe dans la prononciation d'une langue (384). La Lettre sur les sourds et muets soutient la même idée concernant chaque art; Les Pensées philosophiques, déjà, où l'on pouvait lire que "chaque esprit a son téléscope" (26).

Il s'ensuit d'une part l'impossibilité d'une compréhension universelle et immédiate de tout énoncé, verbal, scientifique, artistique, passionnel, mais d'autre part, et surtout, la suggestion que la parole biblique elle-même a son propre accent, son propre idiome, et qu'elle se trouve rabaissée par cette ressemblance avec les langages laïcs. Ce questionnement rend problématique et remet en cause non seulement l'interprétation du Verbe divin à travers l'interprétation du langage en général, mais encore et surtout, la conception des genres comme instigateurs d'une norme prescriptive et uniformisante. Car

> [s]i l'on s'en tient à certaines expressions génériques que personne n'entend de la même manière, quoique tout le monde s'en serve sans contradiction, parce que jamais on ne s'explique; et si l'on demande à chacun ou des éléments, ou un traité complet et général, on ne tardera

pas à s'apercevoir combien cette mesure nominale est vague et indéterminée. (395-96)

D'où la pratique diderotienne des genres est fondée sur l'originalité d'une œuvre et son appartenance à plusieurs traditions plutôt qu'à un genre particulier.

Ce problème d'organisation et de "dénomination", tout en suggérant l'inadéquation de catégories génériques et l'impossibilité virtuelle de trouver un exemple parfait de leur dogmatisme, pose de façon complexe la tâche des philosophes, ayant à rendre un compte aussi exact que possible d'une société en mouvement sur le plan économique, des "sciences, des arts et des métiers" nouveaux à l'époque. Là-dessus, le fait de reconnaître l'individualité fondamentale de la pratique linguistique malgré l'existence d'un code commun[173] dans la perspective du bonheur humain comme terme ultime de l'entreprise encyclopédique, place celle-ci au premier plan d'une réforme sociolinguistique: changer la façon commune de penser implique changer celle d'interpréter.[174]

En outre, Diderot suggère en creux la difficulté de concevoir le bonheur collectif dans une communauté qui ne reconnaîtrait pas à chacun de ses membres la liberté sinon d'expression, du moins d'interprétation, et de critique. Et l'on y retrouve un langage partagé par les textes que nous avons examinés dans les chapitres précédents, où la pratique générique diderotienne illustrait les difficultés soulignées dans «Encyclopédie» par sa mise en œuvre de l'interprétation de faits ou de récits, sacrés, populaires et autres. Ainsi:

> [i]l faut donc s'attacher à . . . démontrer les vérités; à dévoiler les erreurs; à discréditer adroitement les préjugés; à apprendre aux hommes à douter et à attendre; à dissiper l'ignorance; à apprécier la valeur des connaissances humaines; à distinguer le vrai du faux, le vrai du vraisemblable, le vraisemblable du merveilleux et de l'incroyable, les

> phénomènes communs des phénomènes extraordinaires, les faits certains des douteux, ceux-ci des faits absurdes et contraires à l'ordre de la nature; à connaître le cours général des événements, et à prendre chaque chose pour ce qu'elle est et par conséquent à inspirer le goût de la science, l'horreur du mensonge et du vice et l'amour de la vertu; car tout ce qui n'a pas le bonheur et la vertu pour fin dernière n'est rien. (401-402)

C'est le même idéal qui se retrouvera dans De la poésie dramatique, où le drame bourgeois devient, comme l'Encyclopédie, un instrument de réforme morale.

Dans une perspective historique, cette position s'appuie sur l'association étroite entre progrès humain et progrès linguistique. C'est d'ailleurs en ces termes que Diderot formule l'origine d'une telle association lorsqu'il assigne "le premier germe des progrès de l'esprit humain," de sa curiosité, et de sa capacité subséquente à remettre en question les données de son existence, à "[l]'institution de signes vocaux qui représentassent des idées, et de caractères tracés qui représentassent des voix" (375). Cela dit, le processus de l'institutionnalisation du langage met sa dimension arbitraire en lumière puisque "[l]es caractères de l'écriture s'étendent à tout, mais ils sont d'institution; ils ne signifient pas par eux-mêmes" (375), demeurant tributaires de la "double convention" de la signification et d'une syntaxe arbitraires et gouvernant sa production orale et écrite.[175]

2. 2. Langage encyclopédique et théorie des genres

En ce sens, la conception du langage que Diderot développe dans l'Encyclopédie à partir de l'arbitraire inhérent au processus de son institutionnalisation, nourrit un début de théorie sur les genres.[176] Diderot met

ainsi en parallèle des phénomènes de développement littéraire, législatif et urbain. Il souligne la proximité dynamique de chacune de ces composantes du paysage socioculturel d'un pays—dont les lettres, les lois et l'architecture constitueraient ainsi le fruit et le représentant. Dans ce contexte, l'orthodoxie religieuse défiée par la critique encyclopédiste se donne, elle, à lire comme avatar culturel, comme système produit et organisé par les hommes, participant d'un genre de littérature (texte sacré),[177] d'une "compilation de lois" (les Dix Commandements) et de "la première fondation d'une ville" (le modèle d'une communauté chrétienne par exemple).

L'étude de la littérature dans son organisation générique, fournit donc matière à réflexion sur l'avènement d'une loi particulière ou sur la légitimité même des lois et de tout principe en général, qu'ils soient génériques, civils ou religieux. Mieux, cette étude devient partie intégrante de la croisade encyclopédique contre les préjugés et le dogmatisme:

> J'ai dit qu'il n'appartenait qu'à un siècle philosophique de tenter une *encyclopédie*; et je l'ai dit, parce que cet ouvrage demande plus de hardiesse dans l'esprit, qu'on en a communément dans les siècles pusillanimes de goût. Il faut tout examiner, tout remuer sans exception et sans ménagement: oser voir, ainsi que nous commençons à nous en convaincre, qu'il en est presque des genres de littérature, ainsi que de la compilation générale des lois, et de la première formation des villes, que c'est à un hasard singulier, à une circonstance bizarre, quelquefois à un essor du génie, qu'ils ont dû leur naissance. («Encyclopédie» 412)[178]

Reprenant la métaphore fondatrice des Lumières dans son exhortation à "oser voir", Diderot se rapproche de celle de Kant donnant au siècle des Lumières la devise "Sapere aude" intimant à l'esprit curieux ou hésitant l'ordre d'oser savoir. Ce passage prend ainsi des allures de panégyrique à la gloire de la critique

encyclopédiste et de sa mission philosophique qui visent à ébranler le fondement de toute loi, de toute tradition, transformée en bastion d'orthodoxie et d'intolérance pour avoir oublié que "c'est à un hasard singulier, à une circonstance bizarre, quelquefois à un essor du génie, qu'[elle a] dû [sa] naissance."

Sur la toile de fond idéologique du Verbe originel, le caractère polémique et transgressif de l'Encyclopédie, à travers celui de son langage, ou de la conception du langage qui s'y trouve proposée, n'en apparaît que plus clairement. La motivation de la relation référentielle (de 'représentation') entre signifiant et signifié dépend donc entièrement, d'après «Encyclopédie», du choix de plusieurs individus, choix par conséquent limité par l'histoire et la géographie. De fait, l'interprétation de tout texte tombe sous le coup d'un relativisme difficile à concilier avec la force absolutiste inséparable d'un Verbe ayant pour justification première de communiquer la puissance de Dieu, de répandre sa loi, et pour fonction de valider la Genèse tout en assurant la validité inébranlable de cette version univoque du monde.

Or, l'objectif des Encyclopédistes consiste à remettre en question les préjugés, de quelque origine qu'ils soient, pour "changer la façon commune de penser." Dans l'Encyclopédie, l'esprit maintenu éveillé grâce aux soins d'une curiosité entretenue par l'usage du langage, par la recherche du sens de telle ou telle parole, donné ou à donner à tel ou tel texte (Ecritures Saintes incluses), cet esprit se voit donc investi d'un pouvoir et d'une mission critiques. En sorte que, devenu performatif du point de vue philosophique, il se fait du même coup hérétique du point de vue religieux.

Etant donné le but d'édifier tous les hommes, "il faut donc commencer par envisager son objet sous toutes ses faces les plus étendues" (373). Cet impératif de la représentation la plus objective possible du monde n'est pas

exempt d'arbitraire, cependant, et Diderot lance encore une flèche contre le dogmatisme religieux, en reconnaissant l'arbitraire de sa propre position:

> impossible de bannir l'arbitraire de cette grande distribution première. L'univers ne nous offre que des êtres particuliers, infinis en nombre, et sans presque aucune division fixe et déterminée; il n'y en a aucun qu'on puisse appeler ou le premier ou le dernier; tout s'y enchaîne et s'y succède par des nuances insensibles; et à travers cette uniforme immensité d'objets, s'il en paraît quelques-uns qui, comme des pointes de rochers, semblent percer la surface et la dominer, ils ne doivent cette prérogative qu'à des systèmes particuliers, qu'à des conventions vagues, qu'à certains événements étrangers, et non à l'arrangement physique des êtres et à l'intention de la nature. Voyez le Prospectus. (393)

Il est aisé de remplacer dans ce passage "l'univers" par la littérature, et les "êtres" qui le peuplent par des ouvrages "particuliers, infinis en nombre, et sans presque aucune division fixe et déterminée." On se rend mieux compte alors que les genres littéraires ne sont que des "conventions vagues", que des "systèmes particuliers" comme les ouvrages qu'ils sont censés contribuer à définir, et que leur force législative n'est qu'une fonction arbitraire de la nécessité pour la pensée de catégoriser le monde et les lettres afin de s'en distancer.

Le seul système qui puisse se montrer exempt d'arbitraire, reconnaît Diderot, ne saurait être par conséquent être que d'origine divine. On devine la conclusion "logique" de ce discours après la démonstration que l'arbitraire est inévitable:

> Quant à ce système général d'où l'arbitraire serait exclu, et que nous n'aurons jamais, peut-être ne nous serait-il pas fort avantageux de l'avoir; car quelle différence y aurait-il entre la lecture d'un ouvrage où tous les

> ressorts de l'univers seraient développés, et l'étude même de l'univers? presque aucune: nous ne serions toujours capables d'entendre qu'une certaine portion de ce grand livre . . . . Nous nous occupons maintenant à remplir ces vides en contemplant la nature. (394)

Cependant, du point de vue relativiste de l'Encyclopédie, dans laquelle il s'agit d'exposer le plus de choses sous le plus d'angles possibles, ce système risquerait de se voir "reprocher un défaut important dans un ouvrage composé par des philosophes, et adressé à tous les hommes et à tous les temps: le défaut d'être lié trop étroitement à notre théologie" (394).[179] Le Prospectus révèle en effet une distribution subversive des domaines où peut s'exercer la recherche encyclopédique. Le système figuré des connaissances humaines qui le conclut (236-237) place la théologie ou "*science* de Dieu" (nous soulignons) au milieu des autres activités humaines. Organisé à partir des facultés, humaines elles aussi, de la mémoire, de la raison et de l'imagination, le système propose trois domaines de connaissances correspondants: l'histoire, la philosophie et la poésie. L'Encyclopédie attribue de fait à la théologie une position restreinte entre la superstition et la science des "esprits bien et malfaisants". La "science de Dieu" apparaît sous la division Philosophie, au même niveau que la "science de l'Homme" et que la "science de la nature". La variété de subdivisions qui développe ces deux dernières entérine un déséquilibre quantitatif et qualitatif au dépens de la théologie, illustrant l'antidogmatisme des Philosophes jusque dans la typographie de l'Encyclopédie.

Dans le même ordre d'idées, l'organisation de l'Encyclopédie selon cinq ordres différents mais superposés les uns aux autres inscrit au plus profond du Dictionnaire une multitude de perspectives, toutes arbitraires, de l'aveu de Diderot, et passibles, par conséquent, d'influencer à divers niveaux la compréhension et l'interprétation des connaissances qu'on y trouve. Le premier

ordre est représenté par la distribution des facultés humaines, évoquée ci-dessus. Le second consiste en la proportion à accorder aux différentes parties correspondant dans le texte (dont l'importance respective des catégories énumérées dans l'arbre généalogique donne déjà une idée). Le troisième concerne "la distribution particulière à chaque partie" (398). Le quatrième, quant à lui, touche celle partageant chaque entrée du dictionnaire en différentes sections (398), que, pour finir, le cinquième développe individuellement (400).

L'unité et la perspective d'ensemble respectivement offertes par d'Alembert dans le Discours préliminaire et par Diderot dans le Prospectus, unité et perspective indubitables d'un côté, ne diminuent néanmoins pas, d'un autre côté, la diversité de contenu et de forme, quantitative et qualitative, des contributions de quelques deux cents participants au projet. Une telle variété dans la présentation, dans le choix notamment des catégories sous lesquelles inclure diverses 'faces' du même objet ou mot défini, laisse le champ libre à l'esprit philosophique et encyclopédiste pour s'exprimer. La dispersion et la fragmentation de chaque définition ainsi conçue favorise par conséquent la dissémination des germes de l'anticléricalisme philosophique à travers de multiples sous-parties rédigées par de multiples auteurs.

L'étendue du projet, la variété, également, des contributeurs (artisans, ouvriers, commerçants, abbés, philosophes, intellectuels ou autres)[180] illustre massivement et paradoxalement l'absence de l'auteur-Créateur par excellence. En effet, l'absence physique à proprement parler, d'un auteur ou d'un narrateur dans l'Encyclopédie, ce qui nous ramène vers les genres littéraires, se dessine en creux, à chaque article parfois créé par plusieurs participants n'ayant pas forcément de lien entre eux. En d'autres termes, l'Encyclopédie, de par sa nature même, de par sa conception, divisée, dispersée au gré des diverses sciences auxquelles appartiennent "tant de faces" d'un même objet, mais nature

également ordonnée par la raison générale de l'éditeur, se pose concrètement comme le dépositaire d'autant de versions du monde. Elle devient comme la rivale en titre de la version officielle révélée prônée par l'orthodoxie religieuse, si prompte à interdire la parution de cette Encyclopédie, précisément parce que sa version n'en est qu'une parmi tant d'autres.

Les œuvres que nous avons traitées, conte, lettre, théâtre, sont toutes marquées à des degrés divers, par une absence auctoriale, ce qui souligne d'une part la communauté de pensée que l'on peut trouver dans tous les genres tels que les approche Diderot. D'autre part, il en résulte un effacement collectif de l'identité générique de chacun d'entre eux, comme si chaque genre offrait son propre langage, mais d'une façon qui le lierait aux autres genres.

2. 3. Du conte à l'Encyclopédie: représentation et transgression

Par où l'on voit la dimension primordiale du langage dans le mouvement encyclopédiste, ainsi que ses répercussions genrologiques. Les tâches énumérées plus haut, donnant les détails du programme de réforme de la pensée humaine, concernent toutes des actions linguistiques que ce soit en raison de leur définition du moyen de leur réalisation: "démontrer les vérités; dévoiler les erreurs; discréditer adroitement les préjugés; apprendre aux hommes à douter et à attendre; dissiper l'ignorance; apprécier la valeur des connaissances humaines; distinguer le vrai du faux, le vrai du vraisemblable, . . . " (401-402, nous soulignons). Le conte ne permettait-il pas de démontrer la parenté entre enseignements et les moyens pédagogiques du catéchisme et les siens propres? La lettre ne constituait-elle pas en outre un moyen de représenter la diversité des perspectives sur un même objet (l'existence de Dieu, la mort de Saunderson, la Lettre sur les sourds et muets)?

Le roman dramatique n'offait-il pas un exemple de la difficulté de "distinguer" le vrai du vraisemblable et la vérité de la fiction?

L'Encyclopédie, portant une telle utilisation des genres à l'extrême, en fournit une formulation théorique à au moins deux reprises en soulignant tout d'abord "l'habitude bien fondée . . . de suspecter toute loi générale en matière de langue" (380). Mais le scepticisme de Diderot quant à la validité et la solidité des genres littéraires trouve une formulation plus claire encore. Ainsi à l'encontre des temps primitifs de l'établissement du joug de la tradition (littéraire, législative, urbaine), "[i]l fallait [contre "toute ces vieilles puérilités"] un temps raisonneur, où l'on ne cherchât plus les règles dans les auteurs, mais dans la nature, et où l'on sentit le faux et le vrai de tant de poétiques arbitraires", où l'éditeur de l'Encyclopédie prend "le terme de *poétique* dans son acception la plus générale, pour un système de règles données, selon lesquelles, en quelque genre que ce soit, on prétend qu'il faut travailler pour réussir" (413).

Comme lorsqu'il donnait le détail des "actions" linguistiques à effectuer dans la mise en œuvre de l'Encyclopédie par ce "siècle philosophique," Diderot opère un retour conscient sur le langage. Résultat de toutes ces "actions" linguistiques, la dimension épistémologique du langage et son rôle dans l'acquisition des connaissances sont mis en avant comme le suggère Diderot en fin de phrase. Il s'agit en effet, à travers elles, de "connaître le cours général des événements, et à prendre chaque chose pour ce qu'elle est et par conséquent [d'] inspirer le goût de la science, l'horreur du mensonge et du vice et l'amour de la vertu." On peut étendre cette remarque non seulement au niveau général de l'appartenance générique, mais encore au niveau intragénérique de la distribution des "personnages" et de leurs actions dans L'Oiseau blanc, conte bleu, la Lettre sur les aveugles et la Lettre sur les sourds et muets, ou Fils naturel & [d]es Entretiens sur 'Le Fils naturel'.

Par exemple, dans L'Oiseau blanc, du fait de la situation narrative et diégétique dans laquelle Mirzoza est mise en scène par Diderot (en tant qu'auditrice critique et participant à la narration d'une part, et en tant que sultane voulant s'endormir en écoutant des histoires, d'autre part), elle "dévoile les erreurs" des ficelles génériques des mauvais contes (sous-entendu ceux de la Bible, comme le dénoncent plus explicitement les Pensées philosophiques). A travers la parodie de l'Annonciation faite à Marie, elle "distingue le vraisemblable du merveilleux et de l'incroyable" de son mémorable "Allons donc, émir, vous vous moquez. Je veux bien qu'on me fasse des contes, mais je ne veux pas qu'on me les fasse aussi ridicules" (II: 225). Dans le même sens, le personnage du génie Rousch (dont le nom veut dire "Menteur") est présenté de façon telle qu'il pourrait "inspirer l'horreur du mensonge" en apprenant à douter. A son tour, dans sa conversation avec le prélat Holmes, Saunderson "discrédite adroitement les préjugés" du religieux en lui "démontrant la vérité" de leur partialité fondée sur le sens de la vision, en "dévoilant par conséquent l'erreur" qu'il y a à soutenir l'existence divine sur l'argument vraisemblable, mais non vrai, des merveilles de la nature que sa cécité l'empêche non seulement de voir, mais de concevoir."[181]

D'où, à un niveau qui rassemble les qualités transgénériques des œuvres en question, se dégage la propre transgénéricité de la conception de l'Encyclopédie comme véhicule de transgression littéraire, donc linguistique et idéologique à la fois. C'est ainsi que l'on retrouve en plusieurs endroits, depuis le Discours préliminaire à l'article «Encyclopédie», la métaphore du "joug", symbole d'une autorité imposée et maintenue par la force.

2. 4. Transgression générique et remise en cause de la tradition

Aux premières lignes du Discours, d'Alembert donne un résumé des avancées philosophiques des siècles passés, pour en arriver à Descartes pour lui rendre hommage d'avoir légué l'habitude de "douter de tout" à ses successeurs du XVIIIe siècle. La métaphore du joug désigne alors "[la] scolastique, [l']opinion, [l']autorité, en un mot [les] préjugés et [la] barbarie". En secouant ce joug, Descartes a mis en branle une "révolte dont nous recueillons les fruits"; mieux, "il a rendu à la philosophie un service plus essentiel peut-être que tous ceux qu'elle doit à ses illustres successeurs". D'emblée, aux abords de l'Encyclopédie, cette métaphore concentre les objets des efforts encylopédiques, objets caractérisés, notons-le, par leur nature ou leur expression linguistique, qu'il s'agisse des idées, du discours ou des lois qui deviennent tyranniques, barbares, contre nature.

Dans la même veine, Diderot, après à peine quelques pages dans l'article «Encyclopédie», confirme ce qu'annonçait d'Alembert quelques années plus tôt, pour affirmer le primat de la raison philosophique dans la révolte engagée, et prendre acte que sa mise en œuvre est en marche:

> "Aujourd'hui que la philosophie s'avance à grands pas; qu'elle soumet à son empire tous les objets de son ressort; que son ton est le ton dominant, et qu'on commence à secouer le joug de l'autorité et de l'exemple pour s'en tenir aux lois de la raison, il n'y a presque pas un ouvrage élémentaire et dogmatique dont on soit satisfait. (371)

Le "joug de l'autorité" devient la cible désignée des philosophes, à qui il revient de le "secouer," et de l'Encyclopédie, ouvrage complexe et censément objectif, qui fait pendant à la Bible, dont l'ombre s'ébauche à contre-jour de l'expression "un ouvrage élémentaire et dogmatique." Ce passage rappelle d'autant plus l'extrait du Discours préliminaire que Diderot fait lui aussi référence aux grands hommes du XVIIe siècle, dont Descartes tombé en disgrâce à la fin de sa vie, en

avançant que "l'effet des progrès de la raison" est tel qu'il "renversera tant de statues, et [qu'il] en relèvera quelques-unes qui sont renversées. Ce sont celles des hommes rares qui ont devancé leur siècle. Nous avons eu, s'il est permis de s'exprimer ainsi, des contemporains sous le siècle de Louis XIV" (371-372).

Un dernier exemple, toujours dans l'article «Encyclopédie», au moment clé, déjà cité, auquel Diderot compare l'établissement des genres littéraires à celui des lois et des cités. La métaphore du joug touche alors la tradition dont " le nom donné et les lois prescrites" ne s'appliquaient au départ qu'à "une composition d'un caractère particulier," mais que leur modèle trop rigoureux érigea bientôt en "joug reçu" qu'il revint à "un homme de génie hardi et original" d' "os[er] secouer" (412). Ce cas condense les autres dans la mesure où les lois et les cités sont du ressort des législateurs, du monde politique aidé des autorités religieuses, et tendent par leur portée collective à couvrir la société toute entière, alors que la littérature, même soumise en principe aux lois trop rigoureuses des genres établis, est finalement du ressort individuel de "l'homme de génie hardi et original". Le genre transgressé, et le transgresseur de genre avec lui, représentent par conséquent l'élément perturbateur dont la loi dogmatique n'accepte pas l'originalité et la déviation par rapport à "la route commune". D'où la nécessité que le chemin débroussaillé par ces esprits hardis mais isolés, tel Descartes, soit repris en main par le contingent plus nombreux des encyclopédistes. Leur rôle dans ce XVIIIe "siècle philosophique" prend assez d'ampleur pour faire face à la tyrannie de la tradition grâce au nouvel "empire" de la raison.

Face à l'injustice du joug de l'autorité, du dogmatisme élémentaire de la Bible, il faut désormais légitimer une vision rationnelle, et non plus révélée, du monde, vision que résume l'axiome "Tout ce que nous savons ne découle-t-il pas de l'usage de nos sens et de celui de notre raison? N'est-il pas naturel ou

révélé?" (393). Cette pensée s'inscrit dans la lignée de la représentation des facultés humaines sous la forme d'un arbre dont la maîtresse branche, voire le tronc, est constitué par la raison, impartie à chaque être en même temps que l'esprit critique; au lieu que la révélation reste l'affaire d'une poignée aristocratique de théologiens auxquels il revient en exclusivité de discourir sur l'interprétation de tel ou tel élément d'histoire religieuse à laquelle le peuple n'est pas invité.

