Sorbonne Université

Ecole doctorale III

Centre d'étude de la langue et des littératures françaises

Les adresses au destinataire chez Diderot

Par Yiqing Wang

Thèse de doctorat de littérature française

Dirigée par Jean-Christophe Abramovici

Présentée et soutenue publiquement le 13 décembre

Devant un jury composé de :

Renaud Bret-Vitoz (Président du jury)

Stéphane Pujol (Rapporteur, participe au jury)

Françoise Poulet (Examinatrice, participe au jury)

Jean-Christophe Igalens (Rapporteur, ne participe pas au jury)

Remerciements

Un jeune historien chinois, commentant autrefois la Révolution française, a écrit une phrase que je n'ai jamais oubliée : les générations ultérieures s'imaginent toujours qu'à l'instant où un grand événement surgit, le monde bascule soudainement, que tout change d'un seul coup ; mais pour ceux qui vivaient alors, ce n'était qu'un jour qui passait parmi d'autres. Cette pensée m'accompagne depuis longtemps. Elle me rappelle sans cesse de ne pas accorder trop d'importance à ces « événements » qui découpent nos vies en jalons et en étapes sur le cadran du temps, mais de tourner le regard vers les *jours* eux-mêmes – ces jours qui, dans leur lenteur silencieuse, transforment réellement notre être.

Depuis des années, chaque fois que j'entendais les remerciements d'une autre thèse, je ne pouvais m'empêcher d'imaginer ce moment où ce serait à mon tour d'écrire les miens. Je me disais qu'après tant d'années d'attente et de maturation, il y aurait sans doute mille choses à dire, tant qu'il me faudrait trois jours et trois nuits pour tout exprimer. Je n'aurais jamais cru que ces pages prendraient forme dans un tel état de hâte et de fatigue. Aujourd'hui, je n'essaie plus de chercher des mots nouveaux : je veux simplement évoquer ceux qui se sont inscrits depuis longtemps dans ma mémoire, ces phrases qui surgissent d'elles-mêmes, devenues réflexes du cœur
– des mots de gratitude, de familiarité, de chaleur et d'espérance.

Je tiens d'abord à exprimer ma plus profonde gratitude à mon directeur de thèse, Monsieur Jean-Christophe Abramovici, qui a eu la générosité de m'accueillir d'abord comme étudiante de master, puis comme doctorante, et qui a accompagné avec une patience inlassable chacune de mes étapes de croissance intellectuelle. Il y a sept ans, je n'étais qu'une étudiante en langue, balbutiant un français hésitant, presque ignorante de la littérature du XVIIIe siècle, et ne sachant guère ce que signifiait véritablement « analyser un texte ». C'est Jean-Christophe qui, par sa bienveillance et son intelligence infinies, m'a

guidée et soutenue, en supportant mes étourderies, mes élans d'humeur, en relisant sans relâche mes textes, mot à mot, ligne à ligne, en m'encourageant chaque fois que le doute ou la timidité m'envahissaient, et en transformant mes idées éparses en pensées susceptibles d'être partagées. Il a profondément façonné mon sens du jugement littéraire – si je puis dire que j'en ai un –, car derrière son exigence se tient une valeur que je reconnais et que j'admire : celle qui consiste à inclure plutôt qu'exclure, à privilégier l'interprétation créative plutôt que l'autorité, à déceler dans les textes les significations les plus fines et les plus secrètes, à demeurer fidèle à un objet sans se laisser distraire par la généralité. C'est là, je crois, une forme rare de sincérité envers la pensée. Devenir son étudiante est sans doute la plus grande chance qui me soit arrivée en France – et je n'en vois pas de plus belle.