Ce que l'image du joug, et celle de l'arbre avec elle, dévoilent, en somme, outre la dimension arbitraire de la religion, de toute loi, de toute catégorie, c'est en fin de compte une opposition profondément ancrée dans le paysage intellectuel du XVIIIe siècle. Dans l'histoire, le joug constitue l'instrument de la culture à proprement parler, i.e., l'instrument de la prise de possession de la nature par le zèle industrieux et religieux des hommes.[182] Par contraste, à l'opposé de ce dualisme, la nature va se trouver investi d'un symbolisme représenté sous les traits de l'arbre des connaissances. De fait, élément viscéral de la pensée scientifique du XVIIIe siècle, la nature se constitue philosophiquement en un lieu privilégié où métaphoriser le relativisme des sensualistes, et non plus l'existence d'un Dieu sans substance.

3. Les langages de l'Encyclopédie

3. 1. La nature, *metaphora omnipotens*

Le rôle stratégique du "système figuré des connaissances humaines", anticipe sous la forme schématique de l'arbre des connaissances, la place de la nature pour les philosophes de l'époque. Ce système constitue tout un programme par son nom, et l'on a vu combien, dans le cadre d'une encyclopédie de l'envergure inégalée du Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, la dénomination devenait le centre d'enjeux idéologiques, et la

métaphore un élément important dans le déploiement de ces enjeux. Naturaliser la raison ("tronc" ou "branche maîtresse" de la représentation encyclopédique du savoir comme ensemble de connaissances se ramifiant en un réseau arborescent), constitue un geste rhétorique, mais aussi rhétorique que celui de représenter l'action de la religion par celle du joug. Ancrée dans la nature, même une nature rhétorique, la raison philosophique semble pourtant avoir plus de fondement et de substance que la révélation tombée du ciel. Pierre de la Ramée, dans l'histoire de la rhétorique française, présente l'arbre comme la métaphore d'une conception généalogique de la connaissance, conception fondée qui plus est sur la visualisation des concepts comme un instrument pédagogique fondamental, et picturale en tant qu'elle reflète la raison. (Reiss 280-281)

On devine dans ces principes ceux à l'œuvre chez les encyclopédistes. Mais plus encore que la Ramée, ils furent influencés par le Chancelier Bacon (dont d'Alembert fait l'éloge en tête de l'Encyclopédie [490]) et son De la dignité et de l'accroissement des connaissances humaines, où apparaît la métaphore arboricole et généalogique de la connaissance, et l'idée du perfectionnement de celle-ci pour le bonheur de tous. A contre-jour de cette métaphore maîtresse de la philosophie des Lumières, se profile l'arbre de la connaissance du bien et du mal de la Bible, traînant à sa suite la culpabilité essentielle à l'humanité chassée du Paradis édénique. Plutôt qu'un arbre enraciné dans l'allégorie d'un jardin d'origine divine et dans celui d'une pécheresse entourée d'un rempart d'interdits, celui des Lumières prend racines dans le sol de l'expérience, dans celui de l'observation des phénomènes naturels et de leur explication.

En d'autres termes, d'un côté, la motivation à l'œuvre dans la valorisation de la métaphore organique, ou naturelle, de la religion catholique reste symbolique, au sens où un symbole associe deux éléments sans rapport visible

l'un avec l'autre (la connaissance de la nature vs. la culpabilité ou la morale). Cette association se reflète alors dans une conception dogmatique du langage comme l'expression transcendante du Verbe divin. De l'autre côté, la motivation opérant dans la valorisation correspondante du mouvement philosophique des Lumières repose, elle, sur l'équivalence analogique entre la nature (dont l'arbre serait le produit le plus représentatif) et l'humanité dont la production et l'activité tendent vers la création du bien, d'une morale comme but plutôt que comme origine pécheresse. Du même coup, la conception du langage chez les encyclopédistes tend à imiter plus "logiquement" le processus de cette production: "la langue est une image rigoureuse et fidèle de l'exercice de la raison" («Encyclopédie» 382).

A partir de là, l'examen de certaines métaphores naturelles utilisées par Diderot dans «Encyclopédie» donne la mesure de ce que nous appellerons l'un des langages de l'Encyclopédie, la métaphore, ou tableau verbal. L'aspect visuel et artistique de la métaphore naturelle, quoiqu'il soit toujours relayé par le verbe, tend à compenser la distance entre le mot et la chose, et semble d'autant moins arbitraire qu'il se rapproche du sensualisme, et par conséquent se rend essentiel à une épistémologie fondée sur la perception par les sens. Ainsi:

> [l]a peinture n'atteint pas aux opérations de l'esprit; l'on ne distinguerait point entre des objets sensibles distribués sur une toile comme ils seraient énoncés dans un discours, les liaisons qui forment le jugement et le syllogisme. [La peinture] montre du moins toutes [les choses] qu'elle figure: et si au contraire le discours écrit les désigne toutes, il n'en montre aucune. (379)

Diderot écrit sur la différence entre les moyens expressifs du discours et ceux de la peinture, concluant à l'arbitraire du langage au contraire de son absence dans la peinture et la nature: "Les caractères de l'écriture s'étendent à tout, mais ils

sont d'institution; ils ne signifient pas par eux-mêmes. La clé des tableaux est dans la nature, et s'offre à tout le monde: celle des caractères alphabétiques et de leur combinaison est un pacte dont il faut que le mystère soit révélé" (379).

Le topos du *liber mundi* trouve une expression particulièrement évocatrice de la philosophie des Lumières lorsque Diderot présente son monument encyclopédique "comme une campagne immense couverte de montagnes, de plaines, de rochers, d'eaux, de forêts, d'animaux et de tous les objets qui font la variété d'un grand paysage" (430). Outre la valeur pédagogique d'une image aisément visualisée en imagination, son "grand paysage" s'impose en tant que le médium indispensable à la réfutation de la Genèse.

Cela dit, la "campagne" encyclopédique se montre sous une "lumière" dont l'éclairage puissamment divers devient indirectement hétérodoxe:

> Il faut considérer un dictionnaire universel des sciences et des arts comme une campagne immense couverte de montagnes, de plaines, de rochers, d'eaux, de forêts, d'animaux et de tous les objets qui font la variété d'un grand paysage. La lumière du ciel les éclaire tous; mais ils en sont tous frappés diversement. Les uns s'avancent par leur nature et leur exposition jusque sur le devant de la scène; d'autres sont distribués sur une infinité de plans intermédiaires; il y en a qui se perdent dans le lointain; tous se font valoir réciproquement. (430)

La description de ce 'tableau' imaginaire né de l'imagination de Diderot, offrant les jalons poétiques et philosophiques à la fois de la critique d'art qu'il allait commencer dans les Salons quelques années plus tard, est conçue de manière précisément poétique tout en restant philosophique. L'idéologie des Lumières transparaît à peine voilée dans ce passage. Une fois de plus, s'opposent la culture et la nature, dont l'immensité et la variété véhiculent celles de l'Encyclopédie. L'égale importance de chacun des éléments topographiques de

ce paysage s'inscrit parallèlement dans un réseau généalogique évocateur des ramifications de l'arbre encyclopédique. La vision artistique organisant ce paysage sous forme de tableau demeure informée par la phénoménologie des philosophes, par leur perception holistique d'un monde où la plus petite partie n'est pas moins indispensable que la plus grande.

La métaphore séminale des Lumières constitue une flèche de plus lancée dans le camp de l'aveuglement religieux, dont le monde biblique est fait de parties juxtaposées les unes auprès des autres au fur et à mesure de la Création, monde où la lumière fit apparaître le ciel et la terre sous un éclairage symbolisant la puissance du divin Créateur. Ici, "la lumière du ciel" devient métaphore non seulement de la connaissance, mais de l'éclairage de la perspective humaine permettant l'accession à cette connaissance, ou encore de sa capacité à comprendre les liens en unissant les divers chaînons qui la composent. Elle se caractérise par l'absence de transcendance, dans un espace vertical à deux dimensions, le bas et le haut—que l'on retrouve incidemment dans la conception traditionnelle des genres. Ici, c'est donc l'absence d'un Créateur qu'évoque en creux la diffraction des rayons lumineux qui frappent diversement "une infinité de plans intermédiaires" de l'Encyclopédie. L'effet de la lumière amène le lecteur-spectateur non à s'émerveiller sur l'origine de cet éclairage, mais à constater qu'au sein du paysage qu'elle révèle, "tou[te]s [les composantes] se font valoir réciproquement." Eclairage indirect par conséquent, puisque le paysage ainsi dépeint "montre" ce qu'il figure de l'intérieur, pour ainsi dire, sans le désigner par les détours verbeux de phrases explicatives. Toute influence extérieure en est, d'office, éliminée, laissant à l'homme toute latitude pour l'observer à loisir, et le recréer à sa façon.

3. 2. L'Encyclopédie ou le manifeste de l'anthropocentrisme des Lumières

Tout comme l'Encyclopédie resterait lettre morte sans lecteurs pour s'y abreuver de nouvelles connaissances et y trouver l'inspiration d'apprendre toujours plus par eux-mêmes, l'univers sans l'homme pour s'y plonger dans de nouvelles explorations deviendrait une espèce de spectacle muet dont la dimension lyrique ou poétique apparaît dans un merveilleux plaidoyer en faveur d'une reconnaissance de la centralité de l'homme dans la pensée encyclopédiste des philosophes:

> "Une considération surtout qu'il ne faut point perdre de vue, c'est que si l'on bannit l'homme ou l'être pensant et contemplateur de dessus la surface de la terre, ce spectacle pathétique et sublime de la nature n'est plus qu'une scène triste et muette. L'univers se tait; le silence et la nuit s'en emparent. Tout se change en une vaste solitude où les phénomènes inobservés se passent d'une manière obscure et sourde. C'est la présence de l'homme qui rend l'existence des êtres intéressante; et que peut-on se proposer de mieux dans l'histoire de ces êtres, que de se soumettre à cette considération? Pourquoi n'introduirons-nous pas l'homme dans notre ouvrage, comme il est placé dans l'univers? Pourquoi n'en ferons-nous pas un centre commun? Est-il dans l'espace infini quelque point d'où nous puissions avec plus d'avantage faire partir les lignes immenses que nous nous proposons d'étendre à tous les autres points?" (395)

Tandis que la philosophie sensualiste des Lumières s'appuie sur des considérations 'scientifiques' au sens d'empiriques, reposant sur les données de la perception physique, l'expression que lui donne ici Diderot la (dé)place sur un plan esthétique et théâtral.

Cela dit, puisqu'il s'agit pour le philosophe de "représenter" la situation de l'homme dans l'esprit des Lumières, la métaphore théâtrale et naturelle à la fois convient peut-être d'autant mieux qu'elle fait revivre le topos du *theatrum mundi* en l'éclairant littéralement et picturalement d'une nouvelle lumière anthropocentrique. De plus, dans l'exposition des grandes divisions des facultés humaines en "Mémoire, Raison, Imagination" qu'il donne dans le Prospectus, Diderot explique que la poésie, associée à l'imagination (comme l'histoire à la mémoire et la philosophie à la raison), a pour objet "les individus imaginés à l'imitation des êtres historiques" de même que "[l]'histoire a pour objet les individus circonscrits par le temps et par les lieux" (234). En ce sens, sa description éminemment poétique de la situation de l'homme hors du temps et des lieux historico-géographiques n'en prend pas moins acte de l'importance grandissante accordée à l'initiative humaine dans un monde où la divinité est en récession.[183]

Sans l'homme comme nouvelle référence, l'univers n'est plus digne d'intérêt.[184] Aussi faut-il l'introduire "dans notre ouvrage, comme il est placé dans l'univers . . . et en [faire] un centre commun" (395). Si la nature parle, c'est parce qu'elle résonne des échos du babillage humain sans lequel "[l]'univers [n'a plus qu'à] se tai[re]," vidé, comme après un "spectacle" de théâtre, des acteurs qui en rendaient la "contemplation . . . pathétique et sublime" l'instant d'avant, mais ne laissant plus dans la salle "obscure et sourde" qu'une "vaste solitude" sans plus de sens à y chercher. Conclusion logique de sa démonstration: "L'homme est le terme unique d'où il faut partir, et auquel il faut tout ramener. . . . Abstraction faite de mon existence et du bonheur de mes semblables, que m'importe le reste de la nature?" (395)

3. 3. Derrière l'homme et la nature: la rhétorique

Dans cette entreprise de prise de parole humaine dans la défense d'un univers anthropocentrique dont à certains égards l'Encyclopédie figure le procès-verbal, le choix des mots devient crucial, chargé de l'indépendance naissante de la curiosité humaine, chargé d'une puissance renouvelée à chaque article chantant les progrès de sa science. Cela dit, le risque de la censure est tel qu'il faut simultanément déployer des trésors de ressources indirectes pour parvenir à faire passer le message des philosophes.

La structure d'ensemble de l'Encyclopédie illustre ainsi, dès le titre donné dans le Discours préliminaire de d'Alembert et dans le Prospectus de Diderot, une double appartenance générique: "Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers" (211). D'Alembert y attache en outre "deux objets", suggérant d'emblée l'insuffisance unilatérale de toute catégorie, sous-entendu, l'imposition arbitraire de l'une sur une autre, et la nécessité d'aborder toute définition avec un œil et un esprit critiques:

> comme Encyclopédie, [l'ouvrage que nous commençons] doit exposer autant qu'il est possible, l'ordre et l'enchaînement des connaissances humaines; comme Dictionnaire raisonné des sciences, il doit contenir sur chaque science et sur chaque art soit libéral, soit mécanique, des principes généraux qui en sont la base, et les détails les plus essentiels qui en font le corps et la substance. (485)

L'ambivalence est là, qui décrit la vocation d'identification et d'explication du langage, mettant en relief la structure fondamentale de l'Encyclopédie comme métalinguistique, et reproduisant à une échelle macrolinguistique les dimensions constative et performative du langage. On pourrait ainsi avancer l'hypothèse que cette structure encyclopédique fonctionne telle une syntaxe particulière, ou macrosyntaxe, si l'on veut, en contrepoint de l'ordre

alphabétique linéaire, le plus apparent. L'emboîtement de cette linéarité dans le cadre de la présentation propre à un dictionnaire fait apparaître simultanément la complexité de l'organisation encyclopédique et les finesses de sa mise en œuvre.

Par exemple, insistant sur l'attribution des différents sujets à traiter dans le Dictionnaire raisonné au début d'«Encyclopédie», Diderot propose une liste de domaines à répartir entre les Académies et autres corps de spécialistes, préfaçant cette répartition par le fait qu'"on n'exécutera jamais un bon vocabulaire sans le concours d'un grand nombre de talents, parce que les définitions de noms ne diffèrent point des définitions de choses . . . . et que les choses ne peuvent être bien définies ou décrites que par ceux qui en ont fait une longue étude." Ainsi, ramenée au niveau de toutes les autres, "la Sorbonne [ne fournirait à une *encyclopédie*] que de la théologie, de l'histoire sacrée et des superstitions". Cette affirmation causa des problèmes à Diderot qui dut, sous la pression de l'archevèque de Paris la modifier pour en faire "la théologie, l'histoire sainte et l'histoire des superstitions," errata inclus dans le tome VI. (366)

La leçon que nous tirons de cet incident touche à la nécessité stratégique et impérative d'une façon de divertir l'attention de la Sorbonne, précisément, de tous les domaines qui ne la concernent pas à proprement parler. Par le biais de ces autres domaines, à partir de l'hypothèse que les connaissances forment un tout dont les parties sont reliées les unes aux autres, par des chaînons qu'il reste aux encyclopédistes à explorer, on voit ce que les précautions que prend Diderot en séparant les uns des autres les chercheurs de chaque discipline, ont de rhétorique. Dans le reste de l'article, Diderot répète à cet égard la nécessité, philosophique, cette fois, d'étudier un mot ou un objet sous toutes ses faces, car mot ou objet, suivant le contexte et la rubrique où ils sont étudiés, prennent des

sens différents, ce qui contredit implicitement la séparation de principe dans l'attribution des articles à divers spécialistes. Dans le cas d'articles qui incluent une partie "théologie" mais également une partie "belles-lettres" ou une partie «philosophie», et connaissant les différences idéologiques des représentants des unes et des autres, on s'expose ainsi forcément à offrir des vues contradictoires mais passant plus facilement sous le masque des articles et par le biais de leur fragmentation.

La pensée philosophique des Lumières s'appuye sur les raisonnements du philosophe anglais John Locke, dont l'article «Connaissance» (III: 889-898) s'inpire très largement. Un point commun entre Diderot et Locke, outre le champ lexical de la lumière pour parler de la connaissance, est l'importance du "raisonnement" ou "démonstration". La synonymie de ces deux termes montre à quel point la connaissance est un effet de langage, un résultat de l'efficacité de l'argumentation logique au sens où elle est informé par le *Logos* philosophique. Or la logique en tant que mode de pensée rationnel constitue "la méthode qu'on doit suivre dans la recherche de la vérité, [et] aussi la méthode dont on doit se servir pour exposer les découvertes qu'on a faites" («Analyse» I: 399-400).

C'est là qu'intervient en fait la diversion philosophique, marquant la nécessité pour les philosophes embarqués dans l'aventure encyclopédique, d'user d'indirection dans l'exposition de leur méthode, dont la subversivité idéologique avait entraîné l'interdiction de parution pour les deux premiers volumes de l'Encyclopédie accusés de donner dans l'hérésie. Etablissant une distinction rhétorique entre les textes sacrés et tout autre texte, les auteurs de l'article «Analogie» enveloppent ce procédé de précaution en affirmant qu' "[e]n matiere de foi on ne doit point raisonner par *analogie*; on doit se tenir précisément à ce qui est révélé, & regarder le reste comme des effets naturels du méchanisme universel dont nous ne connoissons pas la manœuvre."

L'exception faite à la religion est cependant vite récupérée par l'inclusion de la foi, de "ce qui est révélé" dans le mécanisme égalisateur de différences de l'univers, mécanisme derrière lequel se profile le matérialisme philosophique de l'époque.

Cette position respire l'ambiguïté cependant puisque dans un même mouvement, on met la religion à part, hors de portée de la critique philosophique pour ainsi dire, tout en la désignant comme objet de prédilection, lorsque par ailleurs on met en doute "ce qui est révélé," à travers les préjugés contre lesquels s'élève l'Encyclopédie. Les encyclopédistes ont pour principe et méthode de tout comparer, de tout évaluer, en remontant aux sources les plus lointaines et disponibles afin d'atteindre aux conclusions les plus convaincantes. («Critique» [IV: 489-497]; «Connaissance») Comment pourraient-ils alors s'arrêter 'logiquement' à la porte de la religion, dont l'autorité repose sur un texte, une version, des débuts de l'histoire du monde, et sa perpétuation reposant, elle, sur la seule parole des membres du clergé?

L'article «Critique» offre un exemple complémentaire de cette stratégie protégeant apparemment la religion et des textes religieux de tout ce à quoi pourrait "s'attaquer" la critique. Quelques lignes après le début de l'article, on trouve la notation suivante:

> "CRITIQUE, CENSURE, (*Synonymes*) *Critique* s'applique aux ouvrages littéraires; *censure* aux ouvrages théologiques, ou aux propositions de doctrines, ou aux mœurs."

Une telle distinction semble nettement séparer la théologie de tous les autres domaines auxquels pourraient s'appliquer la raison philosophique. Cela dit, la notation "(*Synonymes*)" contredit cette séparation de fait, que d'aucuns voudraient imposer à l'esprit inquisiteur des philosophes. Dans l'article «Encyclopédie,» Diderot insiste en effet là-dessus: ne devront être donnés

comme synonymes que les termes pouvant être substitués entre eux sans changement de sens notoire. Or dans le cas de 'censure' et de 'critique,' on a affaire aux prérogatives respectives des deux camps opposés de l'orthodoxie religieuse, et si l'on veut de l'hérésie philosophique, irréconciliables. Il s'ensuit que la critique constitue l'arme de choix des philosophes contre la religion.

De fait, quelques lignes plus loin, on lit que la critique porte sur toutes les productions des arts et sciences humaines à travers l'histoire, dont, on s'en souviendra, l'histoire sacrée constitue une sous-division. D'où la critique devra "exclure enfin du nombre des preuves de la vérité tout argument vague, foible ou non concluant, espece d'armes communes à toutes les religions, que le faux zele employe & dont l'impiété se joue." En d'autres termes, les encyclopédistes 'critiquent' implicitement l'ordre établi d'une Doxa imposée en laissant la place "dans toutes les religions" à l'erreur et au mensonge concerté.

Au niveau du contenu le plus manifeste, on constate la séparation de la théologie par rapport au reste des sciences. Mais c'est précisément, la présentation de la théologie, dès le Prospectus, comme une science parmi d'autres ("science de Dieu" aux côtés de la "science de la nature" et de la "science de l'homme," on s'en souvient) qui implique qu'elle doit se prêter à l'examen minutieux de la critique sérieuse, et non passer au travers de cet examen, par un traitement de faveur inexpliqué et injustifiable autrement que par le mystère de ses révélations. Au niveau de l'agencement intérieur de l'article, l'insertion éditoriale d'un synonyme à cet endroit brise la continuité idéologique de son exposé et ouvre une perspective différente sur son sujet, respectant par là le principe relativiste inhérent à la volonté d'objectivité de la lutte engagée dans et par l'Encyclopédie contre les préjugés.

3. 4. "La problématique du croisement": renvoi et intertextualité

Dans la mesure, dès lors, où l'Encyclopédie se veut le fondement d'une révolution de la pensée humaine contre le dogme des autorités politiques et religieuses,[185] ainsi qu'une démonstration relativiste de la "barbarie" de ce dogmatisme, chaque ordre organisant le Dictionnaire se constitue en élément de dispersion de la pensée des Lumières, que ce soit le choix des mots à inclure, les synonymes choisis pour tel ou tel mot, la rubrique sous lequel il est placé, etc. De même que les principes exposés dans «Encyclopédie» mettent en abyme le fonctionnement de tout le texte en renvoyant à ses diverses parties et à sa composition, de même, chaque article devient en soi équivalent ou synonyme synecdochique de la diversion anti-religieuse à l'œuvre dans le reste, tout en fournissant à longueur de volumes des exemples renouvelés de la méthode critique encyclopédique. Ainsi, de la même façon que Diderot recommande l'étude d'un mot "sous toutes ses faces," i.e., "dans toutes ses acceptions," la connaissance telle qu'elle est exposée "ne s'acquiert que par ceux qui s'appliquent fortement & sans relâche, qui envisagent leur objet par toutes les faces" («Connaissance»).

Le choix des mots, comme nous avons pu le constater en analysant la récurrence de la métaphore du "joug", crée un réseau d'échos, qui va à contre-courant de l'alphabet en suggérant d'un point à l'autre de l'Encyclopédie un réseau dynamique non-linéaire dont la pratique des "renvois" constitue la pierre de touche. Cette dynamique met en œuvre une "problématique du croisement" caractérisée par ses qualités intertextuelles (J. Berchtold).

Diderot considère les renvois d'une importance primordiale dans «Encyclopédie»; c'est même "la partie de l'ordre encyclopédique la plus importante" (402). Ces renvois, habituellement insérés dans le texte par le mot "Voyez," suivi du nom de la chose ou du titre de l'article auquel le lecteur est renvoyé, effectuent au cœur du système encyclopédique la "coordination" des

articles que l'ordre alphabétique place arbitrairement à distance les uns des autres.

Par delà les effets positifs "de perfectionner la nomenclature" ou "d'éviter les répétitions" (406-407), le renvoi offre en soi une dimension supplémentaire tout-à-fait subversive qui accentue l'effet déjà subversif de l'emploi des synonymes. Il fait office d'ouvre-dimension, transgressant non seulement la linéarité alphabétique discursive de la succession des volumes dans l'Encyclopédie, mais défiant encore la bi-dimensionnalité de l'écriture encyclopédique s'effeuillant au gré des pages du dictionnaire. Sa présence au cœur d'un article ne signifie pas par elle-même, comme lorsque Diderot écrivait que les signes institutionnels et arbitraires du langage ne signifiaient par eux-mêmes. Cette présence du renvoi constitue en quelque sorte un signe métalinguistique, signalant l'existence d'autres signes, en un autre lieu textuel, qu'elle indique en le citant.

En "d'autres" termes, le renvoi crée, dans la typographie des articles de l'espace bidimensionnel de la page, comme une épaisseur virtuelle en matérialisant çà et là, en puissance, un autre article, une autre lecture, un nouveau puits de science à explorer plus 'avant', plus 'profondément'. Si bien qu'à la fin, à supposer qu'un lecteur donné effectue ces explorations suggérées par le renvoi, il se retrouvera aux prises avec non pas un article, mais plusieurs articles, tout en sachant que chaque nouvel article consulté pour approndir la chaîne de connaissance entamée dans le premier, contiendra d'autres renvois, vers d'autres chaînons. Et ainsi de suite, on peut le concevoir, jusqu'à ouvrir tous les volumes de l'Encyclopédie, pour en lire tous les articles et se retrouver exposé à toutes les sciences.

D'une certaine façon, le renvoi introduit dans la macrosyntaxe encyclopédique une troisième dimension, virtuelle, imaginaire et paradoxale,

qui, tout en renvoyant le lecteur à d'autres mots, développe simultanément (selon la terminologie de Roman Jakobson), l'axe paradigmatique de la substitution d'un article par un autre article, et celui, syntagmatique, des liens de contiguïté à établir entre eux. Le renvoi constitue finalement, dans la facture encyclopédique, l'équivalent des paysages et des mappemondes auxquels Diderot compare à plusieurs reprises le Dictionnaire raisonné. N'assimile-t-il pas en effet l'ensemble de l'Encyclopédie à un espace tridimensionnel, un espace où l'esprit puisse se transporter et se mouvoir plus facilement en imagination qu'en réalité, ici réalité bidimensionnelle de la lecture de haut en bas des colonnes de tel ou tel article?

Les renvois fonctionnent ainsi comme des passages, secrets parce qu'elliptiques, et des articulations, ramifications combinant et reliant les diverses parties du tout, synecdocque de la lumière éclairant diversement les recoins du paysage encyclopédique, synecdocque de la raison retraçant le chemin progressif de la compréhension en passant du général au particulier ou du particulier au général. (Voir «Analyse»; «Genre»; «Espèce») Aussi n'est-il pas surprenant que ce paysage linguistique extraordinaire, au moment pour Diderot de présenter "la distribution particulière à chaque partie [i.e., la philosophie, l'histoire et la poésie]", soit défini par une métaphore spatiale et naturelle qui prend sa place au sein de l'arbre des connaissances rassemblées dans l'Encyclopédie en déracinant celui de la Bible:

> Il y a des premiers principes, des notions générales, des axiomes donnés. Voilà les racines de l'arbre. Il faut que cet arbre se ramifie le plus qu'il sera possible; qu'il parte de l'objet général comme d'un tronc; qu'il s'élève d'abord aux grandes branches ou premières divisions; qu'il passe de ces maîtresses branches à de moindres rameaux; et ainsi de suite, jusqu'à ce qu'il se soit étendu jusqu'aux termes particuliers qui

seront comme les feuilles et la chevelure de l'arbre. Et pourquoi serait-ce impossible? Tous ces arbres particuliers seront soigneusement recueillis; et pour présenter les mêmes idées sous une image plus exacte, l'ordre encyclopédique général sera comme une mappemonde où l'on ne rencontrera que les grandes régions; les ordres particuliers, comme des cartes particulières de royaumes, de provinces, de contrées; le dictionnaire, comme l'histoire géographique et détaillée de tous les lieux, la topographie générale et raisonnée de ce que nous connaissons dans le monde intelligible et dans le monde visible; et les renvois serviront d'itinéraires dans ces deux mondes, dont le visible peut être regardé comme l'Ancien, et l'intelligible comme le Nouveau. («Encyclopédie» 398)

Les renvois permettent ainsi de souligner la dimension métadiscursive de l'Encyclopédie, qui devient une sorte de méta-genre qui gouverne la réflexion diderotienne sur l'acte langagier par excellence, la nomination. Par la subversité qu'ils véhiculent dans le grand Dictionnaire raisonné, ils y insufflent la distance nécessaire pour prendre conscience de la partialité de "l'Ancien monde" et de ce fait créer "le Nouveau."

4. Religion, science et "fictions" autour de l'Encyclopédie

Ainsi conçue et présentée dans «Encyclopédie», le Dictionnaire raisonné amplifie à l'échelle métagénérique, d'une façon par conséquent théorique quoique toujours poétique, la subversion des normes génériques entreprise dans les œuvres de Diderot que nous avons analysées dans les chapitres précédents. La métaphore naturelle de l'arbre des connaissances encyclopédiques cultivées pour le bien de l'humanité évoque et critique implicitement la métaphore, naturelle elle aussi, de l'arbre de la connaissance

biblique. La forme éminemment littéraire de cette évocation critique finit alors par avoir le même effet que la parodie des faits religieux analysée dans L'Oiseau blanc, conte bleu: elle suggère que religion, science et fiction traduisent diversement un même rapport linguistique et narratologique au monde.

Pour Jacques Berchtold, "tout énoncé littéraire, dont la dimension citationnelle est toujours *plurielle* [est] un *lieu-carrefour*, traversé par diverses présences parasites qui le hantent, parce que la compétence du lecteur impose inéluctablement de telles associations" (60). On peut ainsi considérer le paysage encyclopédique comme un lieu-carrefour où se croisent toutes les formes de connaissance disponibles dans la première moitié du XVIIIe siècle, dans lequel le renvoi, l'étymologie[186] prend la valeur opératoire d' "embrayeur d'intertextualité".

L'un des intertextes fondamentaux de l'Encyclopédie est l'Antiquité grecque, dont l'antériorité se trouve reconnue et validée au même titre que celle de l'Orient historique et littéraire. L'article «Lettres» (IX, 405-441), sous sa rubrique "Encyclopédie", trouve ainsi des antécédents de l'esprit philosophique chez "les sages de la Grèce et de Rome [qui] employerent les ornemens de l'éloquence dans leurs écrits philosophiques" en liant science et littérature:

> Socrate cultivoit également la philosophie, l'éloquence & la poésie. . . . Au seul nom de Platon, toute l'élévation des sciences & toute l'aménité des *lettres* se présente à l'esprit. Aristote, ce génie universel, porta la lumiere & dans tous les genres de littérature, & dans toutes les parties des sciences.

Par-delà une communauté de pensée explicite, se dessinent les rudiments de l'empirisme encyclopédiste à travers notamment les travaux d'Aristote en matière d'observation et de classification des animaux.

Au diapason de la définition première d'une encyclopédie, l'article "Lettres" reprend ainsi le flambeau ("la lumière") du Logos antique et le modèle des philosophes grecs dont il s'agit de faire culminer ce modèle, dans un "siècle philosophique" auquel "il appart[ient] . . . de tenter une *encyclopédie*" («Encyclopédie» 412):

> les *lettres* & les sciences proprement dites, ont entr'elles l'enchaînement, les liaisons, et les rapports les plus étroits; c'est dans l'Encyclopédie qu'il importe de le démontrer; . . . si les *lettres* servent de clé aux sciences, les sciences concourent à la perfection des *lettres*. Elles ne feroient que bégayer dans une nation où les connoissances sublimes n'auroient aucun accès. Pour les rendre florissantes, il faut que l'esprit philosophique, et par conséquent les sciences qui le produisent, se rencontrent dans l'homme de *lettres*, ou du moins dans le corps de la nation.

Ce raisonnement présente comme une évidence la rencontre de "l'esprit philosophique, et par conséquent [d]es sciences qui le produisent" dans "l'homme de *lettres*," type même de l'encyclopédiste qui devient ainsi le catalyseur incontestable, le transmetteur humain, non divin, des connaissances 'ramassées' et 'exposées' dans l'Encyclopédie. Qu'on se rappelle l'éloge enthousiaste fait par Diderot, d'une vision cosmique de l'homme au centre de l'Encyclopédie, vision justifiant le découpage du Dictionnaire raisonné en fonction des "facultés principales de l'homme," et conduisant à l'affirmation audacieuse que "[l]'homme est le terme unique d'où il faut partir, et auquel il faut tout ramener . . . ."

Avec l'homme vient le langage, car sans l'homme, "[l]'univers se tait; le silence et la nuit s'en emparent. Tout se change en une vaste solitude où les phénomènes inobservés se passent d'une manière obscure et sourde . . ." (395).

Pire encore serait un univers qui, sans signification possible parce que l'homme n'y serait pas à sa place, parce qu'il n'en occuperait pas le centre nerveux, "se tai[rait]," avant le langage, avant, tout au moins, le langage réformé par l'esprit philosophique. Autrement dit, le langage ne se verrait pas concrètement amputer de sa signifiance si lettres et sciences n'entretenaient pas une relation si complexe. Ce qui est plutôt en jeu dans le raisonnement syllogistique de Diderot, c'est la portée de la signifiance de cette relation, la mesure dans laquelle le langage participe à la science, à la connaissance, en fait: "si les lettres servent de clé aux sciences, les sciences concourent à la perfection des lettres."

Diderot, en faisant l'apologie de la curiosité humaine, ne s'englue pas dans la construction d'un nouveau monde, et d'un nouveau "système" aussi hiératiques que ceux de la religion combattue par les encyclopédistes. Et si l'on objecte que la raison rationnelle chasse avec eux la raison divine, "cherchant à substituer 'la nature à la religion, la raison à l'autorité, la tolérance à l'intolérance,'" cherchant en somme à remplacer une autorité par une autre, on trouvera toujours, chez lui, assez de place pour la contradiction de ses principes et de ses convictions les plus forts. Alors même qu'il souligne dans «Encyclopédie» les avances de la philosophie dont le ton domine la scène intellectuelle du siècle des Lumières, il nous semble important non seulement de reconnaître le mérite de la connaissance à l'homme, et à lui-seul, mais de prendre en considération la possibilité d'une autre perpective que celle de l'homme, ainsi que la possibilité d'une erreur de trajectoire. Après tout, "[c]hacun a sa manière de voir" (396), comme le laissait d'ores et déjà penser les "Allées" concurrentes de la Promenade du Sceptique.

La protection de ce relativisme renforce et ravive l'aspect sociologique du "bonheur" par le biais de l'éducation et des lettres:

> J'ose donc dire sans préjugé en faveur des *lettres* & des sciences, que ce sont elles qui font fleurir une nation, & qui répandent dans le cœur des hommes les regles de la droite raison, & les semences de douceur, de vertu & d'humanité si nécessaires au bonheur de la société."

L'idéal civique de cet extrait de l'article "Lettres," n'est pas consigné par hasard sous la rubrique 'Encyclopédie' car un tel choix ramène clairement le contenu de l'article à leur philosophie générale, à leur conception de l'ouvrage, tout en éclairant leurs présupposés théoriques anti-religieux. La dynamique de la curiosité et du savoir scientifique, cherchant sa voie en tâtonnant, mais de son propre chef, et faisant confiance à l'observation et l'expérience sensorielles, évoque en arrière-plan par contraste, et l'aveuglement exigé de l'homme par un Dieu autoritaire en échange de son bonheur puéril au jardin d'Eden, et l'obscurité de sa condition adulte hors du paradis perdu... Obscurité que les représentants de la religion acceptent sans hésitation.[187]

Le discours encyclopédique se fait toujours plus anti-religieux dans sa méthode sans pour autant verser dans l'absolutisme. Il ne s'agit pas d'imposer une Vérité inattaquable parce que révélée, mais bien au contraire, de présenter au lecteur de l'Encyclopédie, via l'éloquence littéraire, "les vérités [qui] dans le[s] mains [des *lettres*] deviennent plus sensibles par [...] les fictions même sous lesquelles elles les offrent à l'esprit." Toucher l'imagination du public auquel on s'adresse, et recourir à diverses images ou "fictions" apparaissent dans ce contexte comme le biais propre à assurer une telle communication, par la diversité, par la variété, offrant en effet l'avantage de s'adresser à tous.

Paradoxe de l'esprit encyclopédique épris de vérités et prônant la fiction pour les communiquer. A l'époque de l'Encyclopédie, fiction s'entend au sens large de "roman" tel qu'en apparaît la définition dans l'article du même nom rattaché à la catégorie des "fictions d'esprit" (XIV: 341-343). La distinction ici

amorcée entre fiction et vérité, ou fiction et réalité, fait intervenir la problématique des genres littéraires au cœur de l'Encyclopédie, en ce qu'elle dynamise la dimension épistémologique du langage et de fait, en ce qu'elle problématise une nouvelle fois le dilemme entre fiction et réalité à l'échelle encyclopédique.

L'Encyclopédie se fait finalement monstrueuse, avec la même originalité que Le Fils naturel et les Entretiens, puisqu'elle ne suit pas explicitement de modèle précis,[188] mais se présente comme colossalement diverse:

> La preuve en subsiste en cent endroits de cet ouvrage. Ici nous sommes boursouflés et d'un volume exorbitant; là, maigres, petits, mesquins, secs et décharnés. Dans un endroit, nous ressemblons à des squelettes; dans un autre, nous avons un air hydropique; nous sommes alternativement nains et géants, colosses et pygmées; droits, bien faits et proportionnés; bossus, boiteux et contrefaits. Ajoutez à toutes ces bizarreries celle d'un discours tantôt abstrait, obscur ou recherché, plus souvent négligé, traînant et lâche; et vous comparerez l'ouvrage entier au monstre de l'Art poétique ou même à quelque chose de plus hideux. (396)

Monstre métaphorique ultime, cette représentation de l'Encyclopédie, qui la met en abyme dans l'article «Encyclopédie», s'inscrit ainsi dans les profondeurs de son texte comme la version textuelle du monde chaotique évoqué dans la La Lettre sur les aveugles par un Saunderson désireux d'entretenir sa propre version des origines:

> Imaginez donc, si vous voulez, que l'ordre qui vous frappe a toujours subsisté; mais laissez-moi croire qu'il n'en est rien; et que, si nous remontions à la naissance des choses et des temps, et que nous sentissions la matière se mouvoir et le chaos se débrouiller, nous rencontrerions une multitude d'êtres informes pour quelques êtres bien

> organisés. . . . Je puis vous soutenir que ceux-ci n'avaient point d'estomac, et ceux-là point d'intestins; . . . que les monstres se sont anéantis successivement . . . . Mais l'ordre n'est pas si parfait, continua Saunderson, qu'il ne paraisse encore de temps en temps des productions monstrueuses. (I: 168)

Prenant le parti des êtres monstrueux, Saunderson se fait le défenseur de la possibilité de l'écart de nature et de la déviation par rapport à une norme qui reste forcément imparfaite parce qu'elle veut exclure ce qui la remet en cause.

En cela, le philosophe, et Diderot avec lui, défendant en dernier lieu un relativisme sans distinction:

> Si le premier homme eût le larynx fermé, eût manqué d'aliments convenables, eût péché par les parties de la génération, n'eût point rencontré sa compagne, ou se fût répandu dans une autre espèce, M. Holmes, que devenait le genre humain? Il . . . serait resté, peut-être pour toujours, au nombres des possibles. . . . (I: 168)

L'énormité, pour ainsi dire, d'une telle supposition, mais en même temps, sa plausibilité, amènent à réfléchir dans l'autre sens, pour finalement se trouver dans l'impossibilité de nier droit de cité aux "monstres" qualifiant de façon péjorative et exclusive l'autre de la norme, d'une norme dont on comprend à quel point cet autre la constitue comme telle.

L'article «Encyclopédie» devient alors par ses dimensions métagénériques, l'autre en puissance de tous les genres, l'autre de l'Art poétique, établissant sa propre altérité sans l'ériger en règle, mais afin d'affirmer l'individualité infinie de toutes les productions humaines, et l'arbitraire de toute catégorie:

> Depuis la collection générale de toutes les causes jusqu' à l'être solitaire, tout a son signe, et ce qui excède toute limite, soit dans la nature, soit

dans notre imagination; et ce qui est possible et ce qui ne l'est pas; et ce qui n'est ni dans la nature ni dans notre entendement, et l'infini en petitesse, et l'infini en grandeur, en étendue, en durée, en perfection. (376)

CONCLUSION

> Les Lumières prétendent ne rien laisser dans l'ombre: la vérité est à ce prix. Tous les genres sont requis par elle. La poésie se fait didactique et démonstrative, le drame bourgeois est circonscrit pour remplacer les désuètes tragédie et comédie, le roman ne cesse de se débattre avec les discours de vérité qui l'entourent.
> (Benoît Melançon, Diderot épistolier 262-263)

Conclure une étude genrologique des quelques œuvres de Diderot que nous avons étudiées essentiellement du point de vue de leur caractère hybride semble paradoxal. Surtout lorsque ces œuvres en appellent textuellement à l'ouverture toujours renouvelée du débat dans lequel elles s'inscrivent... A moins qu'il ne faille se résoudre à conclure mais que sur un mode transitoire, considérant la conclusion comme un temps d'arrêt ou une pause dans le débat constamment renouvelé par ces textes de Diderot, plutôt que comme arrêt du temps sur les idées qu'ils nous ont menée à explorer.

Tous les textes étudiés ici peuvent d'une façon ou d'une autre, il est vrai, être considérées comme des îlots créatifs répondant à l'influence de l'océan d'idées et de styles qui les interpellent, que ce soit celui des propres écrits de Diderot, ou celui des œuvres les ayant précédés. L'Oiseau blanc, conte bleu se pose par rapport à la tradition générique multiple du conte, remise en question au cœur même du cadre narratif; la Lettre sur les aveugles par rapport au relativisme de la perception et au dogmatisme idéologique et religieux de l'époque; la Lettre sur les sourds et muets par rapport à la précédente, reprenant son relativisme et l'élargissant grâce au rôle du langage dans la

relativité de la perception; le Fils naturel & les Entretiens sur le "Fils naturel", par rapport au classicisme de la tradition théâtrale ou aux changements sociaux du XVIIIe siècle; l'article «Encyclopédie», par rapport aux enjeux essentiellement linguistiques et idéologiques inhérents à l'entreprise épistémologique et éditoriale de l'Encyclopédie.

Quoi qu'il en soit, les réflexions que la perspective genrologique nous aura permis d'explorer se regroupent autour d'un relativisme intellectuel merveilleusement mis en œuvre à travers les langages génériques variés dont Diderot a pu tirer profit. Lu parallèlement aux Pensées philosophiques et par-delà les Pensées, parallèlement à celles de Pascal et aux principes religieux du catholicisme en particulier, L'Oiseau blanc, conte bleu suggère une identité fondamentale entre contes et textes sacrés, révélant la stratégie narrative à l'œuvre dans les deux "genres." Diderot y joue avec l'idée que l'identification générique de l'un ou de l'autre tient aux présupposés conditionnant leur dynamique énonciative respective. Par le biais narratif de l'attitude sceptique de Mirzoza, critiquant les exploits rebattus (et mal racontés à dessein pour l'endormir) d'un oiseau libertin, Diderot parodie la frivolité et l'érotisme latent du conte. Il insuffle à celui-ci un air d'hérésie qui subvertit le sérieux avoué du catéchisme, pour finalement les ramener tous deux au rang de divertissement oral inhérent à leur étymologie, et renforcé par la communauté de leur mode d'énonciation.

La Lettre sur les aveugles a permis d'observer plus avant combien le médium de l'épistolarité, soi-disant véhicule d'authenticité et de spontanéité, permet à Diderot, sous les airs d'une conversation par écrit, de créer la fiction d'un développement authentique. Partant, il y intègre des idées n'ayant rien de fictionnel dans leur antireligiosité, mais tout de vraisemblable dans leur présentation. C'est ainsi que la mort du philosophe, mathématicien, anglais et

aveugle Saunderson, est présentée par Diderot dans deux versions différentes. Sur le mode logiquement monstrueux d'une vision double et divergente de cet épisode, elles matérialisent textuellement et narratologiquement une variété de discours qui suscitent des interprétations différentes. De plus, le fait que Diderot prétende avoir traduit les deux versions qu'il intègre à sa lettre renforce la fiction vraisemblable d'un procédé commun utilisé dans les romans épistolaires de l'époque, et souligne combien cette fiction trouve sa force dans la narration des événements rapportés plutôt que dans la vérité de ces mêmes événements. La présomption qu'une telle vérité existe, et qu'on puisse la trouver (rappelons le caveat de Diderot dans la pensée philosophique n°29: "on doit exiger de moi que je cherche la vérité, mais non que je la trouve") est ainsi mise lumière et offerte à l'esprit critique du lecteur.

Dans ce contexte, la Lettre sur les sourds et muets devient bien plus que la simple répétition de la Lettre sur les aveugles. En effet, celle-ci aurait suffi à démontrer la dimension philosophique et performative de la fiction. Cela dit, la Lettre sur les sourds et muets porte la monstruosité philosophique de Saunderson à un niveau supplémentaire dans la mesure où Diderot en explore le fonctionnement linguistique. Sous l'apparence d'ajouter un élément au débat contemporain de l'origine des langues, il élargit la portée du relativisme de la Lettre sur les aveugles en appliquant la situation de l'aveugle à tous les autres sens. De ce fait, il finit par reformuler, et donc répéter, mais également réexaminer et renforcer ce relativisme, d'une façon qui vaut à la fois pour la teneur du propos épistolaire et pour l'épistolarité de ce propos. En incorporant au schéma énonciatif des Additions à la Lettre sur les sourds et muets ses propres réactions à celles de divers interlocutaires étrangers les uns aux autres, mais réunis verbalement dans l'hybride spatio-temporel de la lettre, Diderot représente et inscrit littéralement *dans* le corps de la lettre la multiplicité

monstrueuse des perceptions, y compris la sienne. En sorte que la Lettre sur les sourds et muets met en scène la réflexivité, porteuse de relativisme, de l'image extraordinaire du monstre dicéphale, dont une tête regarderait l'autre penser. Cette image transpose à un niveau thématique et métaphorique la notion d'écart, de déviation, à travers laquelle se joue la complexité de l'épistolarité diderotienne.

En ce sens, la vision du Fils naturel & [d]es Entretiens sur "Le Fils naturel" comme "une espèce de roman", et de roman "dramatique" (au sens de théâtral), qui plus est, oriente plus nettement encore la pratique générique de Diderot dans la direction de la monstruosité. La dimension irrecevable de la monstruosité, que le XVIIIe siècle conceptualise de l'extérieur, i.e., de par les réactions qu'elle suscite, plutôt qu'en fonction de ce qui la rend monstrueuse, se retrouve de façon manifeste dans la réception hier et aujourd'hui du seul Fils naturel. Déjà simplifié par une bipolarisation entre pièce et entretiens (qui écarte comme accessoire le "cadre narratif" réunissant le tout), cet ouvrage que l'on considère sous l'un ou l'autre de ces deux aspects en perd de son originalité... et de sa monstruosité originelles. Au contraire, si l'on conserve les appellations hybrides en soi de "roman dramatique" ou "d'espèce de roman", cette originalité ressort d'autant mieux, et, de notre point de vue, accentue l'inventivité générique du Fils naturel & [d]es Entretiens sur "Le Fils naturel", encore plus innovateur qu'on ne le présente à l'heure actuelle.

A sa façon, l'Encyclopédie continue, en l'englobant par sa vocation universelle le débat soulevé à travers les textes que nous avons utilisés. En effet, le relativisme généralisé dont elle se fait l'organe séculaire vise à remettre en cause, à travers "la façon commune de penser," les fondements ayant conduit à son institutionalisation. De fait, l'Encyclopédie entreprend à une échelle ... encyclopédique la tâche de mettre au grand jour le dogmatisme

absolu des traditions littéraires et intellectuelles dont ces textes exprimaient la critique avec leurs moyens génériques propres. A cet égard, dans l'article «Encyclopédie», par la méthode encyclopédiste dont il expose le fonctionnement en justifiant la nécessité d'une perspective relativiste, Diderot remarque en outre combien cette approche doit s'accompagner de spéculations, et de spéculations informées par l'imagination, cette faculté qui règne sur le domaine de la poésie ou de la littérature dans l'organisation du Dictionnaire. La fiction revient par où on ne l'attendait pas forcément, lorsqu'il affirme que "si les *lettres* servent de clé aux sciences, les sciences concourent à la perfection des *lettres*."