Je voudrais bien sûr remercier mes parents, et leur dire simplement : *merci pour toutes vos peines, merci pour tout*. Ces sept années et demie passées en France ont aussi été, pour moi, des années pleines de bouleversements – affectifs, physiques, intérieurs. Pendant tout ce temps, à des milliers de kilomètres, ils se sont inquiétés pour moi chaque jour, avec la même tendresse et la même constance : m'envoyant des vêtements et des remèdes, répondant à mes appels au cœur de la nuit, m'enregistrant des vidéos de vœux, trouvant mille prétextes pour me rappeler qu'ils étaient là – pourvu seulement que je sois en sécurité, en bonne santé, et heureuse. J'ai mes moments de découragement et de lenteur, mais leur amour m'a toujours portée, solidement, silencieusement. Leur manière d'être m'a formée : ils m'ont appris la bonté, la gratitude, la sincérité et la droiture ; ils m'ont appris à rester humble et à garder intacte la passion de connaître. Mon père, d'ailleurs, a lu bien des œuvres de Diderot et d'autres écrivains français, simplement parce qu'elles faisaient partie de ma vie.

Ils sont, et resteront toujours, les êtres que j'aime le plus au monde, et les plus essentiels à ma vie.

Je voudrais également remercier tous mes proches et amis m'ayant accompagnée durant ces années : mes grands-parents, pour leur affection constante ; Yao, Yehua, Kejia et Maomao, pour leur aide généreuse, nos rires partagés et nos longues conversations ; Hangmei, Jingxuan, Liyan et Alice, pour leur présence précieuse ; Mathilde, You-Geoung et Mélanie, pour leur bienveillance et leurs encouragements. Je souhaite également exprimer ma gratitude aux membres du jury que j'ai eu la chance de rencontrer au fil de mon parcours : des esprits à la fois érudits et profondément humains, dont la bienveillance m'a beaucoup marquée. Enfin, je remercie mon compagnon, Xinyu, pour son amour, sa compréhension et son respect ; pour notre passion commune des choses « inutiles mais essentielles » ; pour tout ce qu'il a fait pour moi, avec douceur et constance.

Et je voudrais adresser une pensée à mon grand-père. Cette année marque le onzième anniversaire de sa disparition. J'espère, s'il m'entend quelque part, qu'il sait à quel point il me manque – pas seulement dans les moments que l'on appelle des « événements », mais à chaque jour, dans la continuité silencieuse de la vie.

Éditions de référence

Les citations des œuvres de Diderot renvoient aux éditions suivantes (classées par ordre alphabétique des titres) :

Articles consacrés à l'*Encyclopédie*

Afin de conserver la cohérence des renvois dans les notes et sous-sections, trois éditions ont été mobilisées :

– Dans la présentation des contextes d'usage des pronoms d'adresse au chap. I, nous avons cité l'article « Beau ». Celui-ci étant inclus dans les *Œuvres esthétiques* publiées chez Classique Garnier (1968, réimp. 2018), nous nous référons, pour cette citation, à la pagination de cette édition ;

– Dans le chap. II, lors de la présentation du contexte culturel du XVIIIe siècle – notamment la culture de la sociabilité et l'image du public –, nous avons cité plusieurs articles de l'*Encyclopédie* rédigés par différents auteurs (Jaucourt, Dumarsais, D'Alembert et Diderot). Pour ces références, nous utilisons l'édition ENCCRE. [en ligne] : https://enccre.academie-sciences.fr ;

– Dans le troisième sous-chapitre du chap. II, l'analyse des *adresses* où Diderot conserve, dans ses écrits publiés, une dimension de dialogue privé se fonde sur le recueil de ses articles pour l'*Encyclopédie* édité chez Gallimard : *Articles de l'Encyclopédie*, éds. Myrtille Méricam-Bourdet et Catherine Volpilhac-Auger, Paris, Gallimard, 2015, 464 p. (« Collection Folio »).