Si l'on considère le fondement idéologique de l'Encyclopédie en tant qu'il s'oppose au dogmatisme absolu de la religion catholique, L'Oiseau blanc, conte bleu, les Lettre[s] sur les aveugles et sur les sourds et les muets, ainsi que Le Fils naturel & les Entretiens sur "Le Fils naturel" font figure d'illustrations genrologiques d'une telle opposition. C'est en ce sens, nous semble-t-il, que Diderot résume la démarche encyclopédique: "Il faudrait indiquer l'origine d'un art, et en suivre pied à pied les progrès quand ils ne seraient pas ignorés, ou substituer la conjecture et l'histoire hypothétique à l'histoire réelle. On peut assurer qu'ici le roman serait souvent plus instructif que la vérité" («Encyclopédie» 427).

Par où l'on voit combien cette distinction entre réalité et fiction, vérité et mensonge s'étend de façon pertinente dans tous les écrits de Diderot, y compris dans «Encyclopédie», qui met en abyme les stratégies expressives à l'œuvre dans le Dictionnaire raisonné, et propose une vision audacieuse de la connaissance en tant que processus d'apprentissage comparable à la lecture, et en tant que contenu constituant "une version" ou encore un récit plausible de ce qui est appréhendé par l'esprit et les sens. Vision tellement audacieuse, qu'elle

nous semble finalement cristalliser le processus narratif comme l'essence de la transgression générique telle qu'elle se manifeste chez Diderot. Tout bien considéré, l'acte narratif en soi est le point commun à tous les genres, y compris ceux qui ne font pas partie de notre étude, y compris les genres possibles qui n'existent peut-être pas encore par manque d'un autre Diderot.

De fait, la transgénéricité d'un texte donné devient coextensive à son mode de narration, où dans l'absolu utopique de l'absence de préjugés, i.e., d'attentes genrologiques, les termes "transgénéricité" et "transgression" se caractérisent moins par leur dimension subversive que par le fait qu'ils désignent l'ambivalence et le passage d'une catégorie à une autre ou à d'autres, sans en éliminer aucune. C'est ici que la problématique des genres littéraires telle que nous la percevons dans les œuvres de Diderot rejoint la problématique du dialogue, cette forme que l'Encyclopédie reconnaît comme la plus ancienne, comme une sorte d'archigenre qu'il réutiliserait de façon et d'autre.. Notre vision de la narration diderotienne comme transgénérique permet de reconsidérer l'idée et le procédé du dialogue que l'on associe si souvent à Diderot non seulement pour décrire certaines de ses œuvres fictionnelles les plus connues aujourd'hui, mais pour désigner le lieu de son originalité en tant qu'écrivain.

La quasi-totalité des critiques qui s'intéressent aux œuvres de Diderot mentionnent le dialogue plus souvent que les mélanges génériques dont la complexité donne du fil à retordre à la perspicacité du plus fin des lecteurs. Il nous semble qu'on peut réunir ces deux notions, narration et dialogue, de même qu'on réunirait une action et les modalités de sa réalisation. En d'autres termes, ce dialogue, qui se manifeste de tant de façons multiples suivant les œuvres de Diderot, et qui, d'une certaine manière, est ancré dans "la réalité sociale et littéraire de la conversation" (Melançon 20), ne peut se manifester sans que se manifeste simultanément un acte de narration, dont il signale en somme la

réalisation. Si le dialogue conceptualise l'échange de deux pôles narrateurs distincts, la narration telle que nous avons essayé d'en décrire la transgénérité essentielle, se concentre plutôt sur le déplacement inhérent à l'échange, qu'il soit épistolaire, conversationnel, dramatique ou encore encyclopédique. C'est ce déplacement qui effectue la transgression, amenant ainsi à l'intertextualité de la problématique du croisement décrite par Berchtold, et qui, dans les textes auxquels nous nous sommes intéressée, se résume le plus souvent par la représentation d'un élément commun à deux textes qui "normalement" n'auraient rien à voir l'un avec l'autre, mais paraissent tout-d'un coup se faire signe, et appeler une étude comparée de l'un et de l'autre.

C'est de cette façon que l'on pourrait ainsi soit reconsidérer des textes déjà analysés par la critique, soit en rapprocher d'autres qui n'en auraient pas encore fait l'objet. On pourrait alors réexaminer (de façon plus systématique que nous ne l'avons suggéré) L'Oiseau blanc, conte bleu, les Pensées philosophiques, la Promenade du Sceptique avec La Religieuse. Une telle étude approfondirait la façon dont Diderot disperse des échos intertextuels entre philosophie et littérature, par exemple à partir du motif antireligieux du couvent-volière, ou des variations subies par un épisode fondateur tel que la séduction des religieuses orientales par l'Esprit Génistan, ou encore, à partir du mythe originel, également oriental, de l'éléphant soutenant le monde, lui-même soutenu par un autre animal. Ce mythe réapparaît notamment dans la bouche de Saunderson dans un moment censément traduit de l'anglais par Diderot, mais également dans De la suffisance de la religion naturelle.

En se limitant, par ailleurs, au Supplément au Voyage de Bougainville, on pourrait en outre reprendre la fictionnalité des fragments d'analyse soi-disant anthropologique aperçus dans les commentaires sur les religieuses du Royaume de la Chine dans L'Oiseau blanc, conte bleu, et la comparer avec

ceux, plus conséquents, mais aussi eurocentriques, développés dans le Supplément. Simultanément, la dynamique transgénérique de l'addition telle que nous l'avons interprétée dans la Lettre sur les aveugles et la Lettre sur les sourds et muets, fournirait un élément narratologique important dans l'interprétation du Supplément comme addition, ou substitution, d'un autre texte traduisant en termes connus des us et coutumes d'une autre culture. La notion et la pratique de la traduction culturelle permettraient alors de préciser la mise en œuvre du relativisme inhérent à la matière de ce texte, et de réfléchir sur sa dimension épistémologique.

Aux marges toujours relatives d'un corpus strictement littéraire, l'étude d'articles encyclopédiques ayant trait aux genres littéraires et à la rhétorique pourrait, elle, fournir l'occasion d'une observation plus systématiquement poussée des mécanismes pratiques et théoriques de la transgénéricité diderotienne. Dans le même ordre d'idées, les "dialogues" ou "entretiens" dans lesquels on trouve l'expression sous une forme ou un autre de la loi, tel que Entretien d'un père avec ses enfants, donnerait matière à une analyse de cette notion de loi en comparaison avec les passages correspondants dans «Encyclopédie», par exemple. Le mouvement de la transgression vers les conditions de la narration, s'avèrerait crucial au positionnement de Diderot par rapport aux conventions genrologiques. Ce mouvement de transfert fait des conventions, et de la tradition dont elles émanent, l'objet principal d'une remise en question, aboutissant à la constante réitération du relativisme de toute autorité par le biais de l'affirmation du hors-la-loi générique.

En somme, à partir de textes toujours variés, pourrait s'établir un nouveau dialogue de genres levant le voile des conventions génériques de l'un ou l'autre sur de nouvelles transgressions de la narration. Procédant de la sorte, on ébaucherait alors "une espèce" de supplément verbal, de façon dispersée mais

pourtant conforme aux vœux de Diderot, au portrait de Van Loo, offrant aux lecteurs les mille et une facettes transgénériques de son originalité.

NOTES

[1]Equivalence soulignée par Diderot lui-même dès le Prospectus de l'Encyclopédie, où les disciplines de la philosophie et de la science reviennent pour lui à une seule et même discipline: "Dieu, l'homme, et la nature nous fourniront donc une distribution générale de la philosophie ou de la science (car ces mots sont synonymes); et la philosophie ou science sera science de Dieu, science de l'homme, science de la nature" (Œuvres I: 227-228).

[2]Voir la création récente au théâtre d'une pièce intitulée Le Libertin, écrite par le philosophe Eric-Emmanuel Schmitt, tournant autour d'un Diderot pris entre les feux nourris des exigences de la rédaction de l'Encyclopédie, celles de ses désirs toujours naissant pour les personnes du sexe opposé, le tout enveloppé d'une verve et d'un dialogue endiablés mais constamment et subtilement imprégnés de morceaux tirés de l'œuvre et de la pensée diderotiennes.

[3]Il n'est que de rappeler les reproches de désordre et de dispersion qu'on fit longtemps à Diderot avant de les reconnaître comme partie intégrante de son écriture, de sa philosophie, avant de reconnaître, en somme, qu'on le jugeait, à travers son œuvre, d'un point de vue totalisant très attirant mais à la limite de l'intolérance qu'il affectionnait si peu.

[4]On pourra, à juste titre, se demander pourquoi notre choix se sera porté, dans ce quatrième et dernier chapitre, sur l'article «Encyclopédie» et non sur l'article «Genre» de l'Encyclopédie. Notre enthousiasme, en découvrant son existence, s'est trouvé déçu en ne trouvant rien qui ait véritablement affaire à une quelconque réflexion sur les genres littéraires. Cela dit, chose tout-à-fait "naturelle" pour un siècle encyclopédique avide de classifier tous les règnes animaux par exemple, cet article apporte une dimension intéressante à notre

perspective dans la mesure où il défend l'existence de classifications à deux sens, du général au particulier, et du particulier au général. Le relativisme des Lumières se ressent déjà dans cette approche, et c'est essentiellement cet aspect que nous reprenons à notre compte.

[5]L'expression est de Ira Wade dans "The Enlightenment and L'Esprit Créateur."

[6]L'Oiseau blanc, conte bleu, daté de 1748, fut rédigé à l'époque des Bijoux indiscrets dont il constitue implicitement la suite, mais publié trente ans plus tard dans la Correspondance littéraire. Toutes nos références aux textes de Diderot renverront à l'édition des Œuvres de Diderot établie par Laurent Versini (5 vol., Paris: Laffont, Bouquins, 1994-1997) et seront indiquées le cas échéant en chiffres romains pour le numéro de volume, et en chiffres arabes entre parenthèses pour les numéros de page. L'Oiseau blanc, conte bleu (II: 223-267) et Les Bijoux indiscrets (II: 25-221) figurent au tome "Contes" de cette édition.

[7]L'Eloge de Richardson figure au tome IV ("Esthétique-Théâtre") de l'édition Versini des Œuvres de Diderot. (155-168)

[8]Qu'on pense encore à cette opinion à la lecture des Liaisons dangereuses de Laclos (1782), dont l'avertissement de l'éditeur prend cette position du bon moraliste rejetant toute valeur à cet ouvrage et se défendant de la réalité des lettres. Ce jugement n'est bien sûr pas à prendre à la lettre, et tend à participer à la rhétorique préfacielle qui désavoue pour mieux vendre. De plus, la préface de l'éditeur qui suit cet avertissement, tout en reconnaissant la nature immorale des lettres qu'il corrige à peine selon ses dires, tire dans l'autre sens, pour mentionner l'avis d'une mère se référant au recueil comme édifiant pour toute jeune mariée... Rhétorique et contre-rhétorique, qui, quel que soit leur

message, témoignent encore à la fin du siècle de l'association entre roman, frivolité et mauvaises mœurs.

[9]Pour des études conséquentes sur le genre narratif court, voir les critiques suivants: Frédéric Deloffre, La Nouvelle en France à l'âge classique, Jacqueline Hellegouarc'h, dans ses préface et notes des Nouvelles françaises du XVIIIe siècle, ou encore Jacques Proust, dont la préface et l'introduction aux Quatre contes de Diderot (ca. 1770), limitées dans leur objet aux textes de Diderot, n'en font pas moins référence à la tradition du conte en général, et du conte moral en particulier.

[10]"Le mot est plus ancien chez les Italiens et les Espagnols que parmi nous; . . . les Italiens appellent *nouvelle* toute espèce de récit amusant, tout ce que nous renfermons sous les dénominations de Contes et de Nouvelles. Ce n'est donc pas d'eux précisément, c'est des Espagnols que nous tenons le genre d'ouvrages qui porte ce dernier nom; et Miguel Cervantès mérite la gloire d'être l'inventeur d'une sorte de nouvelle plus estimable que tout ce que l'on avait eu en ce genre avant qu'il eût publié ses douze nouvelles. Elles ne ressemblent à rien à celles de Boccace et de la plupart des auteurs italiens, qui sont précisément ce que nous appelons des contes. C'est dans cette classe qu'il faut ranger l'Heptaméron, ou les nouvelles de la reine de Navarre, composées sur le modèle du Décaméron." (cité dans Le Pour et Contre, Deloffre, 18)

[11]L'on cite souvent à cet égard Les deux amis de Bourbonne, conte tardif de Diderot (ca. 1770). Un personnage y décline trois sortes de "contes" dont en particulier un type "historique" tenant de Cervantès et Scarron (où l'on retrouve l'influence notée par Prévost). Les "petites circonstances circonstances [y sont] si liées à la chose, [les] traits si simples, si naturels, et toutefois si difficiles à

imaginer, que vous serez forcé de vous dire en vous-même: 'Ma foi, cela est vrai; on n'invente pas ces choses-là'" (Œuvres, II: 480).

[12]Voir IV: 126. La définition en est assez courte pour que nous la reproduisions ici:

> C'est un récit fabuleux en prose ou en vers, dont le mérite principal consiste dans la variété et la vérité des peintures, la finesse de la plaisanterie, la vivacité et la convenance du style, le contraste piquant des événements. Il y a cette différence entre le conte et la fable, que la fable ne contient qu'un seul et unique fait renfermé dans un certain espace déterminé, et achevé dans un seul temps, dont la fin est d'amener quelque axiome de morale, et d'en rendre les vérités sensibles; au lieu qu'il y a dans le *conte* ni unité de temps, ni unité d'action, ni unité de lieu, et que son but est moins d'instruire que d'amuser. La fable est souvent un monologue ou une scène de comédie; le conte est une suite de comédies enchaînées les unes aux autres.

[13]Dans un article intitulé "Fiction, connaissance, épistémologie," Ronald Shusterman note la perversité de la dichotomie entre fiction et réalité, suggérant que ce que l'on qualifie de fiction n'est en fait qu'une réalité imaginaire. Cette proposition réduit à néant le parallèle, établi au XVIIIe siècle, entre cette dichotomie phénoménologique et une autre dichotomie, aux allures morales, celle-là, entre mensonge et vérité, à la base du discrédit dont fut victime le roman au XVIIIe siècle. Cependant, il nous semble utile de conserver une telle distinction afin de souligner dans les diverses définitions génériques qui nous occupent ici son usage de façon sinon contradictoire, du moins peu convaincante.

[14]C'est, par parenthèse, le terme sélectionné par Laurent Versini pour regrouper en un les ouvrages de prose narrative de Diderot, qu'on appelle par ailleurs romans ou dialogues.

[15]Cette remarque est de Lise Andries, dans son introduction à La Bibliothèque bleue au dix-huitième siècle. Elle cite, dans ce contexte, la phrase de Voltaire que nous reproduisons ici. (20)

[16]Il ressort d'après sa présentation générale de la Bibliothèque bleue, que si cette collection désigne au départ un groupe d'œuvres produites dans la région de Troyes, sa popularisation explique sa portée vaste et le dépassement de ses limites éditoriales géographiques par l'aspect matériel de sa distribution. Se prêtant aisément à la contrefaçon, elle fournit un moyen idéal de distribution pour des ouvrages par ailleurs en butte à la censure.

[17]Cette censure, instaurée officiellement en France par Richelieu en 1629, venait d'être renforcée par la mise en place en 1742 d'un corps de censeurs royaux. Béatrice Didier explique le resserrement du processus de censure. Depuis 1629, seuls "[l]e chancelier et le garde des Sceaux devaient faire examiner tous les textes destinés à l'impression, avant qu'ils puissent obtenir le « privilège » royal qui permettait la publication." Mais à partir de 1742, c'est un bataillon de 79 censeurs qui s'attachent à faire respecter cette tradition. A remarquer que "pas moins de trente-cinq" se virent assigner la tâche de censurer les belles-lettres parmi "tous les domaines des sciences et des arts" (article «Censure» 75).

[18]Le chapitre suivant est consacré à cette lettre polémique de Diderot (Œuvres I: 139-196), au cours de laquelle il fait dire à Nicholas Saunderson, mathématicien anglais de renommée d'autant plus grande qu'il était aveugle, que l'argument des merveilles de la nature, justifiant l'existence de Dieu, n'avait

aucune portée ni aucune force que ce soit pour un aveugle tel que lui. Proposition hétérodoxe s'il en est.

[19]Voir à ce sujet l'ouvrage de référence de Marie-Louise Dufrenoy's, L'Orient romanesque en France, 1704-1789. (22-23)

[20]Hormis l'étude de Vivienne Mylne (1971) qui présente ainsi le conte de Diderot par opposition aux Bijoux indiscrets, peu de critiques se sont intéressés à ce conte. Mentionnons Jean Starobinki ("Le pied de la favorite: Diderot et les perceptions mêlées") sur l'article duquel nous reviendrons plus longuement dans notre propre analyse de L'Oiseau blanc, conte bleu. Nous n'avons pas eu la possibilité de consulter l'article de Hinrich Hudde, dont le titre, qui fait allusion à une dimension parodique, donc métagénérique, du conte ("Marchen") ne manque pas de signification dans le cadre de notre analyse genrologique de L'Oiseau blanc: "Diderot als Marchenparodist: L'Oiseau blanc, conte bleu" (Denis Diderot: Zeit, Werk, Wirkung: Zehn Beitrage [81-93], paru au milieu des années 1980 comme celui de Starobinski).

[21]Voir Herbert Josephs dans l'introduction du recueil d'articles intitulé Diderot: Digression and Dispersion qu'il a co-édité avec Jack Undank. Il rappelle notamment que

> Diderot has represented for us the spirit of intellectual adventure; . . . it was the principle of stability, of rigorous cateforical division, that he menaced; inherited convention, the fixed genre, linear process, unitary thinking, the rule of psychic identity, all these were upset and exposed by Diderot's writing as just so much more of the baggage of arbitrary shapes which were molded by his own and by other creative imaginations. (13)

[22]Ces ouvrages sont soit mentionnés par Marie-Louise Dufrenoy, soit rassemblés et reproduits pour la plupart dans son édition présentée et annotée

de Romans libertins du XVIIIe siècle. Des auteurs comme La Morlière ou Voisenon passaient pour n'être pas toujours des plus recommendables, ajoutant à la considération toute relative des romans libertins, malgré leur extrême popularité.

[23]Voir à ce sujet l'article de Thomas M. Kavanagh, intitulé "Language as deception: Diderot's Les Bijoux indiscrets" dans lequel l'auteur analyse le fonctionnement et les implications subversifs du procédés des bijoux indiscrets.

[24]Soit dit en passant, aucun d'eux n'est décrit en termes pornographiques, comme pourrait le faire croire l'accusation licentieuse de la censure qui frappa Les Bijoux indiscret. Le seul passage que l'on pourait à la rigueur faire pencher vers la pornographie se trouve au chapitre quatorzième, vingt-sixième essai de l'anneau magique sur " Le bijou voyageur" dont le discours trilingue (anglais, latin, italien) décrit diverses situations dignes de l'Arétin ou du Kama Sutra. Là encore, le recours à des langues étrangères écarte une appréciation pornographique au sens où le passage en question nécessite un décryptage plutôt qu'il ne montre explicitement. (Œuvres II: 166-169).

[25]Dans "Language as deception," Thomas Kavanagh analyse la confession du bijou d'une jument, au chapitre XXXI. Mangogul, accompagné de son secrétaire voit le pouvoir l'anneau magique mis en échec flagrant lorsque le secrétaire se voit dans l'impossibilité technique de prendre en note le "discours" du bijou de la jument. Quoique l'anneau parvienne à faire "parler" ce qu'on n'entend pas d'ordinaire (et en ce sens, permet d'exprimer la vérité tenue silencieuse), Mangogul se heurte ici à l'évidence concrète d'un discours échappant à la confession qu'il prétend pourtant forcer, d'une part, et, d'autre part, à l'impossibilité d'exercer ce pouvoir qu'il croyait absolu:

> Each of Mangogul's experiments . . . turn on two antithetical postulates regarding the relation of language to truth and deception. On the one hand, it assumes that language as we commonly use it is inevitably an exercise in deception. . . . On the other hand, telling the story of the ring, transcribing these forced enunciations of the truth, presupposes the possibility of another, always veridical voice whose representations are held safe from language's heavy precipitate of deception. To force the truth, to invoke a talisman guaranteeing that the truth be spoken, is simultaneously to distrust language as deception and to assume that our chorus of lies might be modulated to, and measured against, a second voice speaking only the truth. (103)

[26]Nous reprenons les termes narratologiques communément utilisés depuis leur exposition par Gérard Genette dans "Le Discours du récit."

[27] Les Pensées philosophiques, fortement influencées par sa lecture et sa traduction de l'Essai sur le mérite de la vertu (An Inquiry Concerning Virtue and Merit [1699]) de Shaftesbury, datent de 1746; De la suffisance de la religion naturelle, "nourri de ses lectures des déistes anglais" (Versini I: 53) fut composé la même année que ses Pensées; La Promenade du Sceptique, date enfin de 1747.

[28]Cet intérêt, dont on peut notamment voir l'une des sources dans sa traduction française d'un Dictionnaire de médecine (pub. 1746-48) alla grandissant au même rythme que ses sentiments contre le fanatisme religieux.

[29]Cette association d'idée, maintenue tout au long du texte à partir de l'épisode séminal que nous allons examiner, renforce l'interprétation d'Eros comme agent de subversion hérétique et générique, contre la tradition catholique et contre la tradition littéraire.

[30]Suit le portrait d'une religieuse folle ayant marqué Suzanne à son entrée au couvent: "Il arriva un jour qu'il s'en échappa une de ces dernières de la cellule où on la tenait renfermée. [...] Je n'ai jamais rien vu de si hideux. Elle était échevelée et presque sans vêtement; elle trainait des chaînes de fer; ses yeux étaient égarés; elle s'arrachait les cheveux; elle se frappait la poitrine avec les poings; les courait, elle hurlait; elle se chargeait elle-même et les autres des plus terribles imprécations; elle cherchait une fenêtre pour se précipiter." A la lecture de cette description, l'expression légère de la condition des vierges du couvent de la Guenon couleur de feu prend une ampleur encore plus antimonastique qu'au premier abord.

[31]La Religieuse et Jacques le Fataliste se trouvent tous deux dans le volume "contes" des Œuvres de Diderot éditées par Laurent Versini. (II: 277-405; 713-919) Le passage de Jacques le Fataliste que nous reproduisons ici a été porté à notre attention par le professeur Herbert Josephs durant la rédaction d'un état préliminaire de ce chapitre.

[32]A l'abbaye d'Arpajon d'où Suzanne Simonin finit par s'échapper, la séduction de la musique et du chant, transparente quoique métaphorique dans L'Oiseau blanc, conte bleu, conduit aux égarements lesbiens de la mère supérieure en des termes qui ne sont pas sans rappeler ce passage du conte que nous examinons. Les talents musicaux de Suzanne et plus tard le récit pathétique de ses tourments se traduisent par des "effets" bien particuliers, auxquels Suzanne, ignorante de l'éveil de ses sens, donne une tournure pathologique:

> Je chantai une chansonnette assez délicate, et toutes battirent des mains, me caressèrent, m'en demandèrent une seconde. . . . « . . . elle joue et chante comme un ange, et je veux qu'elle vienne ici tous les jours. . . .» (358)

Je m'aperçus alors au tremblement qui la saisissait, au trouble de son discours, à l'égarement de ses yeux et de ses mains, à son genou qui se pressait entre les miens, à l'ardeur dont elle me serrait et à la violence dont ses bras m'enlaçaient, que sa maladie ne tarderait pas à la prendre. Je ne sais ce qui se passait en moi, mais j'étais saisie d'une frayeur, d'un tremblement et d'une défaillance qui me vérifiaient le soupçon que j'avais eu que son mal était contagieux. [...] Je ne sais ce qu'elle pensait; pour moi, je ne pensais à rien, je ne le pouvais, j'étais d'une faiblesse qui m'occupait toute entière." (368)

[33]L'article de Starobinski sur "Diderot et l'art de la démonstration" explique qu'au XVIIIe siècle, le terme "fait" désigne dans une discussion théologique les miracles et autres points essentiels des textes sacrés. Diderot critique l'authenticité de ces faits dans les Pensées philosophiques en déclarant à la pensée 45: "une démonstration me frappe plus que cinquante faits" (37) et en ajoutant au fragment 20. de l'Addition aux Pensées: Les faits dont on appuie les religions sont anciens et merveilleux, c'est-à-dire les plus suspects qu'il est possible, pour prouver la chose la plus incroyable" (43).

[34]L'exception des Lettres persanes, dans lesquelles le sultan Usbek est absent de son sérail, se justifie en raison du moteur principal de la narration, à savoir le voyage culturel en Europe. Cela dit, cette situation de séparation entre Usbek et ses femmes aboutit au démantèlement du harem en fin de roman, et à une remise en cause implicite de l'ordre et de l'autorité qui y règnent traditionnellement.

[35]Dans le même temps, parce que son existence conditionne celle de la favorite d'une part, et que, d'autre part, le cœur volage de l'Oiseau blanc est souvent mis en parallèle implicite avec celui d'un Mangogul que Mirzoza craint infidèle,

le sultan réapparaît métamorphosé au sein de l'histoire. Mais ce n'est précisément que pour apparaître comme infidèle, et par conséquent comme échappant à toute catégorisation fixe et certaine.

[36]Au cours d'un échange semblable, prévoyant la séduction de la princesse Lively, la sultane remarque un peu plus loin: "Ils sont tous comme cela. Je serai la plus belle aux yeux de Mangogul jusqu'à ce qu'il me quitte" (227). La généralisation à laquelle elle se livre ici, outre sa résonance personnelle, trivialise cependant le comportement de l'oiseau blanc au point de le mettre au rang de "ces lieux communs," ficelle de l'art de conter tellement évidente que Mirzoza en demande à l'émir "Est-ce que vous ne pourriez pas [les] éviter?". La réponse de celui-ci renforce alors la dimension parodique du genre de conte élaboré pour la sultane: "Non, sultane, c'est le moyen le plus sûr de vous endormir", à quoi Mirzoza acquiesce justement d'un "Vous avez raison" (228).

[37]Cette attitude de Mirzoza touche un trait propre à l'esthétique diderotienne, qui reparaît partout où il est question de représentation, et d'illusion théâtrale ou référentielle, mais dans le sens où l'œuvre d'art constitue une affirmation du génie de l'artiste à travers son art. Marmontel à l'article «Comédie», décrit précisément ce phénomène, en des termes très proches de la réaction de Mirzoza sur les ficelles de l'art du conte:

> le théatre a son optique, & le tableau est manqué dès que le spectateur s'aperçoit qu'on a outré la nature. [...]
>
> Un tableau est mal peint, si au premier coup on remarque la dégradation des couleurs avant de voir des contours, des reliefs & des lointains. Le prestige de l'art, c'est de le faire disparoître au point que non-seulement l'illusion précede la réflexion, mais qu'elle la repousse & l'écarte." (Encyclopédie III: 665-72),

[38]Vivienne Mylne développe l'importance du dialogue dans "Dialogue as Narrative in Eighteenth-Century French Fiction." Elle analyse entre autres un dialogue extrait du Sopha de Crébillon-fils, dans lequel l'échange contribue à faire l'histoire, situation que l'on retrouve à de nombreuses reprises dans des échanges comme ceux entre Mirzoza et les conteurs de l'histoire de l'oiseau blanc. Voir aussi Diderot and the Art of Dialogue de Carol Sherman et "Diderot et le problème de l'expressivité: de la pensée au dialogue heuristique" de Roland Mortier.

[39]Notons qu'elle renforce l'interprétation de Mirzoza sur l'épisode du couvent en riant de bon cœur des "petits esprits" engendrés par le prince Génistan. (234)

[40]Au cours de la cinquième soirée, Mirzoza remarque: "Ce conte est ancien, puisqu'il est du temps où les rois aimaient la vérité" (256).

[41]Les pensées 41 et 61 reprennent respectivement cette idée: "Le temps des révélations, des prodiges et des missions extraordinaires est passé" (30); "Les livres qui contiennent les motifs de ma croyance m'offrent en même temps les raisons de l'incrédulité" (39).

[42]C'est l'hypothèse de recherche de John D. Lyons dans son article intitulé "Marguerite de Navarre's Heptaméron: The Foundation of Critical Narrative" dont les grandes lignes s'appliquent à notre analyse de L'Oiseau blanc.

[43]Voir l'article «Encyclopédie» (Œuvres I: 363-436) rédigé par Diderot pour une description de l'avénement de cet humanisme anthropocentrique:

> Une considération surtout qu'il ne faut point perdre de vue, c'est que si l'on bannit l'homme ou l'être pensant et contemplateur de dessus la surface de la terre, ce spectacle pathétique et sublime de la nature n'est plus qu'une scène triste et muette. L'univers se tait; le silence et la nuit s'en emparent. Tout se change en une vaste solitude où les phénomènes

inobservés se passent d'une manière obscure et sourde. C'est la présence de l'homme qui rend l'existence des êtres intéressante; et que peut-on se proposer de mieux dans l'histoire de ces êtres, que de se soumettre à cette considération? Pourquoi n'introduirons-nous pas l'homme dans notre ouvrage, comme il est placé dans l'univers? Pourquoi n'en ferons-nous pas un centre commun? Est-il dans l'espace infini quelque point d'où nous puissions avec plus d'avantage faire partir les lignes immenses que nous nous proposons d'étendre à tous les autres points? (395)

[44]La Lettre sur les aveugles (juin 1749) et les Additions à la Lettre sur les aveugles (mars-avril 1782) figurent dans le volume I ("Philosophie") de la récente éditions des Œuvres de Diderot éditée et présentée par Versini; la Lettre sur les sourds et muets (février 1751) et les Additions Lettre sur les sourds et muets (mars 1751) proviennent du volume IV ("Esthétique-Théâtre"). S'agissant des Additions à l'une ou l'autre Lettre, lorsque l'utilisation de ce titre abrégé risquerait de prêter à confusion, nous recourrons à l'abbréviation Additions LA pour renvoyer aux Additions à la Lettre sur les aveugles, et Additions LSM pour renvoyer aux Additions pour servir d'éclaircissements à quelques endroits de la Lettre sur les sourds et muets.

[45]La deuxième partie de la phrase ("Quoi que vous écriviez, évitez la bassesse / Le style le moins noble a pourtant sa noblesse" [79-80]) ne doit pas nous amener à nuancer cette affirmation. Il est ici question de décence, et la "noblesse" du "style le moins noble" réside à notre avis dans la correspondance entre un style et le statut de l'individu qui l'adopte.

[46]Benoît Melançon évalue la popularité de ce genre aux quelques 250 dialogues parus de 1700 à 1789. (263) La bibliographie de Pierre Conlon révèle

pour sa part que les textes publiés sous l'intitulé "Lettre" ou "Lettres" constituent de loin le 'genre' le plus publié de tout le siècle. Leur fréquence éditoriale est 8 fois plus importante que celle du dialogue et presque 10 fois plus que les quelques 180 essais, 150 "Epistres" [var. "Epîtres"] ou 110 "Dissertations" (dont quelques-unes "sous forme de lettres") parus entre 1716 et 1760. Environ 1750 textes sont en effet parus durant cette période.

[47]Parmi les lettres 'publiées', nombreuses sont celles, souvent anonymes, dont le destinateur et le destinataire se réduisent dans le titre des lettres à leur sexe. On trouve ainsi des Lettres dont le destinataire est anonymement représenté par de traditionnelles astérisques, gage paradoxale d'authenticité, mais partiellement identifié par un titre tel que M***, Monseigneur ***, Monsieur***, Madame***. D'autres marquent plutôt cette identité par l'appartenance professionnelle du (de la) destinataire. Les titres deviennent alors: "Lettres à un docteur, un magistrat, un paroissien, une religieuse, aux auteurs de l'Encyclopédie". Le destinateur se révèle parfois de la même façon, intitulant ses lettres "Lettres d'un avocat, d'un banquier, d'un chanoine, d'un citoyen, d'un comédien, d'un curé, d'un docteur, d'un ecclésiastique, d'un évèque, etc." La nationalité du destinataire et du destinataire viennent varier ces formules d'adresse, et l'on peut lire alors: "Lettres d'un Français à un Anglais, ou, d'un gentilhomme français à un fils, étranger, professionnel, inconnu, jésuite, laic, magistrat, médecin, négociant, officier, particulier, patriote, professeur, religieux, seigneur, titres agrémentés de la nationalité correspondant soi-disant au destinataire ou destinateur en question. Cela contribue d'une part à souligner la croissance et l'importance des professions auxquelles accède la bourgeoisie, mais aussi, d'autre part, à fictionnaliser des individus historiques en les

caractérisant de la sorte. On n'est pas loin du drame bourgeois où les conditions et les professions différencient les individus dans la société.

[48]Derrida s'intéresse à cette problématique du rapport entre écriture et connaissance dans l'Essai sur l'origine des connaissances humaines de Condillac. (Voir "Signature événement contexte" dans Marges de la philosophie)

[49]L'idée de profondeur épistémologique vise à différencier le commun des mortels du milieu scientifique des Lumières. Les échanges au sein de ce dernier avaient une portée historique et philosophique autrement plus vaste, et un retentissement autrement plus grand sur l'évolution des sciences et sur celle de la conception et de la dynamique d'acquisition des connaissances.

[50]De l'autre côté de la plume et de l'encrier littéraires, l'illustration picturale de cette pratique se retrouve dans les tableaux de l'époque représentant à la fois la lecture d'une lettre par son destinaire et, simultanément, celle, 'par-dessus l'épaule,' de la même lettre par un autre lecteur qui n'en est pas le destinataire premier. Reflet de cette pratique dans le mobilier de l'époque, le siège où l'on s'abandonne à la lecture épistolaire porte le nom éloquent de 'voyeuse.' Deidre Dawson a attiré notre attention sur cette extension picturale de l'épistolarité lors d'une présentation intitulée "Textual Eavesdropping" qu'elle fit à Michigan State University, le 10 avril 1998.

[51]L'épitre est marquée par "l'idée de la réflexion & du travail, . . . on ne lui permet point les négligences de la lettre. Le style de la lettre est libre, simple, familier. L'*épitre* n'a point de style déterminé; elle prend le ton de son sujet, & s'élève ou s'abaisse selon le caractere des personnes."

[52]Si l'on pense aux épîtres de Marot, pleines d'une verve satirique, ou encore à celles de Diderot s'essayant à ce genre dans ses écrits de jeunesse, le sérieux

initialement attribué à l'épître ("l'idée de la réflexion & du travail") se trouve réfuté par l'existence historique concomitante de parodies. Elle remettent en question l'efficacité de la définition de ce genre, voire celle de toute définition générique, en démontrant que la loi n'est qu'un concept relatif, en opposition constante et implicite par rapport à un Autre de la norme qu'elle vise à imposer.

[53]Voir Gérard Genette dans son article intitulé "Genres, Types, Modes" sur la notion de mode, paru dans Poétique.

[54]Qu'on ne voie pas dans cette série d'oppositions l'établissement d'une réflexion idéologique à deux pans. Les termes qui les constituent peuvent, certes, se recouvrir deux à deux dans une certaine mesure. Mais c'est précisément ce contre quoi la *lettre* en tant que genre littéraire naissant résiste par la souplesse de sa forme, par la diversité de sujets et de styles qu'elle accueille, comme en témoignent les articles parfois ambigus de l'Encyclopédie.

[55]"La littérature épistolaire date-t-elle du XVIIIe siècle?" SVEC 56 (1967).

[56]Perkins démontre dans "The Crisis of sensationalism" que le sensualisme, compagnon de l'athéisme et du matérialisme biologique, est déjà en crise lors de la publication, voire de la rédaction de la Lettre sur les aveugles.

[57]Etant donné le nombre de titres portant la mention 'Lettre,' on aurait en effet tendance à ne se concentrer que sur le message philosophico-scientifique ou esthétique associé à la discussion dans les milieux savants du problème Molyneux, depuis la fin du siècle précédent, et d'autre part, à ne prêter attention qu'à l'argumentation (plutôt qu'à la forme) élaborée par Diderot autour de la thèse de l'imitation "de la belle nature" développée par l'abbé Batteux dans son traité de 1746 sur Les beaux arts réduits à un même principe. Posé par le savant anglais Molyneux en 1693, ce problème tentait de savoir si un aveugle opéré et recouvrant la vue serait capable de distinguer par ce moyen entre une

sphère et un cube. Sur la scène scientifique depuis lors, il avait attiré en outre l'attention des plus grands penseurs et philosophes de l'époque: Locke, Condillac, Voltaire, etc.

[58]"Condillac may write a treatise on sensations, but this work, written in the idiom of philosophical, analytical discourse, unavoidably fails to present sensation adequately. Language is not a mirror, but a structuring mechanism, creating a grammatical, analytical, even philosophical order" (114).

[59]Ces études s'attachent généralement à des questions pointues: voir David Berry, "Diderot's Optics: An Aspect of his Philosophical and Literary Expression" [1975]; Marian Hobson. "La Lettre sur les sourds et muets de Diderot: Labyrinthe et langage" [1976]; Herbert Josephs, "The Philosophe as poet: Metaphor and Discovery in Diderot's Lettre sur les sourds et muets" [1973]; M. L. Perkins, "The Crisis of sensationalism in Diderot's Lettre sur les aveugles" [1978]; Christine M. Singh, "The Lettre sur les aveugles: Its Debt to Lucretius" [1975]; D. A. Thomas, "Musicology and Hieroglyphics: Questions of Representation in Diderot" [1994];). Parfois, elle se concentrent sur des extraits particuliers: voir Huguette Cohen, "The Intent of the digressions on father Castel and father Porée in Diderot's Lettre sur les sourds et muets" [1982]).

[60]R. Caldwell attribue cet oubli au côté trop technique, et éloigné des préoccupations modernes, de la question des "inversions" en français et en latin.

[61]Exception faite de la Lettre d'un citoyen zélé publiée fin 1748, la Lettre sur les aveugles de juin 1749 et la Lettre sur les sourds et muets de février 1751 constituent en effet les deux premiers exemples de lettres publiques écrites de la main de Diderot, à l'époque où celui-ci s'investissait de plus en plus dans le démarrage et la promotion de l'Encyclopédie. La Lettre d'un citoyen zélé, ne

serait-ce que par sa différence titulaire avec ses deux successeurs, se prête moins qu'eux à l'examen genrologique qui nous occupe ici.

[62]Voir l'étude d'Elizabeth Zawisza sur "Les introductions auctoriales dans les romans des Lumières ou du bon usage de la préface." Lire les lettres publiques de Diderot en regard de son travail souligne la littérarité de ces dernières. En effet, le démenti de tout lien entre les deux lettres ressemble fort à la stratégie de nombreuses préfaces romanesques où l'éditeur ou l'auteur se détache du contenu du texte, façon d'en assurer l'authenticité ou d'attirer le lecteur en lui représentant la nécessité de le lire. Diderot innove, d'une certaine façon, en ce qu'il dément l'influence d'un texte précédemment condamné (la Lettre sur les aveugles), mais en adaptant son titre (Lettre sur les sourds et muets). S'en trouve renforcée l'idée que la fiction et la réalité ne sont jamais bien loin l'une de l'autre, que les règles permettant d'étudier la littérature s'appliquent tout aussi bien à la non-littérature, et que l'on peut respectivement envisager ces catégories comme les pôles d'oppositions binaires n'ayant d'opposé que ce qu'une discussion critique veut bien leur prêter dans un but de clarté d'exposition.

[63]On pourra peut-être 'voir' dans ce geste un instinct du sensationnel, instinct sensible aux rouages de la publicité et de la publication: après tout, ces paroles s'adressent au libraire, et non directement, et non publiquement, au lectorat potentiel de la Lettre.

[64]Ce phénomène de l'"autoreprésentation" fait l'objet du chapitre IV du Diderot épistolier de Benoît Melançon, intitulé "La lettre et ses miroirs. De l'autoreprésentation épistolaire?" Le discours autoreprésentatif offre une dimension métagénérique s'appliquant à notre propre perspective. Daniel Brewer analyse ce phénomène en soulignant que "[t]his self-reference to the

Lettre's own genre materializes the question of philosophizing about the material" (103). En termes plus philosophiques, mais nourris par la conscience de la *littéralité* du texte épistolaire, Diderot s'écarte d'un idéalisme dédaigneux des réalités extérieures et imperméable à l'influence du langage sur l'épistémologie sensualiste. Le retour de l'épistolier sur le processus énonciatif qui informe la lettre fait partie intégrante du récit par lequel l'expérience de Réaumur, dans la Lettre sur les aveugles, est consciemment remplacée. (102-103)

[65]Mary Byrd Kelly développe cette thèse dans "Saying by Implicature: The Two Voices of Diderot in La Lettre sur les aveugles." Pour elle (comme pour Carol Sherman), l'écriture diderotienne se caractérise par une effraction continue aux principes de la communication élémentaire décrits par la théorie des actes de langage de Paul Grice, et repris par Elizabeth Closs Traugott et Mary-Louise Pratt dans Linguistics for Students of Literature (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1980). (29)

[66]Marie-Hélène Chabut a consacré en 1992 un article à "La Lettre sur les aveugles: l'écriture comme écart," article dont la limpidité nous a permis de formuler notre pensée sur les deux Lettres de façon bien plus fouillée qu'elle ne l'aurait été autrement. Elle vient de faire paraître un ouvrage intitulé Denis Diderot: Extravagance et génialité (Atlanta, GA: Rodopi B.V., 1998) dont l'hypothèse continue les réflexions de son article précédent, et offre une application à notre analyse genrologique des textes de Diderot: "[l]es cinq essais qui constituent ce livre montrent comment, au fil d'une œuvre, s'esquisse mais également se performe et se questionne une théorie de la génialité, en particulier de l'écriture géniale, comme *extravagance*, écart, tout limité soit-il, par rapport à la *ligne* des modèles." (*Nota bene*: cet extrait provient du prospectus

annonçant la parution de l'ouvrage de Marie-Hélène Chabut, que nous n'avons pas eu l'occasion d'examiner).

[67]L'emprisonnement de Diderot pour la Lettre sur les aveugles donne à cet aspect subversif de ses idées philosophiques plus de relief et de signification.

[68]La présentation du sourd et muet de convention dans la Lettre sur les sourds et muets se fonde sur l'hypothèse d'une évolution historique entre le langage gestuel et la verbalisation y correspondant.

[69]Le modèle de la communication orale (marquée par une illusion de présence de l'intention signifiante au discours) constituant le pôle dominant de l'opposition hiérarchique examinée, se trouve finalement au même niveau que celui de la communication écrite, dans la mesure où le langage de cette communication vise lui aussi à la répétition, à la compréhensibilité de cette répétition, et, en fin de compte, à la démonstration involontaire que l'oral est, tout aussi bien que l'écrit, signe de rupture entre le langage et la réalité.

[70]L'analogie, "concept majeur dans la pensée de Condillac," comme le rappelle Derrida (370), occupe une place de choix dans la pensée philosophique des Lumières dont la nouveauté, la validité et l'efficacité reposent précisément sur une analogie entre connaissance et lumière. L'analogie représente en outre la clef de voûte de la réflexion et de la méthode philosophiques: "une grande partie de notre Philosophie n'a point d'autre fondement que l'*analogie*" («Analogie» in Encyclopédie, I: 399-400).

[71]Le Père Berthier reproche cette tendance à Diderot à propos du début de la Lettre sur les sourds et muets, regrettant que, lorsque "l'auteur" (censé être anonyme) se penche sur la question de l'ordre naturel des idées, et prouve son raisonnement "par le langage des gestes," il offre un "article un peu entrecoupé

de digressions," qui rend la compréhension claire du sujet discuté difficile (Additions LSM 64).

[72]Nous devons à Furbank d'avoir attiré notre attention sur l'importance de la substitution, ce qui, à l'instar de l'article de M.H. Chabut sur l'écart, nous a fourni les outils conceptuels correspondant à notre propre lecture des Lettres de Diderot. Quoique l'aspect allégorique de la Lettre sur les aveugles noté par Furbank ne nous intéresse pas au premier chef, on se souviendra qu'il prend sa source dans la Promenade du sceptique où l'étroitesse d'esprit reprochée par Diderot à la religion fait l'objet d'une allégorisation sous forme d'un bandeau porté sur les yeux par les membres de cette secte comme signe d'appartenance à son ordre. La remarque qu'il en tire nous semble digne d'être citée de par sa clarté: "The Letter on blindness has, we perceive, already revealed itself as an allegory, concerned with the paradox of blinding oneself in order to see better. Such emphasis on a *substitution*, moreover, makes a fitting preface to a work occupied with how a blind person finds substitutes for eyes." (58-57)

[73]Outre l'ironie de l'expression "un homme aussi célèbre" où percent la distance et l'ironie de Diderot vis-à-vis de Réaumur, la lettre spéculative s'annonce par conséquent comme le procédé de remplacement d'une lettre plus rigoureuse dans son traitement du problème Molyneux.

[74]Son nom est masqué par l'initiale "madame de P****" qu'on a identifiée de deux façons différentes: madame de Puisieux, la première de ces dames, aurait été la maîtresse de Diderot de 1746 à 1751; la seconde, Mme de Prémontval, mathématicienne, avait "déjà [été] dédicataire des Mémoires sur différents sujets de mathématiques (1748)." (Œuvres I: 139, n2)

[75]Le fait d'imaginer un sourd-muet de naissance contient sa part de préjugé et de subjectivité puisque choix vient de la part d'un bien-entendant. Malgré cet

obstacle, l'inititiative même de Diderot tend à contrer l'existence des préjugés, ce qui, en soi, constitue un effort novateur et l'affirmation d'une prise de conscience audacieuse à l'époque du point de vue idéologique.

[76] On devine derrière cette phrase l'influence de la réflexion de Jacques Derrida développée à partir de Jean Jacques Rousseau sur son "dangereux supplément."

[77] Sa traduction de l'Inquiry Concerning Virtue and Merit (1699) de Shaftesbury, très libre, était nourrie, enrichie, de ses propres idées—voir à ce sujet l'article de Peter France sur "Diderot traducteur de l'anglais" (386). Ses Pensées philosophiques (1746) furent tardivement augmentées d'Additions (ca. 1758-1762), texte beaucoup plus corrosif et antireligieux que l'original. Il n'y a pas jusqu'à ses œuvres romanesques et théâtrales qui n'aient été sujettes à ce phénomène de refonte amplificatrice. L'Oiseau blanc, conte bleu reprend les mêmes personnages dans le même décor que Les Bijoux indiscrets; les Entretiens sur 'le Fils naturel' continuent la pièce Le Fils naturel et exposent les principes du drame bourgeois ou genre sérieux; De la poésie dramatique continue d'expliquer, en plus du Fils naturel et du Père de famille, le genre sérieux. La publication de La Religieuse fut suivie par celle d'un appendice au titre curieux de Préface-annexe, appellation en soi transgressive des modalités régulant le fonctionnement d'une *pré*-face. Cette tendance irrépressible de Diderot à l'addition dépasse même le cadre interne d'une œuvre prolongée par son addition ou son annexe si l'on pense à la publication du Voyage autour du monde de Bougainville en 1771 et à l'addition du Supplément au voyage de Bougainville (1780) qu'il y fit.

[78] L'article qui s'y rapporte figure dans un volume intitulé The French Essay.

[79]"High mimetic modes, formal ones like the treatise, epistle, and drama have their lower equivalents in the essay, the familiar letter, and the dialogue. In their modest forms all three belong to a same family to which I apply the broadest term, *essay*, for all establish a similar relationship with their reader. The high modes traditionally have high intentions or noble causes for existing: they wish to fix memorable traits of an event of person, confer glory, or in the case of the treatise, communicate knowledge or discoveries. On the contrary, the essay is antisyllogistic, anti-enthymemic, and advances not logically but by simple association, that is obliquely" (19). Cette définition reprend l'écart comme moteur formel et informel ("antisyllogistic," i.e., contre la forme rhétorique par excellence) de la lettre.