Autres essais

Les citations de l'*Essai sur le mérite et la vertu*, de l'*Essai sur les règnes de Claude et de Néron*, de la *Promenade du sceptique*, de la *Réfutation d'Helvétius*, de *Sur la diversité de nos jugements* et de *Sur les femmes* proviennent de : *Œuvres complètes de Diderot : revues sur les éditions originales comprenant ce qui a été publié à diverses époques et les manuscrits inédits conservés à la Bibliothèque de l'Ermitage par J. Assézat*, [Reprod. en fac-similé], éd. Jules Assézat, Nendeln (Liechtenstein), Kraus Reprint, 1966, 20 vol. [En ligne] http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k233885.

Pour la *Lettre sur le commerce de la librairie*, nous citons l'édition établie par Georges Guiffrey : *Lettre historique adressée à un magistrat sur le commerce de la librairie*, Paris, L. Hachette, 1861, 82 p. [En ligne] https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb30340778k.

Quant à *Des auteurs et des critiques*, les références renvoient à : *Regrets sur ma vieille robe de chambre et autres textes*, Paris, Gallimard, 2019, 112 p. (« Folio Sagesse »).

Correspondances

Pour le débat épistolaire entre Diderot et Falconet sur la postérité, nous avons recours à l'édition suivante : DIDEROT, Denis et FALCONET, Étienne-Maurice, *Diderot et Falconet. Le Pour et le contre : correspondance polémique*

sur le respect de la postérité, Pline et les anciens auteurs qui ont parlé de peinture et de sculpture, éd. Yves Benot, Paris, Les Éditeurs français réunis (Saint-Amand, impr. de Bussière), 1958, 384 p.
Les autres correspondances proviennent de l'édition établie par Georges Roth et Jean Varloot : DIDEROT, Denis, *Correspondances*, éd. Georges Roth et Jean Varloot, Paris, Éditions de Minuit. Nous nous référons plus précisément au tome V, publié en 1955, 259 p.

Œuvres esthétiques
Les citations de *De la poésie dramatique*, de l'*Entretiens sur le fils naturel* et du *Paradoxe sur le comédien* proviennent de : DIDEROT, Denis, *Œuvres esthétiques*, éd. Paul Vernière, Paris, Classiques Garnier, 1968 ; réimpr. 2018, 845 p. (« Classiques jaunes »).

Œuvres philosophiques
Les citations de *De l'interprétation de la nature*, de la *Lettre sur les aveugles* (et ses *Additions*), du *Rêve de D'Alembert* (et la *Suite de « Entretien »*), et des *Pensées philosophiques* (et leur *Addition*), proviennent de : *Œuvres philosophiques*, éd. Paul Vernière, Paris, Classiques Garnier, 1964 ; réimpr. 2018, 647 p. (« Classiques jaunes »).
Pour la *Lettre sur les sourds et muets*, absente de ce volume, nous citons : DIDEROT, Denis, *Lettre sur les aveugles : à l'usage de ceux qui voient ; Lettre sur les sourds et muets : à l'usage de ceux qui entendent et qui parlent*, éd. Marian Hobson et Simon Harvey, Paris, Flammarion, 2000, 272 p.

Œuvres romanesques
Ceci n'est pas un conte, *Jacques le fataliste et son maître*, *La Religieuse*, *Le Neveu de Rameau*, *Les Bijoux indiscrets*, *Les Deux amis de Bourbonne*, *Madame de La Carlière*, *Mystification* sont citées d'après l'édition de la Bibliothèque de la Pléiade : *Contes et romans*, nouv. éd., éd. Michel Delon, Paris, Gallimard, 2004, 1300 p. (« Bibliothèque de la Pléiade », 25).