[80]Ce même geste caractérise diversement une bonne partie des romans du siècle. Sa dimension subversive transparaît dans les subterfuges auxquels se livrent tel auteur soucieux d'authentifier le récit qu'il/elle ne présente qu'en tant qu'éditeur, simple correcteur, dépositaire, ou encore inventeur, au sens de celui qui fait une découverte.

[81]Elle en monopolise approximativement les cinq sixièmes. Les observations Nos. 1 à 7 occupent respectivement 6, 2, 4, 3, 9, 19 et 14 lignes de texte dans l'édition Versini. La huitième, elle, en couvre 7 pages!

[82]C'est nous qui coupons le texte de la citation. Diderot avait effectivement pu voir Mélanie chez Sophie Volland, dont elle était la protégée.

[83]Sherman rappelle que les Essais de Montaigne (au "que sçais-je" ququel Diderot fait écho par un sceptique "que savons-nous" à la fin de la Lettre sur les aveugles) tirent leur origine d'un ensemble d'*exempla* traitant de sujets semblables. (21)

[84]Laurent Versini précise en note que "Diderot a simplement trouvé ces noms dans la Préface des Elements of Algebra de Saunderson, ce qui justifie plus simplement l'absence de développement dans ce sens, sans pour autant invalider notre lecture, ni éliminer le rapport substitutif qui s'établit à notre avis entre les différentes "histoires" mentionnées.

[85]Il ne mettait cependant pas en doute les intéressants développements que cet homme aurait pu fournir en matière artistique: "Aucun de nous ne s'avisa de l'interroger sur la peinture et sur l'écriture; mais il est évident qu'il n'y a point de questions auxquelles sa comparaison [entre la vue et le toucher] n'eût pu satisfaire; et je ne doute nullement qu'il ne nous eût dit, que tenter de lire ou de voir sans avoir des yeux, c'est chercher une épingle avec un gros bâton" (142).

[86]Cette proximité va jusqu'à l'utilisation d'expressions identiques dans la huitième des Additions LA et dans les Additions LSM:

> Je ne saurais comparer l'effet de la musique qu'à l'ivresse que j'éprouve lorsque après une longue absence, je me précipite entre les bras de ma mère, que la voix me manque, que les membres me tremblent, que les larmes coulent, que les genoux se dérobent sous moi; je suis comme si j'allais mourir de plaisir. (Additions LA, 191)
>
> . . . . . .
>
> En musique, le plaisir de la sensation dépend d'une disposition particulière non seulement de l'oreille, mais de tout le système des nerfs. S'il y a des têtes sonnantes, il y a aussi des corps que j'appellerais volontiers harmoniques; des hommes en qui toutes les fibres oscillent avec tant de promptitude et de vivacité, que sur l'expérience des mouvements violents que l'harmonie leur cause, ils sentent la possibilité

de mouvements plus violents encore, et atteignent à l'idée d'une sorte de musique qui les ferait mourir de plaisir. Alors leur existence leur paraît comme attachée à une seule fibre tendue, qu'une vibration trop forte peut rompre. (Additions LSM 60)

[87]Herbert Dieckmann cite diverses lettres à l'appui des intentions de Diderot à ce sujet à la fin des années 1770. Voir "Diderot et son lecteur," Cinq leçons sur Diderot. (15-39)

[88]Le Larousse universel donne la définition suivante de l'adjectif "original": Qui sert de modèle et n'en a point eu: tableau original. Copie originale, copie faite directement sur le modèle et non sur une autre copie. Qui semble se produire pour la première fois: pensée originale. Qui écrit, qui compose d'une manière neuve, qui lui est propre: écrivain, peintre original. Singulier, bizarre: caractère original. (439)

[89]L'article d'Elizabeth Zawisza, "Les introductions auctoriales dans les romans des Lumières ou du bon usage de la préface," traite des préfaces romanesques, d'où l'emploi du terme "fictif" à cet endroit de la phrase. Ces préfaces appartiennent cependant au "genre" plus large de la préface, du texte préfaciel, dont elles ne constituent en réalité qu'une espèce. Dans le cadre de notre étude genrologique de certaines œuvres de Diderot, toutes caractérisées jusqu'à présent par un mélange subtil de réalité et de fiction, faire référence à l'essai de Zawisza nous semble particulièrement approprié, quoique ce geste soit motivé par l'*a priori* de l'impossibilité de séparer la fiction de tout texte affichant des prétentions réalistes, historiques, d'authenticité.

[90]A une échelle plus vaste, Diderot comparera plus tard l'Encyclopédie à une sorte de monstre aux proportions inégales et difficiles à cerner du fait de sa diversité, qu'il associera aux monstres de l'Art poétique de Boileau. (396)

[91]Mary Byrd Kelly analyse ces ruptures du pacte communicatif avec la théorie des actes de langage ("Saying by Implicature: The Two Voices of Diderot in La Lettre sur les aveugles").

[92]"Je conviens que ce titre est applicable indistinctement au grand nombre de ceux qui *parlent sans entendre*; au petit nombre de ceux qui *entendent sans parler*; et au très petit nombre de ceux qui *savent parler et entendre*; quoique ma *Lettre* ne soit guère qu'à l'usage de ces derniers" (11; les italiques sont dans le texte de Diderot, mais c'est nous qui soulignons).

[93]"Je conviens encore qu'il [ce titre] est fait à l'imitation d'un autre qui n'est pas trop bon: mais je suis las d'en chercher un meilleur. Ainsi de quelque importance que vous paraisse le choix d'un titre, celui de ma *Lettre* restera tel qu'il est" (11, nous soulignons).

[94]"Je n'aime guère les citations; celles du grec moins que les autres: elles donnent à un ouvrage l'air scientifique, qui n'est plus chez nous à la mode. La plupart des lecteurs en sont effrayés; et j'ôterais d'ici cet épouvantail, si je pensais en libraire; mais il n'en est rien: laissez donc le grec partout où j'en ai mis. Si vous vous souciez fort peu qu'un ouvrage soit bon, pourvu qu'il se lise, ce dont je me soucie, moi, c'est de bien faire le mien, au hasard d'être un peu moins lu" (11).

[95]"Quant à la multitude des objets sur lesquels je me plais à voltiger, sachez et apprenez à ceux qui vous conseillent, que ce n'est point un défaut dans une lettre où l'on est censé converser librement, et où le dernier mot d'une phrase est une transition suffisante" (11-12).

[96]Nous verrons un peu plus loin Diderot s'autoriser des "raisons"du "ton de la philosophie," qu'on ne confondra cependant pas avec le type d'exposé auquel

nous faisons ici allusion, empreint de préjugés fondamentaux quant à la possibilité d'énoncer clairement leur argument.

[97]"[L[a lettre [fonctionne comme] point d'intersection de relations interpersonnelles multiples. Elle s'inscrit dans la sphère publique des échanges sociaux, [ce qui fait que] l'épistolier est aussi un passeur. . . . La correspondance est en effet le lieu nodal de tout un ensemble d'échanges, de passages, de commerces" (Melançon 226-227).

[98]La différence, au XVIIIe siècle, n'est pas énorme. Les hommes de lettres héritent d'une tradition où la philosophie est cousine de la philologie et de l'étude des auteurs anciens.

[99]A cet égard, la lettre diderotienne où se perd volontairement le destinateur met en scène une préoccupation constante de Diderot tout au long de sa carrière. Elle déploie le miroir épistolaire anticipé déformé du commentaire que Diderot ferait du portrait peint de lui par Van Loo dans le salon de 1767, une vingtaine d'années plus tard. Interpelé par l'image singulière donnée de lui dans ce tableau, Diderot allait y défendre la version, plus proche de la réalité, d'un homme aux cent visages se succédant au gré de la journée en fonction du moment, de ses humeurs, de ses idées et de ses interlocuteurs. (Œuvres IV: 532)

[100]Voir à ce sujet la discussion sur l'intrusion de la fiction dans la Lettre, de Huguette Cohen dans "The Intent of the digressions on father Castel and father Porée in Diderot's Lettre sur les sourds et muets." Le mélange de la fiction et de l'invention littéraire à la réalité des faits historiques intervient dans ces "digressions," version narrative des écarts de la Lettre.

[101]Rendant en cela hommage au langage de Diderot dans la pensée 29 philosophique souvent citée: "On doit exiger de moi que je cherche la vérité, mais non que je la trouve" (28).

[102]"Utopie, cependant, l'écriture n'est jamais qu'un « non-lieu »: précisément, le cerne d'une présence échappée, une concrétisation d'absence, indéfiniment « reprise » dans l'espoir d'accéder enfin à la présence qui la détermine" (Œuvres complètes: Edition chronologique, Intros. Roger Lewinter, vol. 1, Paris: La Société Encyclopédique Française et Le Club Français du Livre, 1969-1973, ix).

[103]Janet Altman utilise cette même image mais pour qualifier la lettre: elle définit différents groupes de polarités entre lesquelles la fiction épistolaire évolue: "La lettre comme pont ou comme barrière; la confiance et la non-confiance; l'auteur et le lecteur; le *je* et le *tu*, l'ici et l'ailleurs, le maintenant et le alors (passé ou futur); la fermeture et l'ouverture; . . . " (Epistolarity. Approaches to a Form, Columbus: Ohio State UP, 1982; cité par Melançon [32]).

[104]C'est ainsi que Ceci n'est pas un conte se termine sur une apostrophe du narrateur à son auditeur, que la préface présentait aussi comme lecteur, permettant *a posteriori* d'assimiler le *vous* de l'apostrophe de la conclusion à une adresse au lecteur (II, 519). Cette présentation souligne la fictionnalité de la situation énonciative (que nous trouvons dans les Lettres de Diderot) en marquant la nécessité d'introduire "un personnage qui fasse le rôle du lecteur" et doublant le "quelqu'un qui écoute" un récit. (503)

[105]Success in Circuit Lies. Diderot's Communicational Practice.

[106]C'est aussi en ce sens que, à la fin de La Religieuse, lorsque Suzanne parle du Marquis de Croismare à la troisième personne, le destinataire homodiégétique premier est effacé passivement de la structure énonciative de la "lettre" pour faire place à un destinaire second et hétérodiégétique, c'est-à-dire

le vous du lecteur, qui est déjà activement en position de voyeur lisant la correspondance de Suzanne—c'est aussi le cas entre Diderot personnage Diderot narrateur dans les Lettres.

[107]Qu'on ne pense pas pour autant qu'il en serait autrement dans une lettre familière. D'une part, étant donné la fréquence toute relative de l'utilisation du médium épistolaire au XVIIIe siècle, nombre de lettres (y compris celles de Diderot) comportaient plusieurs destinataires, et par là exigeaient une lecture plurielle de la missive tout en rassemblant de ce fait dans l'espace épistolaire les facettes variées des relations entre l'épistolier et chacun des destinataires. D'autre part, et quoique des lettres aient pu n'être adressées respectivement qu'à une personne, leur lecture avait souvent lieu en public, ou devant un public, même restreint à des familiers des épistoliers, ou encore était l'objet d'un élargissement voyeuriste, "par dessus l'épaule."

[108]Janet Altman reprend Benveniste pour assimiler la lettre au *discours*. (Melançon 35).

[109]Comme l'expérience inaccessible de l'opération de la cataracte par Réaumur, par exemple.

[110]Buffat, Marc, "Conversation par écrit," Recherches sur Diderot et l'Encyclopédie 9, oct. 1989, cité dans Melançon (277-278).

[111]Rosalina De la Carrera analyse les lectures de la Préface-annexe de La Religieuse de Georges May et de Herbert Dieckmann pour démontrer que le lecteur moderne, même averti, se laisse prendre à l'efficacité du jeu de la fiction et de la réalité déployé par Diderot, en se laissant happer par le schéma communicatif mis en œuvre dans ses écrits. (28-31)

[112]L'introduction de Faces of Monstrosity in Eighteenth-Century Thought, volume récemment édité par Andrew Curran, Robert P. Maccubin et David F.

Morrill, expose magnifiquement la complexité scientifique, philosophique et linguistique de la notion de monstruosité au XVIIIe siècle. (1-15)

[113]Nous devons à Carol Sherman ("Diderot's Speech-Acts: Essay, Letter and Dialogue") ainsi qu'à Mary Byrd Kelly ("Saying by Implicature: The Two Voices of Diderot in La Lettre sur les aveugles") d'avoir attiré notre attention sur la présence concurrente de deux fictions différentes racontant les derniers instants de Saunderson.

[114]On pourrait éventuellement soutenir qu'au moment où Saunderson demande à ses proches de se retirer, Holmes aurait fort bien pu entrer en scène, et le délire se dérouler alors. Cela dit, Holmes est présent dans un cas, Inchlif dans l'autre, et semblent former les piliers de deux tableaux bien différents. Par ailleurs, la juxtaposition non soulignée de ces versions divergentes du même événement narrativise plus avant la complexité des perceptions, leurs variations d'un extrême à l'autre.

[115]Philippe Beaussant exprime superbement cette dialectique d'un classicisme au bord du précipice alors même qu'il est à son apogée dans Versailles, Opéra (Paris: Gallimard, 1981).

[116]"Je puis vous demander, par exemple, qui vous a dit à vous, à Leibniz, à Clarke et à Newton, que dans les premiers instants de la formation des animaux, les uns n'étaient pas sans tête et les autres sans pieds?" (168)

[117]Diderot dit un peu plus haut dans la Lettre: "Madame, il faut manquer d'un sens pour connaître les avantages des symboles destinés à ceux qui restent" (152). Ne manquant d'aucun sens, Holmes et ses semblables ne perçoivent donc pas la réalité physique de leur dogmatisme.

[118]Sur la question de l'inversion, voir l'article de Suzanne Pucci intitulé "The Figures of 'Inversion' in Language Theory in Lettre sur les sourds et muets".

[119]En ce qui concerne les Additions à la Lettre sur les aveugles, notamment, attendu leur date de composition tardive et postérieure à la rédaction de la Lettre sur les sourds et muets et de ses Additions, la notion d'inversion s'applique d'autant plus à une analyse comparative des deux.

[120] "Notre âme est un tableau mouvant d'après lequel nous peignons sans cesse. . . . Le pinceau n'exécute qu'à la longue ce que l'œil du peintre embrasse tout d'un coup" (30). Dans «Encyclopédie» il reprendra la même image, mais en des termes effectivement plus philosophiques et théoriques. Le dilemme entre la continuité de l'expérience ou de l'action, et la discontinuité du langage qui les exprime, anticipe à peu de choses près chez Diderot les termes dans lesquels la théorie linguistique de Saussure s'est établie depuis:

> On a beau argumenter les termes entre un terme donné et un autre; ces termes restant toujours isolés, ne se touchant point, laissant entre chacun d'eux un intervalle, ils ne peuvent jamais correspondre à certaines quantités continues. Comment mesurer toute quantité continue par une quantité discrète? Pareillement, comment mesurer une action durable par des images d'instants séparés? (379)

[121]"La sensation n'a point dans l'âme ce développement successif du discours; et si elle pouvait commander à vingt bouches, chaque bouche disant son mot, toutes les idées précédentes seraient rendues à la fois . . . . Mais au défaut de plusieurs bouches voici ce qu'on a fait: on a attaché plusieurs idées à une seule expression; si ces expressions énergiques étaient plus fréquentes, au lieu que la langue se traîne sans cesse après l'esprit, la quantité d'idées rendue à la fois pourrait être telle que la langue allant plus vite que l'esprit, il serait forcé de courir après elle" (28).

[122]Diderot montre là ses talents de poète, chaque mot de la phrase étant surdéterminé par champ lexical de la vue: "l'œil" en tant que sujet, "bigarrera," verbe définissant l'activité colorante du sujet, "de couleurs" désignant le moyen de réalisation de cette activité. "[S]on discours et ses calculs" en position d'objet direct placé entre le verbe "bigarrera" et le complément circonstanciel "de couleurs" se trouve investi du sémantisme visuel des couleurs, évoquant en fin de compte la domination absolue du sens de la vision sur la perception de *ceux qui voient*.

[123]Elle lui rappelle l'allégorie platonicienne de la caverne (53), et communique avec elle un scepticisme certain.

[124] Voir Œuvres, Ed. Laurent Versini, Esthétique-Théâtre: Tome IV, 1081-1190. Toutes nos références à ce texte renverront à cette édition, les numéros de pages apparaissant entre parenthèses.

[125] Cité par Anne-Marie Chouillet dans son "Dossier du Fils naturel et du Père de famille" (123). Les références à son travail apparaîtront entre parenthèses et porteront la mention "Dossier" suivie des numéros de page correspondants.

[126]Nous ferons dans notre texte une distinction typographique entre d'une part Le Fils naturel, pour désigner la pièce tirée du texte de Diderot et représentée sur scène, et, d'autre part, "Le Fils naturel" pour renvoyer à la partie du Fils naturel & [d]es Entretiens constituée par la version dramatisée par Dorval des événements de son histoire.

[127]Voir le Premier Entretien:

> MOI. — Mais ce ton est bien extraordinaire au théâtre...
>
> DORVAL. — Et, laissez là les tréteaux; rentrez dans le salon . . . .
>
> [...]
>
> MOI. — Mais au théâtre!

DORVAL. — Ce n'est pas là, c'est dans le salon qu'il faut juger mon ouvrage... (1135)

[128]Dans son introduction au théâtre diderotien dans l'édition Hermann des Œuvres complètes de Diderot, Jacques Chouillet donne étonnamment à cette partie du sous-titre de la pièce le sens de pièce comique. Par égard, de principe, pour la polysémie du langage, nous n'irons pas jusqu'à le contredire. Cependant, dans le cas du Fils naturel, et quoique dans les Entretiens Dorval contraste sa pièce avec une ébauche comique et une ébauche tragique, la vision du drame bourgeois comme drame "sérieux," ainsi que l'acception de "comédie" au sens large de pièce de théâtre, nous font préférer le sens large de "comédie" plutôt que celui de pièce comique.

[129]Pour le détail des éditions et représentations du Fils naturel & [d]es Entretiens ainsi que du Père de famille et de De la poésie dramatique, consulter le dossier d'Anne-Marie Chouillet. (133-147) A partir de leur parution première, les deux pièces sont rééditées quasiment chaque année jusqu'en 1775, parfois sans les Entretiens ou le Discours.

[130]Sur la page de garde reproduite dans l'édition critique Dieckmann-Proust-Varloot des Œuvres complètes de Diderot (1980), l'ensemble des indications apparaît ainsi:

LE

FILS NATUREL,

OU

LES EPREUVES DE LA VERTU.

C O M E D I E

EN CINQ ACTES, ET EN PROSE,

Avec l'Histoire véritable de la Pièce. (1)

[131]La critique de Palissot ne nous semble pas porter aussi loin que si elle était simplement motivée par un avis, disons, désintéressé. L'art engagé a ses détracteurs. C'est notamment pour cette raison, comparable aux critiques visant l'aspect prédicateur du Fils naturel, que l'ouvrage en tant que pièce de théâtre manque d'efficacité. Cela dit, dans ce cas particulier, l'ampleur des dissensions idéologiques dans le contexte historique desquelles émergea le 'roman' de Diderot rend la critique de celui-ci plus destructive que constructive.

[132]Jacques et Anne-Marie Chouillet comptent scrupuleusement les emprunts faits par Diderot au Vero amico de l'Italien Goldoni: la ligne générale de l'intrigue, "un nombre assez grand de répliques, de jeux de scènes, de traits," et la progression des six premières scènes du Fils naturel. Ils en concluent cependant que les ressemblances, malgré leur nombre et leur précision, demeurent "insuffisantes pour créer une présomption de plagiat." Ils ajoutent, et cela abonde dans le sens de notre raisonnement: "[s]urtout, ce qu'ont refusé de voir Fréron et Palissot, c'est que Diderot . . . a voulu écrire une pièce différente, qui mît en lumière l'originalité de son propre système" (8).

[133]"L'Essai sur le mérite & sur la vertu, n'est pas, comme on l'a dit, une imitation, mais une traduction servile de Milord *Shaftesbury*;. . . les Pensées philosophiques sont tirées mot pour mot du même auteur; . . . l'Interprétation de la nature est toute entière dans *Bacon*; . . . le Fils naturel lui-même n'est qu'une copie défigurée du Vero Amico de *Goldoni* . . ." (Dossier 107).

[134]L'expression est de Graham Ley (147). Celui-ci souligne l'importance de l'avènement du genre sérieux à ses ramifications, au delà de la scène dramatique, vers le domaine lyrique et artistique de l'opéra et du ballet. Voir à ce sujet l'article de Herbert Josephs: "A War at the Opera: The Première of Christoph Willibald Glück's Iphigénie en Aulide at the Paris Opera Sets Off Yet

Another Storm among Paris Intellectuals," dont le titre évocateur rappelle la guerre 'de religion' déclarée lors de la publication du Fils naturel. Graham Ley confirme pour sa part l'influence du théâtre de Diderot sur ces autres formes artistiques: "Both 'dance' (ballet) and 'lyric theatre' were to find their reformers: in Noverre and the *ballet d'action*, advocated in the Lettres sur la danse of 1760, and in Glück, who was first influenced by Noverre in his ballet Don Juan of 1761, and who then realized his own dramatic objectives in Orfeo (1762) and the operas of that same decade" (348). Noverre rendit en effet un hommage éclatant à l'influence de Diderot en s'inspirant du Fils naturel au lendemain de sa parution, et avant même que la pièce ne soit montée sur scène, pour créer dès 1758 un ballet où il "[mit] en scène Clairville, Constance et Dorval" (Dossier 114).

[135]"Il en est presque des genres de littérature, ainsi que de la compilation générale des lois, et de la première formation des villes, que c'est à un hasard singulier, à une circonstance bizarre, quelquefois à un essor du génie, qu'ils ont dû leur naissance" (412). On notera, sans surprise, que l'article «Encyclopédie» avait été rédigé et inclus à la dernière minute dans le volume concerné, passant ainsi au travers des précautions de la censure. Nous reviendrons plus longuement sur cette phrase dans le dernier chapitre, sur l'Encyclopédie.

[136]C'est Laurent Versini, le plus récent des éditeurs de Diderot, qui présente ainsi son théâtre: "on y laisse joints dans l'ordre voulu par Diderot les pièces et les écrits théoriques, Entretiens sur le Fils naturel et De la poésie dramatique, qui en sont le commentaire et le prolongement en même temps que le soubassement . . ." (ix). Dans l'obligation de traiter d'une façon ou d'une autre la forme hybride de l'ensemble formé par Le Fils naturel & les Entretiens, aucun critique ne semble pourtant dépasser la simple constatation de cette hybridité

pour en explorer les conséquences. Dans leur introduction au Fils naturel, au tome X de l'édition Hermann des œuvres de Diderot, Anne-Marie et Jacques Chouillet illustrent, certes, la façon dont la poétique diderotienne de la nature implique des "phénomènes d'interaction," des va-et-vient entre la pièce et les entretiens, mais l'ensemble apparaît comme le prétexte plutôt que la matière d'analyse de l'esthétique diderotienne portant sur des œuvres ultérieures (en particulier La Religieuse, dont est soulignée la théâtralité). La mention du "cadre fictionnel"du Fils naturel visant à établir les événements représentés dans la pièce comme réels, le cadre en question, qui inclut les entretiens, n'en évite pas moins que ce cadre, même fictionnel, et comme tel, reste séparé de l'encadré. On pourrait de manière probante opposer à cette dernière appréciation une discussion derridienne soulignant l'indissociabilité de ces deux éléments. Il n'en demeure pas moins que les termes mêmes de cette discussion, de même que le binôme théorie-pratique, posent *a priori* leur séparation.

Celle-ci fait logiquement partie prenante du point de vue exposé par Graham Ley, critique mais également professeur d'art dramatique, dans son étude sur "The Significance of Diderot." Il adopte lui aussi un 'séparatisme' de principe, situant le radicalisme du Fils naturel et des Entretiens dans leur mélange de la prose et de la théorie dramatiques, sans analyser plus loin ce mélange de genres, et se contentant de remarquer que "[t]his radical proposal was expressed in two of his earlier works, the Conversations that followed the edition of his play The Natural Son, and the Discourse on Dramatic Poetry, associated with a second play, The Father of the Family" (342).

James Creech, dont l'article tente pourtant de résoudre cette discussion manichéenne, ébauche encore l'ombre d'une solution à partir d'un *distinguo* qui

perpétue verbalement l'opposition entre théorie et pratique théâtrale. ("«Who will save me from myself?»: Theory and Practice in Diderot's Theater") Dans le dessein de réconcilier le décalage opposant la théorie dramatique basée sur la sensibilité et celle basée sur la distanciation respectivement exposées par Diderot dans Les Entretiens sur 'Le Fils naturel' et dans le Paradoxe sur le comédien, Creech écrit en effet: "if legibility could be discovered linking the theory and practice that seem to be so much at odds in this case [Le Fils naturel], . . . it would provide a means to hinge together and to articulate the theory and practice, which as things now stand, are simply incommensurate and disconnected" (296). Lucette Pérol note pour sa part la persistance d'une telle opposition à travers le décalage entre l'attention portée de nos jours aux textes dramatiques et celle recueillie par les "textes théoriques": "[Q]uand on s'intéresse à Diderot ou au théâtre [, o]n lit surtout les textes théoriques . . . des . . . Entretiens sur le Fils naturel, [et du] Discours sur la poésie dramatique, à certains égards fondateurs de notre théâtre moderne" ("Diderot et le théâtre intérieur" 35).

[137]Voir le chapitre que James Creech consacre à l'Encyclopédie dans Diderot: Thresholds of Representation. (137-156)

[138]Diderot aborde cette question grâce à la notion de "hiéroglyphe" dans la Lettre sur les sourds et muets, faisant de ce concept le moyen idéal de communiquer la complexité des perceptions, les subtilités de la pensée ou celles de ses productions, sans le désavantage de leur décomposition par la linéarité et la fragmentation du langage.

[139]Voir Julie Hayes et son travail sur le genre sérieux, notamment dans "Subversion et querelle du trictrac: Le théâtre de Diderot et sa réception" (110). L'on comprend qu'un dramaturge soit amené à concrétiser une telle séparation,

même contre la volonté de Diderot. Le travail de Julie C. Hayes s'intègre dans la perspective d'un intérêt renouvelé, ces trente dernières années, pour le théâtre du XVIIIe siècle, en particulier pour le genre dramatique dont Diderot figure de nos jours comme le premier auteur français à part entière. Quoi de plus 'naturel' que de s'attacher spécifiquement à tout texte dont la facture participe de manière explicite d'une catégorie qui apparaît en France avec, précisément, la pièce de Diderot? Cette représention paraît logique du point de vue du metteur en scène, mais non du dramaturge-romancier. Le problème est que cela fait persister avec ténacité la séparation entre théorie et pratique.

[140]Lucette Pérol écrivait voici quelques années que "le théâtre de Diderot est devenu un théâtre à lire, un «Théâtre dans un fauteuil»". Mais elle ajoutait:

> Et pourtant, que de spectacles Diderot à l'affiche, depuis une dizaine d'années surtout! Combien n'avons-nous pas vu de Jacques le Fataliste, tous différents, tous fidèles. Or Jacques le Fataliste est un roman. Combien de Neveu de Rameau, chez les plus grands, car c'est déjà plus difficile. Or ce n'est pas une pièce de théâtre, mais qu'est-ce au juste comme genre littéraire que ce texte qui ne ressemble à aucun autre? Combien de montagnes du Rêve de d'Alembert, des divers Entretiens, des Contes, et même des Lettres à Sophie Volland! [...]
>
> La Religieuse . . . révèle par sa facture que l'auteur a transposé dans le roman la technique dramatique. ("Diderot et le théâtre intérieur" 36-7)

De son côté, Béatrice Didier remarque dans "Images du sacré chez Diderot" que "les metteurs en scène et le public rencontrent souvent plus de difficulté devant une pièce de Diderot que devant les montages habilement fabriqués à partir de ses textes non destinés au théâtre," à la nuance près que Le Fils naturel & les Entretiens n'étaient précisément pas destinés à la scène. (202)

[141]Nous reviendrons plus loin sur la répétition épisodique et métadiscursive des événements de "l'histoire véritable de la pièce," événements dont le contenu n'est donné (et encore, que partiellement) que dans "Le Fils naturel." Contentons-nous pour l'instant de reprendre à notre compte une remarque de Julie Hayes dans "Diderot and the Problem of Authority in the Discours sur la poésie dramatique": "there is no entirely innocent repetition in Diderot" (75).

[142]Ce type de transgression de niveaux narratifs prend le nom de "métalepse" selon la terminologie établie par Gérard dans Figures III,

[143]Sur la notion de 'tableau,' voir notamment Dennis Fletcher, "Primitivisme et peinture dans les théories dramatiques de Diderot"; Michael Fried, Absorption and Theatricality: Painting and the Beholder in the Age of Diderot.; Angelica Gooden, "'Une peinture parlante': the *tableau* and the *drame*"; Suzanne L. Pucci, "The Art, Nature, and Fiction of Diderot's Beholder"; Peter Szondi, "Tableau et coup de théâtre: Pour une sociologie de la tragédie domestique et bourgeoise chez Diderot et Lessing".

[144]"La nature s'inscrit en donc tête de tout programme de réforme du théâtre, et le naturel s'impose dans tous les domaines du langage théâtral, qu'il s'agisse de la parole ou du silence, du mouvement ou de l'immobilité, de l'agitation ou de la tranquillité" (460). Fletcher écrit plus loin: "Tout en exigeant qu'un tableau vivant soit *naturel* et *vrai*, [Diderot] se rend compte que 'la nécessité pour le peintre d'altérer l'état naturel et de le réduire à un état artificiel' s'applique à tous les artistes, y compris au poète dramatique [et par conséquent au 'romancier']. Si la notion de tableau est teintée de primitivisme en ce qu'il évoque la primauté du visuel chez l'homme dans l'état de nature, elle résume aussi, de façon contradictoire, tous les progrès fait depuis la jeunesse monde dans le domaine

de la peinture qui font de celle-ci l'un des symboles les plus prestigieux de la culture" (462).

[145]Comme le remarque Béatrice Didier, "[l]e paysage que décrit Diderot est [aussi] celui d'un décor de théâtre, parce que la nature est un théâtre" ("Images du sacré" 207).

[146]"Je le connus, et je le trouvai tel qu'on me l'avait peint sombre et mélancolique. . . . Il était triste dans sa conversation et dans son maintien, à moins qu'il ne parlât de la vertu, ou qu'il n'éprouvât les transports qu'elle cause à ceux qui en sont fortement épris. Alors, vous eussiez dit qu'il se transfigurait. La sérénité se déployait sur son visage. Ses yeux prenaient de l'éclat et de la douceur. Sa voix avait un charme inexprimable. Son discours devenait pathétique. C'était un enchaînement d'idées austères et d'images touchantes qui tenaient l'attention suspendue et l'âme ravie. Mais, comme on voit le soir, en automne, dans un temps nébuleux et couvert, la lumière s'échapper d'un nuage, briller un moment, et se perdre en un ciel obscur, bientôt sa gaieté s'éclipsait, et il retombait tout à coup dans le silence et la mélancolie" (1081).

[147]Diderot reviendra sur cette même stratégie au milieu du conte intitulé Les deux amis de Bourbonne, un personnage périphérique à l'histoire centrale (comme Moi dans Le Fils naturel et les Entretiens), définit au cours d'une lettre se rapportant à cette histoire (comme les entretiens entre Moi et Dorval), trois sortes de contes (comme les trois sortes de genres dramatiques de la comédie, de la tragédie et du drame sérieux), dont en particulier le "conte historique" dans la définition duquel se retrouvent bien des détails communs au drame sérieux. "[L]a nature [y] couvrira le prestige de l'art, et [l'auteur] satisfera à ces deux conditions qui semblent contradictoires, d'être en même temps historien et poète, véridique et menteur." La stratégie de Diderot rejoint donc celle du "conte

historique" puisqu' "il a pour objet la vérité rigoureuse; il veut être cru; il veut intéresser, toucher, entraîner, émouvoir, faire frissonner la peau et couler les larmes; effets qu'on n'obtient point sans éloquence et sans poésie", mais que dans le même temps, il doit ne pas révéler la fiction de ces événements: "il parsèmera son récit de petites circonstances si liées à la chose, de traits si simples, si naturels, et toutefois si difficiles à imaginer, que vous serez forcé de vous dire en vous-même: «Ma foi, cela est vrai; on n'invente pas ces choses-là» . . ." (II: 480).

[148]Lysimond constitue en fait l'exception à cette distribution puisque l'épilogue révèle qu'il mourut avant de participer à la représentation commémorative des événements l'ayant réuni à ses enfants. Quoi que l'idée première de ce retour théâtral vers la réalité soit son œuvre, il ne finit pas par jouer son propre personnage. Il reste en tant que tel unidimensionnel. De l'autre côté de la réalité, l'homme qui remplace Lysimond lors de la représentation, et qui la fait avorter, n'apparaît que dans la dimension d'acteur, en d'autres termes, que dans le rôle et la fiction du père. Nous reviendrons plus loin sur la distinction entre Lysimond et sa doublure.

[149]Diderot regrette ce côté instantané et trop partie dans sa critique du portrait de Van Loo:

> Mes enfants, je vous préviens que ce n'est pas moi. J'avais en une journée cent physionomies diverses, selon la chose dont j'étais affecté. [...] J'ai un masque qui trompe l'artiste, soit qu'il y ait trop de choses fondues ensemble, soit que les impressions de mon âme se succédant très rapidement et se peignant toutes sur mon visage, l'œil du peintre ne me retrouvant pas le même d'un instant à l'autre, sa tâche devienne plus difficile qu'il ne la croyait. (IV: 532)

Le problème de la représentation de la réalité tel qu'il se pose en peinture répète les données de cette représentation, et de la représentation tout court, dans tous les arts.

[150]"Voici nos entretiens. Mais quelle différence entre ce que Dorval me disait, et ce que j'écris!... Ce sont peut-être les mêmes idées; mais le génie de l'homme n'y est plus... C'est en vain que je cherche en moi l'expression que le spectacle de la nature et la présence de Dorval y faisaient. Je ne la retrouve point; je ne vois plus Dorval. Je ne l'entends plus. Je suis seul, parmi la poussière des livres et dans l'ombre d'un cabinet... Et j'écris des lignes faibles, tristes, et froides" (1126-1127).

[151]Marian Hobson explique dans ses "Notes pour les 'Entretiens sur «Le Fils naturel»'" qu'un certain Claude Villaret aurait pris part à la polémique entourant la théorie du drame bourgeois sous ce nom. (207) Elle souligne la confusion entretenue par Diderot entre la fiction et la réalité dans les Entretiens, en remarquant par exemple que "[n]on seulement Le Fils naturel se passe à Saint-Germain-en-Laye, mais il y est bel et bien représenté sur scène pour la première fois" (207). Cela dit, et quoiqu'elle rattache la confusion mentionnée plus haut aux "techniques rebattues du roman contemporain" (206), c'est sans inclure la pièce comme partie intégrante de l'entreprise mystificatrice diderotienne.

[152]Nous avons déjà mentionné Suzanne Pucci et son article "The Art, Nature, and Fiction of Diderot's Beholder." Il faut ici rendre hommage à Michael Fried et à son ouvrage Absorption and Theatricality: Painting and the Beholder in the Age of Diderot, dans lequel il développe la notion d'absorption du spectateur dans le spectacle dont s'inspire largement l'article de S. Pucci. La connotation de profondeur inhérente au phénomène de l'absorption "spectaculaire" constitue

l'équivalent pictural de la transgressivité narratologique du passage du niveau de la narration à celui du récit.

[153]Julie Hayes aborde le personnage de Dorval par sa "négativité" dans sa discussion de l'idéologie du moi social dans le drame sérieux. ("Le Théâtre de Diderot et sa réception" 106-107).

[154]Pour diverses interprétations de cette absence, voir les articles de Jay Caplan, James Creech, Julie Hayes ou Suzanne Pucci sur Le Fils naturel et/ou Les Entretiens.

[155]Pour une analyse importante de la notion d'autorité chez Diderot, voir, en plus de l'article de Julie Hayes sur De la poésie dramatique, le travail de Caryl Lloyd intitulé "Illusion and Seduction: Diderot's rejection of traditional authority in works prior to Le Neveu de Rameau." Elle y consacre quelques pages éclairantes au Fils naturel & les Entretiens ainsi qu'au Père de Famille et à De la poésie dramatique.

[156]Ce découpage quelque peu clinique a le mérite de révéler le mécanisme verbal sous-jacent au texte d'ensemble d'une multiplicité de voies représentationnelles explorées par Diderot, multiplicité qui n'est pas sans rappeler le relativisme inhérent aux diverses *voix* transcrites dans la facture de l'Addition à la Lettre sur les sourds et muets. Plusieurs locuteurs y présentaient en effet leur vision respective du sujet traité dans la lettre originale, dont le texte que nous pouvons lire aujourd'hui constitue déjà une version modifiée par les corrections y intégrant les opinions des libraires et autres amis bien intentionnés.

[157] Dans la mythologie freudienne, la tête de Méduse constitue de façon similaire une représentation diffractée de la figure maternelle castratrice. Le seul moyen pour le moi de faire face à cette vision effrayante est de la

considérer de manière indirecte, grâce au bouclier-miroir du jeune Persée qui, dans la mythologie, diffracte cette vision vers Méduse et permet son anéantissement. Dans Le Fils naturel et les Entretiens, cette diffraction s'effectue donc grâce aux multiples discussions entre Dorval et Moi.

[158]Cette attitude de Dorval reflète de l'intérieur l'opinion de Diderot, connue et rendue publique dans les journaux de l'époque et dans De la poésie dramatique, sur la 'représentabilité' du Fils naturel et [d]es Entretiens.

[159]Laurent Versini précise en introduction à l'Eloge de Richardson (IV: 153-54) que "Pamela remonte à 1741-42 (1742 en français), Clarissa Harlowe à 1748 (1751 pour la traduction de l'abbé Prévost), Grandison à 1753-1754 (1755-1756 pour la traduction de l'abbé Prévost)" et que "Diderot lit le texte anglais chez d'Holbach à l'automne 1760."

[160]Il ne s'agit pas ici de tracer un parallèle entre Diderot et Dorval. Plusieurs l'ont fait, à notre avis sans autre résultat que de diminuer l'ambiguïté de l'ouvrage de Diderot dans sa mise en texte du tandem fiction-réalité. D'autre part, dans la lignée de notre hypothèse de réflexion sur la fluidité des catégories genrologiques en particulier, et de toutes classifications en général, une telle équivalence entre l'homme et l'œuvre irait à contre-sens du dessein qu'avait Diderot en mêlant fiction et réalité dans son "espèce de roman." L'inévitabilité de l'expression d'idées chères à Diderot dans cet ouvrage n'est certes pas à mettre en doute. Cela dit, elle n'en justifie pas, selon nous, de tirer des conclusions trop rapides, dont le dogmatisme implicite ne servirait qu'à dévaloriser sans grand profit le cœur de son ouvrage "la poétique où la vérité est mise sans cesse en parallèle avec la fiction" (1033).

[161]Voir la section XXI consacrée à ce sujet dans De la poésie dramatique (1336-1344).

[162]Le journaliste finit par approuver *a posteriori* les hésitations de Diderot à confier la pièce à la scène de la Comédie française: "L'auteur avertit qu'il n'a point osé la donner aux Comédiens, parce que les spectateurs peu accoutumés à cette sorte de tableaux, à quelques expressions, et surtout aux scènes muettes se seraient difficilement prêtés à l'illusion. Nous n'avons pas de peine à le croire, & certainement l'auteur s'est épargné un désagrément" (Dossier 105).

[163]Peter Szondi fait aussi référence aux affinités existant entre Diderot et Richardson:

> Les raisons de ce réalisme sensible, tourné vers la famille, apparaissent plus clairement dans les pages que Diderot a consacrées à Richardson. . . Diderot fête ce réalisme et sa proximité de la nature parce que ces deux qualités lui apparaissent comme l'action libératrice d'un génie face au néo-classicisme du rococo, antiquisant ou s'abandonnant aux lointains féeriques qui étaient de mode au XVIIIe siècle. Le culte de la vertu joua un rôle non moins décisif dans cette affinité qu'il sentait entre eux deux. (7)

[164]Monique Moser-Verrey défend l'opinion que Diderot préfère le drame comme mode d'expression propre à poursuivre "l'exaltation de la vertu et la peinture de l'âme," par opposition à un Rousseau plus orienté vers le roman, par exemple. Elle reconnaît cependant que Diderot "préfère le récit dans un premier temps pour tenter une dramatisation par après" (315).

[165]Et cela malgré le bien-fondé indiscutable de ce point de vue centré sur la pièce et non sur l'ensemble de la pièce et des entretiens. Son échec textuel dans le cours du roman opère une mise en abyme par anticipation de l'échec de sa mise en scène sur les planches.

[166]Suzanne Pucci remarque dans le cadre de son article sur la famille bourgeoise et la place de l'inceste dans son avénement, "the near 'mistake' [of incest] becomes in effect a necesssary dramatic and textual strategy."(272)

[167]L'analyse de l'inceste imaginaire de Carol Sherman montre ainsi la fluidité des "rôles," à la base du drame bourgeois, que jouent les deux couples protagonistes. Ces rôles les font passer alternativement de la fonction de parent à enfant (Dorval vis-à-vis de Clairville, ou Constance vis-à-vis de Rosalie, dans leur rôle respectif de conseiller raisonnable, mais aussi Dorval vis-à-vis de Rosalie lorsqu'il l'invite contre sa volonté à suivre la rectitude vertueuse de son engagement à Clairville; Dorval et Rosalie vis-à-vis de Clairville et Constance qui les hébergent sous leur toit dans l'autre sens) en diverses configurations qui mettent en relief Rosalie comme objet principal de l'inceste, et Dorval comme son agent moteur. Dans le même sens, le travail de Béatrice Didier sur le sacré montre la fluidité de ce terme: "le fait même qu'un mot soit susceptible de définitions diverses prouve bien cette faculté de glissement, de transfert dont nous voudrions précisément analyser le mécanisme chez Diderot" (193).

[168]Voir l'article de Suzanne Pucci pour qui "The family as a heuristic device is then even further extended to embrace all individuals of Enlightenment society through terms belonging "originally" to the intimate domestic sphere" (281).

[169]Nous avons pu consulter une édition originale de l'Encyclopédie à la bibliothèque de Michigan State University. Nous indiquerons les références des articles consultés dans cette édition, chaque fois que nous citerons un article pour la première fois, par numéro de volume en chiffres romain suivi des numéros de pages en chiffres arabes; toute référence ultérieure ne mentionnera que le titre de l'article concerné. En raison de la fréquence avec laquelle nous renvoyons au Prospectus de l'Encyclopédie (211-227) et à l'article

«Encyclopédie» (363-436), mais également en raison de la longueur de ces textes, et de la facilité de manipulation, les numéros de pages des références à ces deux textes, tous deux de Diderot, renverront au volume I de l'édition Versini des Œuvres de Diderot. Elles seront indiquées entre parenthèses dans le texte. Les références au "Discours préliminaire" rédigé par d'Alembert apparaîtront de même, et renverront à **(REFERENCE).**

[170]Le libraire Lebreton prit sur lui d'éditer de nombreux articles, sans consulter Diderot ni ses associés, d'où un retardement dans la publication de certains volumes encyclopédiques.

[171]Nous conservons l'orthographe d'époque pour les articles consultés dans l'édition originale de l'Encyclopédie.

[172]Pour une discussion plus formelle de l'ordre alphabétique dans l'épistémologie des Lumières, voir Davidson, Hugh M. "The Problem of Scientific Order Versus Alphabetical Order in the Encyclopédie".

[173]La didactique des langues (et des langues étrangères) se structure de nos jours autour de cette idée d'une performance linguistique toujours idiomatique et en rapport de décalage par rapport à une norme impossible à identifier. Diderot aborde déjà ce problème dans la Lettre sur les aveugles, notamment lorsqu'il met sur le même plan cognitif un être humain privé de l'un de ses sens et devant compenser cette privation par un langage métaphorique, et un débutant de langue étrangère forcé d'utiliser des ressources limitées mais parfois créatives. L'article «Figure» (VI: 762-771), dans sa partie rhétorique rédigée par Dumarsais, auteur d'un traité sur les tropes, présente le langage (et donc le langage *figuré*) comme né du besoin d'établir la communication entre les êtres, et passant obligatoirement par l'utilisation de métaphores pour exprimer des idées n'ayant pas de terme propre correspondant (c'est aussi le procédé de la

catachrèse). On notera que la première section de cet article est consacré au langage de la théologie, et principalement au mauvais usage qui en est fait par les ecclésiastiques, avec pour conséquence de rendre la Bible incompréhensible.

[174]Réforme dont le drame bourgeois se fit l'écho avec sa théorie de la pantomime, i.e., du langage corporel propre à exprimer les passions et les vertus de chacun.

[175]Malgré cette affirmation répétée du conventionnalisme linguistique, Diderot penche explicitement en plusieurs endroits, dans «Encyclopédie» et dans la Lettre sur les sourds et muets, notamment, en faveur de la supériorité du français sur les autres langues, débat très en vigueur tout au long du siècle, et qui sera couronné en 1784 par Rivarol et son fameux "tout ce qui n'est pas clair n'est pas français" dans le Discours sur l'universalité de la langue française.

[176]Cette conception se donne à lire avant l'heure en termes aujourd'hui associés à la linguistique saussurienne, fondée sur la notion d'une matière langagière 'discrète' dont la discontinuité se trouve en décalage avec le continuum de la réalité, de l'expérience, de l'action ou de la pensée qu'elle signifie:

> On a beau argumenter les termes entre un terme donné et un autre; ces termes restant toujours isolés, ne se touchant point, laissant entre chacun d'eux un intervalle, ils ne peuvent jamais correspondre à certaines quantités continues. Comment mesurer toute quantité continue par une quantité discrète? Pareillement, comment mesurer une action durable par des images d'instants séparés? (379)

[177]L'explication du système des connaissances humaines le suggère en parlant de l'histoire sacrée comme domaine de recherches appartenant à la philosophie

(ou science) au même titre que l'histoire de la nature et que l'histoire des hommes, répondant par conséquent à une certaine organisation, ainsi qu'à un certain nombre de principes fondamentaux. A ce titre, la religion se montre forcément arbitraire, tout comme aucun système, de l'aveu de Diderot lui-même, ne saurait échapper à l'arbitraire.

[178]Ce manifeste encyclopédique s'applique tout particulièrement aux genres littéraires avec la notion de *mimésis*, mais on voit également à quel point la dynamique de l'établissement des catégories génériques suit de près celle de l'établissement des lois. (412)

[179]On notera dans ce passage la rouerie rhétorique du philosophe qui encense, tout en la réfutant par la logique de son raisonnement, la position "sublime" de la théologie. D'un côté, Diderot confirme en effet l'existence de cette "science" et semble lui accorder tout le crédit dont elle pourrait avoir besoin de la part d'un de ses opposants supposés. D'un autre côté, il expose clairement les *a priori* dogmatiques dont on se rend coupable à trop affirmer la vérité, ou la suprématie de cette théologie, ce qui reviendrait à privilégier l'arbitraire d'un système sur celui d'un autre. Avec la nature, point de système *a priori*. Le philosophe pousse plus loin en suggérant:

> Le seul d'où l'arbitraire serait exclu, c'est comme nous l'avons dit dans notre Prospectus, le système qui existait de toute éternité dans la volonté de Dieu. Et celui où l'on descendrait de ce premier être éternel à tous les êtres qui dans le temps émanèrent de son sein, ressemblerait à l'hypothèse astronomique dans laquelle le philosophe se transporte en idée au centre du soleil, pour y calculer des phénomènes des corps célestes qui l'environnent; ordonnance qui a de la simplicité et de la grandeur, mais à laquelle on pourrait reprocher un défaut important dans

un ouvrage composé par des philosophes, et adressé à tous les hommes et à tous les temps: le défaut d'être lié trop étroitement à notre théologie . . . . («Encyclopédie» 394)

Une telle affirmation souligne l'élaboration d'un système théologique objectif comme une construction imputable à l'orgueil de l'homme, à sa prétention de se hisser à la hauteur de Dieu, et par suite, entérine en réalité la position hérétique soutenue notamment par l'Anglais Shaftesbury et reprise par son traducteur français Diderot.