Salons
Deux ensembles éditoriaux ont été utilisés. Pour les analyses générales, les références proviennent des éditions publiées chez Hermann :
– *Essais sur la peinture. Salons de 1759, 1761, 1763*, nouv. éd. augmentée et corrigée, éd. Gita May et Jacques Chouillet, Paris, Hermann, 2007, 336 p. ;
– *Salon de 1765*, nouv. tirage, éds. Else Marie Bukdahl et Annette Lorenceau, Paris, Hermann, 2009, 365 p. (« Salons / Diderot », 2) ;
– *Ruines et paysages : Salons de 1767*, nouv. éd., éds. Else Marie Bukdahl, Michel Delon et Annette Lorenceau, Paris, Hermann, 2008, (« Salons », 3) ;
– *Héros et martyrs*, nouv. tirage, éd. Else Marie Bukdahl, Paris, Hermann, 2009, 457 p. (« Salons / Diderot », 4).
Dans le cinquième chapitre, pour l'analyse des interventions et commentaires de Grimm dans la *Correspondance littéraire* (1759-1765), nous avons recours aux éditions annotées du Centre international d'étude du XVIIIe siècle (CIEDs) :

– GRIMM, Friedrich Melchior, *Correspondance littéraire*, t. VI : 1759, éd. Ulla Kölving, Ferney-Voltaire, Centre international d'étude du XVIIIe siècle, 2011, 343 p. (« Correspondance littéraire / Friedrich Melchior Grimm ») ;
– id., *Correspondance littéraire*, t. VIII : 1761, éd. Ulla Kölving, Ferney-Voltaire, CIEDS, 2013, 523 p. (« Correspondance littéraire / Friedrich Melchior Grimm ») ;
– id., *Correspondance littéraire*, t. X : 1763, éd. Ulla Kölving et Françoise Tilkin, Ferney-Voltaire, CIEDS, 2016, 621 p. (« Correspondance littéraire / Friedrich Melchior Grimm ») ;
– id., *Correspondance littéraire*, t. XIII-XIV : 1766, éd. Ulla Kölving, Mélinda Caron et Monica Hjortberg, Ferney-Voltaire, CIEDS, 2022, 413 p. (« Correspondance littéraire / Friedrich Melchior Grimm »).

Sommaire

Remerciements 2
Éditions de référence 5
Sommaire 8
Introduction 10
Partie I – Analyses générales 30
Chapitre I Adresse et communication 31
1. Quelques repères linguistiques : délimitation du champ et cas particulier du pronom on 32
2. Vous, tu et « nous inclusif » en tant que pronoms d'adresse 40
2.1. Vous comme lecteur initial 41
2.2. Vous et lecteur anonyme 46
2.3. Tu, familiarité et proximité mentale 53
2.4. Ambiguïté du référent du « nous inclusif » 57
3. « Non personne » et adresses indirectes 63
Chapitre II Adresse en contexte 80
1. De la socialité à l'adresse 81
2. De l'art de converser à l'adresse 95
3. De la figure du public à l'adresse 111
Chapitre III Paradoxe des adresses chez Diderot 132
1. Le passage à l'échange oral 132
1.1. La construction d'un champ lexical de l'oralité 133
1.2. La présence de la fonction phatique 141
1.3. La fonction métaphorique de l'oralité 147
1.4. Temporalité de l'échange oral 159
2. Le retour à la vie intérieure 163
2.1. La réflexivité du discours 163
2.2. Le non dit et l'indicible 167
2.3. L'espace d'autoreprésentation 173
Partie II – Analyses spécifiques 183
Chapitre IV La Religieuse et la dynamique de l'adresse genrée 184
1. Les adresses pseudo-féminines de Suzanne : une parole sous contrainte 188
2. Les relations asymétriques entre Diderot et ses destinataires féminines 203
3. Les « métalepses de l'ethos de l'auteur » : franchir et rejouer la voix féminine 215
Chapitre V Les adresses dialogiques dans les Salons : subjectivité critique et co-énonciation éditoriale 235
1. La dialectique de l'écriture et de la réécriture dans les Salons de Diderot 237

1.1. La figure du destinataire privilégié et la constitution de la subjectivité auctoriale chez Diderot 239
1.2. Entre intimité et universalité : la révision éditoriale de Grimm 255
2. De la conversation privée au spectacle littéraire : Réciprocité et hybridité dans les échanges entre Diderot et Grimm 269
2.1 Les voix entrelacées : Diderot et Grimm en co-énonciateurs 271
2.2. L'adresse élargie : Grimm comme médiateur entre l'échange privé et la communauté interprétative 284
Chapitre VI Jacques le fataliste : vers une poétique de l'adresse 303
1. Le « Lecteur » comme instance structurante du récit 304
1.1. Temporalité et spatialité modelées par l'adresse : une poétique dialogique de l'énonciation 305
1.2. Figures du Lecteur : voix plurielles, frictions critiques et dramaturgie du récit 316
1.3. Lignes brisées de l'oral et de l'écrit : une poétique dialogique du texte mouvant 334
2. Adresses et franchissement des niveaux énonciatifs 340
2.1. « Adresses en miroir » : critères, marqueurs et effets de rythme 341
2.2. De l'adresse en miroir à l'adresse généralisée 351
Conclusion 361
Bibliographie 369
Résumé 386

Introduction

1. Objet et définitions : adresse et destinataire

Ce travail porte sur la question des « adresses au destinataire » dans l'œuvre de Diderot. La première tâche consiste à déterminer ce que recouvrent précisément les notions d'« adresse » et de « destinataire », car la réponse à cette interrogation conditionne la nature même du sujet. Dans les dictionnaires du XVIIIe siècle et dans les usages linguistiques contemporains, le substantif « adresse » comme le verbe pronominal « s'adresser » renvoient à l'idée de « toucher droit » et d'« aller directement » vers autrui, afin d'« exprimer ses sentiments ou ses opinions[1] ». L'usage du terme implique une situation de communication définie par la présence constante d'un destinataire, par l'accent mis sur l'immédiateté, par la possible dimension physique du contact, et enfin par l'intention de se tourner vers un interlocuteur choisi pour lui adresser une parole. Autour de cette notion d'« adresse » s'esquisse toute une série de paramètres participant à la transmission et à l'interprétation du discours : la figure du locuteur et de l'allocutaire, leurs relation et positionnement dans l'espace interactif, les modalités et la finalité de l'échange, ainsi que la dimension affective et pragmatique qui en conditionne la portée.

Partant de ce cadre général destiné à décrire les modalités de la communication en tant que phénomène universel, il s'agit d'examiner plus spécifiquement la manière dont l'adresse prend, chez Diderot, la forme d'un procédé littéraire. Le geste d'écriture consiste alors à faire entendre une voix qui se dirige vers autrui et qui s'incarne dans une figure textuelle à laquelle la

---

[1] Pour le XVIIIe siècle, nous nous référons aux dictionnaires de *Furetière*, de *Trévoux* et à la quatrième édition du *Dictionnaire de l'Académie française* (cf. Antoine Furetière, *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts*…, Paris, France-expansion, 1972 [1684], p. 45 ; *Dictionnaire universel françois et latin, vulgairement appelé Dictionnaire de Trévoux, contenant la signification et la définition des mots de l'une et de l'autre langue, Nouvelle édition*…, éd. Abbé Brillant, Paris, Compagnie des libraires associés, 1771, vol. 1, p. 123 ; *Dictionnaire de l'Académie française*, 4e éd., 1762). Pour l'usage contemporain, nous renvoyons au *Trésor de la langue française informatisé* (ATILF, 2003) et au *Dictionnaire de l'Académie française*, 9e éd. (1980-2024).