[180]Voir le répertoire biographique sur les encyclopédistes dans Franz et Serena Kafker, The Encyclopedists as Individuals. xv-xxiii.

[181]"Si vous voulez que je croie en Dieu, il faut que vous me le fassiez toucher" (166). C'est le même esprit qui traverse encore cette proposition "adroite" du philosophe athée: "Un phénomène est-il à notre avis au-dessus de l'homme? Nous disons aussitôt: 'c'est l'ouvrage d'un Dieu'; notre vanité ne contente pas à moins. Ne pourrions-nous pas mettre dans nos discours un peu moins d'orgueil et un peu plus de philosophie? Si la nature nous offre un nœud difficile à délier, laissons-le pour ce qu'il est, et n'employons pas à le couper la main d'un être qui devient ensuite pour nous un nouveau nœud plus indissoluble que le premier" (167).

[182]En d'autres termes, dans l'utilisation idéologique du joug pour stigmatiser l'influence néfaste de la religion sur des hommes asservis, s'articule l'aspect négatif de la notion de culture, telle que Rousseau la critiquera notamment à l'époque en fustigeant le progrès.

[183]Voir Jay Caplan, "Clearing the Stage" dans A New History of French Literature. Nous avons déjà fait référence à l'article de Jay Caplan analysant Le Fils naturel dans le contexte de la montée de la bourgeoisie en France, et de

l'effacement parallèle et proportionnel d'une structure sociale construite sur un modèle pyramidal avec le Roi, représentant de Dieu, à sa tête. Son raisonnement est d'autant plus valable ici, que la scène théâtrale qu'il prenait pour indicateur de cet effacement est remplacée par celle de l'univers tout entier.

[184]Incidemment, sans l'homme pour louer la Création à la gloire de Dieu, l'univers de la Genèse n'aurait pas grand retentissement non plus. L'importance accrue de l'homme dans le cadre où nous plaçons ici, est due à son rôle instrumental dans la mise en vie, pour ainsi dire, de l'univers. Au contraire, l'univers créé par Dieu ne nécessite pas l'homme, dernier élément d'une création for animée avant son arrivée.

[185]Dont le sultan Mangogul des Bijoux indiscrets et de L'Oiseau blanc, conte bleu fournit une représentation assez précise à travers son rapport à l'indépendance de Mirzoza, par exemple. (Voir supra, chapitre I)

[186]L'article «Etymologie» (VI: 98-111) constitue, au même titre que «Critique» un répertoire détaillé de la méthode encyclopédiste, fondée sur la comparaison de divers textes et sur leur interprétation critique.

[187]Pour reprendre la pensée de J. Berchtold, signalons "la pertinence pour l'interprétation, [du] texte hétérogène [de l'Addition aux Pensées philosophiques, dont le souvenir est [ici] ponctuellement sollicité": le fragment n°8 fournit en effet, comme le fragment n°63 pour L'Oiseau blanc, conte bleu, une microfiction illustrant de façon fulgurante le fond de la pensée encyclopédique: "Egaré dans une forêt immense pendant la nuit, je n'ai qu'une petite lumière pour me conduire. Survient un inconnu qui me dit: 'Mon ami, souffle la bougie pour mieux trouver ton chemin.' Cet inconnu est un théologien" (I: 42).

[188]L'inspiration initiale de la Cyclopaedia de Chambers ayant été vite dépassée par l'ampleur du projet français, le nombre de volumes, l'importance quantitative et stratégique des planches (autre facette, réellement imagée et visuelle, du relativisme appuyé par les éditeurs du Dictionnaire raisonné), la multitude des auteurs participant, etc., et surtout l'ambition universaliste de l'Encyclopédie.

Bibliographie des Œuvres citées

Andries, Lise. La Bibliothèque bleue au dix-huitième siècle: une tradition éditoriale. Studies on Voltaire and the eighteenth century, 270 (1989): 1-35.

Article «Analogie» in Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers. Vol. I. 399-400.

Article «Comédie» in Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers. Vol. III. 665-72.

Article «Comique» in Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers. Vol. III. 682-83.

Article «Connaissance» in Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers. Vol. III. 889-898.

Article «Critique» in Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers. Vol. IV. 489-497.

Article «Epistolaire» in Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers. Vol. V. 816.

Article «Epître» in Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers. Vol. V. 820-821.

Article «Espèce» in Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers. Vol. V. 955.

Article «Figure» in Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers. Vol. VI. 762-771.

Article «Génération» in Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers. Vol. VII. 569-574.

Article «Générique» in Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers. Vol. VII. 575-576.

Article «Genre» in Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers. Vol. VII. 589-598.

Article «Gens de lettres» in Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers. Vol. VII. 599-600.

Article «Lettres» in Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers. Vol. IX. 405-441.

Article «Roman» in Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers. Vol. XIV. 341-43.

Article «Tragédie», «Tragique» in Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers. Vol. XVI. 513-520.

Belaval, Yvon. "Sur l'Addition aux Pensées philosophiques" in Essays on Diderot and the Enlightenment in honor of Otis Fellow. Genève: Droz, 1974. 57-70.

Berchtold, Jacques. "Le plumage bariolé du Jacquot: le jeu sur le nom du valet dans Jacques le fataliste" in Cahiers suisses de littérature générale et comparée 23 (1996): 37-65.

Berry, David. "Diderot's Optics: An Aspect of his Philosophical and Literary Expression." Studies in Eighteenth-Century French Literature (presented to Robert Niklaus). Eds. J. H. Fox, M. H. Waddico, and D. A. Wats. U of Exeter, U. K.: James Townsend and Sons, 1975. 15-28.

Boileau, Nicolas. L'Art poétique. Paris: Larousse, coll. Classiques, 197???.

Brewer, Danier. "Ordering Knowledge." A New History of French Literature. Ed. Denis Hollier. Cambridge, MA: Harvard UP, 1994. 447-455.

Caldwell, Ruth. "Structure de la Lettre sur les sourds et muets." Studies on Voltaire and the Eighteenth Century 84 (1971): 109-122.

Caplan, Jay. "Clearing the Stage." A New History of French Literature. Ed. Denis Hollier. Cambridge, MA: Harvard UP, 1989. 471-476.

—. Introduction. Framed Narratives: Diderot's Genealogy of the Beholder. Theory and History of Literature 19. Minneapolis: U of Minnesota, 1985. 3-15.

—. "Genealogy of the Beholder" in Framed Narratives: Diderot's Genealogy of the Beholder. Theory and History of Literature. 19. Minneapolis: U of Minnesota, 1985. 30-44.

—. "The Esthetics of Sacrifice." L'Esprit créateur 24. 1 (1984): 99-107.

Cavillac, Cécile. "Vraisemblance pragmatique et autorité fictionnelle." Poétique 95.1 (1995): 23-46.

Chabut, Marie-Hélène. "La Lettre sur les aveugles: l'écriture comme écart." Studies on Voltaire and the Eighteenth Century 304 (1992): 1245-1249.

Chouillet, Anne-Marie. "Dossier du Fils naturel et du Père de famille" in ." Studies in Voltaire and the Eighteenth Century 208 (1982): 73-166.

Cohen, Huguette. "The Intent of the digressions on father Castel and father Porée in Diderot's Lettre sur les sourds et muets." Studies in Voltaire and the Eighteenth Century 201 (1982): 163-183.

Conlon, Pierre. M. Le Siècle des Lumières (Bibliographie chronologique). 15 vol. Histoires des idées critiques et littéraires. Genève: Droz, 1983-1995.

Creech, James. Diderot: Thresholds of Representation. Columbus: Ohio State UP, 1986.

—. "Us and Them--Le Paradoxe sur le comédien." L'Esprit créateur 24.1 (1984): 33-42.

—. " 'Who will save me from myself?': Theory and Practice in Diderot's Theater." Kentucky Romance Quarterly 37.1 (1990): 295-308.

Curran, Andrew. "Monsters and the Self in the Rêve de d'Alembert" in Faces of Monstrosity in Eighteenth-Century Thought. Eds. Andrew Curran, Robert

P. Maccubin, and David F. Morrill. Eighteenth-Century Life 21, n.s., 2 (May 1997). 48-69.

---, and Patrick Graille. Introduction. Faces of Monstrosity in Eighteenth-Century Thought. Eds. Andrew Curran, Robert P. Maccubin, and David F. Morrill. Eighteenth-Century Life 21, n.s., 2 (May 1997). 1-15.

D'Alembert, Jean le Rond, et Denis Diderot, ed. Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers. 17 vol. Paris: Lebreton, 1751-1772.

Davidson, Hugh M. "The Problem of Scientific Order Versus Alphabetical Order in the Encyclopédie," Studies in Eighteenth Century Culture 2 (1972): 33-50.

Davies, Simon. "Réflexions sur le thème de la loi et de la justice dans les Œuvres de fiction de Diderot" in Mélanges en hommage à Jacques Chouillet. Paris: PUF, 1991. 123-130.

Dawson, Deidre. "Between Fact and Fiction: The Letter as Literature," in Voltaire's Correspondance, An Epistolary Novel. The Age of Revolution and Romanticism. 5. New York, N. Y.: Peter Lang, 1994. 5-31.

Deloffre, Frédéric. La Nouvelle en France à l'âge classique. Paris: Didier, Coll. Orientations, 1967.

Derrida, Jacques. "signature événement contexte" in Marges de la philosophie. Paris: Editions de Minuit, 1972. 365-393.

Diderot, Denis. "Addition à la Lettre sur les aveugles." Œuvres. Ed. Laurent Versini. Philosophie: Tome I. Paris: Laffont, 1994. 187-196.

---. "Addition aux Pensées Philosophiques." Œuvres. Ed. Laurent Versini. Philosophie: Tome I. Paris: Laffont, 1994. 41-49.

—. "Additions pour servir d'éclaircissement à quelques endroits de la Lettre sur les sourds et muets." Œuvres. Ed. Laurent Versini. Esthétique-Théâtre: Tome IV. Paris: Laffont, 1996. 51-75.

—. Art. «Art» in "Encyclopédie." Œuvres. Ed. Laurent Versini. Philosophie: Tome I. Paris: Laffont, 1994. 265-276.

—. Art. «Clavecin oculaire» in "Encyclopédie." Œuvres. Ed. Laurent Versini. Esthétique-Théâtre: Tome IV. Paris: Laffont, 1996. 117-119.

—. Art. «Conte» in "Encyclopédie." Œuvres. Ed. Laurent Versini. Esthétique-Théâtre: Tome IV. Paris: Laffont, 1996. 126.

—. Art. «Encyclopédie» in Œuvres. Ed. Laurent Versini. Philosophie: Tome I. Paris: Laffont, 1994. 363-436.

—. Ceci n'est pas un conte. Œuvres. Ed. Laurent Versini. Contes: Tome II. Paris: Laffont, 1994. 503-519.

—. De la poésie dramatique. Œuvres. Ed. Laurent Versini. Esthétique-Théâtre: Tome IV. Paris: Laffont, 1996. 1278-1350.

—. De la suffisance de la religion naturelle. Œuvres. Ed. Laurent Versini. Philosophie: Tome I. Paris: Laffont, 1994. 55-64.

—. Eloge de Richardson. Œuvres. Ed. Laurent Versini. Esthétique-Théâtre: Tome IV. Paris: Laffont, 1996. 155-168.

—. La Promenade du sceptique. Œuvres. Ed. Laurent Versini. Philosophie: Tome I. Paris: Laffont, 1994. 71-132.

—. Le Fils naturel et Les Entretiens sur "Le Fils naturel". Œuvres. Ed. Laurent Versini. Esthétique-Théâtre: Tome IV. Paris: Laffont, 1996. 1081-1190.

—. Le Paradoxe sur le comédien. Œuvres. Ed. Laurent Versini. Esthétique-Théâtre: Tome IV. Paris: Laffont, 1996. 1079-1190.

—. Les Bijoux indiscrets. Œuvres. Ed. Laurent Versini. Contes: Tome II. Paris: Laffont, 1994. 25-216.

—. Les deux amis de Bourbonne. Œuvres. Ed. Laurent Versini. Contes: Tome II. Paris: Laffont, 1994. 471-481.

—. Lettre sur les aveugles. Œuvres. Ed. Laurent Versini. Philosophie: Tome I. Paris: Laffont, 1994. 138-185.

—. Lettre sur les sourds et muets Œuvres. Ed. Laurent Versini. Esthétique-Théâtre: Tome IV. Paris: Laffont, 1996. 11-50.

—. L'Oiseau blanc, conte bleu. Œuvres. Ed. Laurent Versini. Contes: Tome II. Paris: Laffont, 1994. 223-267.

—. Œuvres. Ed. Laurent Versini. 5 vols. Paris: Laffont, 1994-97.

—. Œuvres complètes: Edition chronologique. Avertissement, introd. Roger Lewinter. 16 vol. Paris: La Société Encyclopédique Française et Le Club Français du Livre, 1969-1973.

—. Pensées Philosophiques. Œuvres. Ed. Laurent Versini. Philosophie: Tome I. Paris: Laffont, 1994. 19-40.

—. Supplément au voyage de Bougainville (ou Dialogue entre *A.* et *B.* sur l'inconvénient d'attacher des idées morales à certaines actions physiques qui n'en comportent pas). Œuvres. Ed. Laurent Versini. Contes: Tome II. Paris: Laffont, 1994. 541-578.

Didier, Béatrice. "Images du sacré chez Diderot" in Travaux de littérature 6 (1993): 193-209.

—. Le Siècle des Lumières. Paris: MA Éditions, 1987.

Dieckmann, Herbert. Cinq leçons sur Diderot. Genève: Droz, 1959.

—. "Currents and Crosscurrents in Le Fils naturel." Linguistice and Literary Studies in Honor of Helmut A. Hatzfeld. Washington, DC: Catholic U of America P, 1964. (107-116)

Dufrenoy, Marie-Louise. L'Orient romanesque en France (1704-1789). Tome I. Montréal: Beauchemin, 1946.

Fletcher, Dennis. "Primitivisme et peinture dans les théories dramatiques de Diderot" in Colloque International Diderot. Chouillet, Anne-Marie (ed.) et Chouillet, Jacques (avant-propos). Paris: Aux Amateurs de livres, 1985. 456-467.

France, Peter. "Diderot traducteur de l'anglais" in Colloque International Diderot. Chouillet, Anne-Marie (ed.) et Chouillet, Jacques (avant-propos). Paris: Aux Amateurs de livres, 1985. 383-393.

Fried, Michael. Absorption and Theatricality: Painting and the Beholder in the Age of Diderot. Berkeley: U of California P, 1980.

Furbank, P. N. Diderot: A Critical Biography. New York, N. Y.: Alfred A. Knopf. 1992.

Genette, Gérard. "Genres, 'types', mode" in Poétique 32 (nov. 1977): 389-421.

—. "Le Discours du récit" in Figures III. Paris: Seuil, 1972.

Gooden, Angelica. "'Une peinture parlante': the *tableau* and the *drame*" in French Studies 38: 4 (1984): 397-413.

Gould, Evlyn. Virtual Theather: From Diderot to Mallarmé. Baltimore: The Johns Hopkins UP, 1989. 1-8, 9-35.

Graille, Patrick. "Portrait scientifique et littéraire de l'hybride au siècle des Lumières" in Faces of Monstrosity in Eighteenth-Century Thought. Eds. Andrew Curran, Robert P. Maccubin, and David F. Morrill. Eighteenth-Century Life 21, n.s., 2 (May 1997). 70-88.

Hayes, Julie Candler. "Diderot and the Problem of Authority in the Discours sur la poésie dramatique." Diderot Studies 23 (1988): 75-83.

—. Identity and Ideology: Diderot, Sade, and the Serious Genre. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 1991.

—. "Subversion et querelle du trictrac: Le théâtre de Diderot et sa réception." Recherches sur Diderot et l'Encyclopédie 6 (1989): 105-117.

Hellegouarc'h, Jacqueline. Préface et notes. Nouvelles françaises du XVIIIe siècle. Paris: Le Livre de Poche, Bibliothèque Classique, 1994. 5-19.

Hobson, Marian. "Notes pour les 'Entretiens sur «Le Fils naturel»'" in Revue d'Histoire littéraire de la France 74 (1974): 203-213.

Josephs, Herbert. "A War at the Opera" in New History of French Literature. Cambridge, MA: Harvard UP, 1989. 531-536.

---. "Diderot and the Dramatization of Philosophical Thought" in Skill and Education: Reflexion and Experience. Eds. Bo Göranzon and Magnus Florin. London: Springer-Verlag, 1992. 207-214.

---. "The Philosophe as poet: Metaphor and Discovery in Diderot's Lettre sur les sourds et muets." Kentucky Romance Quarterly 20. 2 (1973): 143-151.

Kafker, Franz A. and Serena L. The Encyclopedists As Individuals. Studies on Voltaire and the Eighteenth Century 257. **(198?): xv-xxiii.**

Kavanagh, Thomas. "Language as Deception: Diderot's Les Bijoux indiscrets" in Diderot Studies 23 (1988): 101-113. 23 (1988): 101-113.

Kelly, Mary Byrd. "Saying by Implicature: The Two Voices of Diderot in La Lettre sur les aveugles." Studies in Eighteenth-Century Culture 12 (1983): 231-241.

Ley, Graham. "The Significance of Diderot." New Theater Quarterly 11 (1995): 342-55.

Lloyd, Caryl L. "Illusion and Seduction: Diderot's rejection of traditional authority in works prior to Le Neveu de Rameau" in Studies on Voltaire and the Eighteenth-Century 228 (1984): 179-193.

Lyons, John D. "Marguerite de Navarre's Heptaméron: The Foundation of Critical Narrative" in Yale French Studies 70 (1986): 151-162.

May, Georges. Le Dilemme du roman au XVIIIe siècle: Etude sur les rapports du roman et de la critique. New Haven, CT: Yale UP, 1963.

Melançon, Benoît. Diderot épistolier: contribution à une poétique de la lettre familière. Saint-Laurent, Québec: Fides, 1996.

Mortier, Roland. "Diderot et le problème de l'expressivité: de la pensée au dialogue heuristique" in Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises 13 (juin 1961): 283-297.

Moser-Verrey, Monique. "De la prédication au persiflage: image et action dans le théâtre et la dramaturgie de Diderot." Kentucky Romance Quarterly 37. 1 (1990): 309-320.

Mylne, Vivienne, and Janet Osborne. "Diderot's Early Fiction: Les Bijoux indiscrets and L'Oiseau blanc" in Diderot Studies (1971): 143-66.

---. "Dialogue as Narrative in Eighteenth-Century French Fiction" in Studies in Eighteenth Century Literature (presented to Robert Niklaus). J. H. Fox, M. H. Waddisco, and D. A. Wats, Eds. U of Exeter, U. K.: James Townsend and Sons, 1975.

Niklaus, Robert. "Diderot et le conte philosophique" in Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises 13 (juin 1961): 299-315.

Pappas, John. "D'Alembert et le Fils naturel" in Essays on Diderot and the Enlightenment in honor of Otis Fellow. Genève: Droz, 1974. 246-255.

Perkins, M. L. "The Crisis of sensationalism in Diderot's Lettre sur les aveugles." Studies in Voltaire and the Eighteenth Century 174 (1978): 167-188.

Pérol, Lucette. "Diderot et le théâtre intérieur." Recherches sur Diderot et l'Encyclopédie 18-19 (1995): 35-46.

---. "Didier Diderot lecteur de Denis: Ses réflexions sur le Fils naturel." Recherches sur Diderot et l'Encyclopédie 11 (1991): 33-47.

Proust, Jacques. Preface and Introduction. Quatre contes. Genève: Droz, 1964. vii-lxxix.

Pucci, Suzanne L. "The Art, Nature, and Fiction of Diderot's Beholder." Stanford French Review 8. 2-3 (1984): 273-294.

---. "The Figures of 'Inversion' in Language Theory in Lettre sur les sourds et muets" in Diderot and a Poetics of Science. New York: Peter Lang, 1986. 95-120.

---. "The Nature of Domestic Intimacy and Sibling Incest in Diderot's Fils naturel." Eighteenth Century Studies 30: 3 (1997): 271-287.---. "Vision and the 'I' of the Beholder." Esprit Créateur 24.1 (1984): 108-122.

Rabelais, François. "Les couleurs et livrée de Gargantua," chapitre IX in Gargantua. Paris: Gallimard, Folio n°773. 115-19.

Reiss, Timothy. "Problems in Logic and Rhetoric" in New History of French Literature. Cambridge, MA: Harvard UP, 1989. 278-284.

Robb, Bonnie Arden. "Diderot's Comparative Linguistics: The Philosophe's English." Man, God, and Nature in the Enlightenment. Eds. Donald C. Mell, Jr., Theodore E. D. Braun, Lucia M. Palmer. Studies in Literature, 1500-1800 2. East Lansing, MI: Colleagues Press, 1988. 215-224.

Rudrich, Norman. "Lettre sur les sourds et muets (Critical Edition by Paul Meyer)." Diderot Studies 10 (1968): 265-283.

Sherman, Carol. Diderot and the Art of Dialogue. Genève: Droz, coll. Histoire des idées et Critique littéraire, vol. 156, 1976.

---. "Diderot's Speech-Acts: Essay, Letter and Dialogue." The French Essay. Ed. A. Maynor Hardee. French Literature Series 9 (1982): 18-29.

---. "Imagining Incest in Diderot's Le Fils naturel." French Literature Series 22 (1995): 139-149.

Shusterman, Ronald. "Fiction, connaissance, épistémologie" in Poétique 101, no. 4 (1995): 503-18.

Singh, Christine M. "The Lettre sur les aveugles: Its Debt to Lucretius." Studies in Eighteenth-Century French Literature (presented to Robert Niklaus). Eds. J. H. Fox, M. H. Waddisco, and D. A. Wats. U of Exeter, U.K.: James Townsend and Sons, 1975. 233-42.

Starobinski, Jean. "Diderot et l'art de la démonstration" in Recherches sur Diderot et l'Encyclopédie 18-19 (1995): 171-190.

---. "Le philosophie, le géomètre, l'hybride." Poétique 21 (1975): 8-23.

---. "Le pied de la favorite: Diderot et les perceptions mêlées." L'Esprit créateur 24, 2 (1984): 62-72.

Sumi, Yoichi. "Traduire Diderot: style polype et style traduit" in Colloque International Diderot. Chouillet, Anne-Marie (ed.) et Chouillet, Jacques (avant-propos). Paris: Aux Amateurs de livres, 1985. 255-260

Szondi, Peter. "Tableau et coup de théâtre: Pour une sociologie de la tragédie domestique et bourgeoise chez Diderot et Lessing." Poétique 9 (1972): 1-14.

Thomas, Downing A. "Musicology and Hieroglyphics: Questions of Representation in Diderot." Eighteenth-Century Theory and Interpretation 35.1 (1994): 64-77.

Trousson, Robert, éd. Romans libertins du XVIIIe siècle. Paris: Laffont, 1993.

Vartanian, Aram. "Erotisme et philosophie chez Diderot" in Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises 13 (juin 1961): 367-390.

Versini, Laurent. Préfaces, Introductions, Chronologie, Notes in Denis Diderot, Œuvres. 5 vols. Paris: Laffont, 1994-97.

Vesely, Jindrich. "Diderot et la mise en question des genres narratifs." Philologia Pragensia 27.4 (1984): 210-218.

Wade, Ira O. "The Enlightenment and L'Esprit Créateur." L'Esprit créateur IV. 4 (1963): 147-156.

Zawisza, Elizabeth. "Les introductions auctoriales dans les romans des Lumières ou du bon usage de la préface." Romanic Review 83. 3 (1992): 281-296.