parole est adressée. En d'autres termes, le choix du terme « adresse » signale que l'attention se porte sur l'acte même de s'adresser à quelqu'un, plutôt que sur la finalité ou les effets de cet acte envisagé comme événement de communication ; que le discours transmette effectivement une information dans la réalité ou qu'il parvienne au destinataire convoqué n'entre donc pas au cœur de ce travail. Pour saisir pleinement l'adresse dans la perspective des études littéraires, il importe en outre de la distinguer de l'adresse circonstanciée que l'on rencontre dans la correspondance de Diderot, tournée vers un correspondant précis et insérée dans une situation d'échange réelle. Dans ce dernier cas, l'adresse dépend d'un rapport social préexistant et l'entretient, se présente comme une conversation mise en texte et suppose, dès son surgissement, une réception attendue, à l'image de toute prise de parole dans un dialogue réel[2]. À l'inverse, l'adresse considérée comme forme littéraire autonome[3] relève d'une pure décision auctoriale : Diderot, en l'employant, invente un espace d'interaction qui n'existe que par la fiction. Les personnages d'un tableau ne peuvent pas parler, les artistes auxquels il s'adresse ne lisent pas la *Correspondance littéraire*, le « lecteur » invoqué dans le roman n'a même pas de nom, et Diderot ne peut évidemment franchir ni le temps ni l'espace pour dialoguer avec des figures antiques ou des concepts abstraits. La virtualité apparaît donc comme la caractéristique fondamentale de l'adresse envisagée comme objet d'étude.

De ce point de vue, le choix du terme « destinataire », plutôt que celui de « lecteur » ou de « public » auquel l'œuvre littéraire s'adresse, s'impose presque de lui-même. Non seulement parce que le premier fait partie intégrante de la définition même de l'adresse, mais surtout par ce qu'il traduit la

---

[2] Benoît Melançon rappelle, à propos de la *lettre*, cette remarque de Roger Duchêne : « elle dépend plus que les autres formes littéraires de l'état des civilisations : pour qu'il y ait des lettres, il faut non seulement que l'on sache écrire mais aussi que l'on ait les moyens de les faire parvenir à bon port » (*Commentaire historique. Lettre (sens épistolaire)*, dans *Dictionnaire international des termes littéraires*, éd. Robert Escarpit, Paris et La Haye, Mouton, 1973, L29, cité par Benoît Melançon, *Diderot épistolier : contribution à une poétique de la lettre familière au XVIIIe siècle*, Fides, Saint- Laurent, Québec, 1996, p. 29).

[3] C'est à ce type d'*adresse* que l'on fera désormais référence.

dimension subjective et autonome de ce geste, indépendamment de toute inscription dans la réalité, tandis que « lecteur » et « public » renvoient à la fonction de l'œuvre comme médium de communication effective. Chez Diderot, ces trois notions ne se recouvrent pas, bien qu'elles entretiennent entre elles des rapports étroits. Dieckmann a distingué le « lecteur » du « public » diderotiens : « même si le lecteur et le public est souvent identiques, […] dans la majorité des cas, c'est le lecteur et non le public qui préoccupe Diderot[4] ». Diderot ne fait pas publier toutes ses œuvres, la plupart sont circulées dans un petit cercle d'intellectuels ; seule une partie mineure du public est admise comme lecteur. Mais cette réserve dans la réalité n'empêche qu'il s'adresse librement à une grande diversité de destinataires qui ne sont souvent pas les mêmes que ses vrais lecteurs. C'est précisément cette richesse d'interactions internes, différente de la distanciation observée dans sa pratique sociale d'auteur, que la notion de « destinataire » permet de reendre visible.

2. Un bref tour d'horizon de la recherche

Sur la question de l'interlocution chez Diderot, la littérature critique s'est révélée particulièrement abondante, bien qu'elle n'aborde pas toujours de façon explicite la notion d'« adresse ». Le travail qui s'en rapproche le plus est une thèse de doctorat soutenue il y a plus de trente ans par Eun-Sook Kim, intitulée *La forme épistolaire et le dialogique chez Diderot : étude sur destinateur-destinataire dans* Le Salon de 1765. Centrée sur un *Salon* particulier, cette étude explore la signification singulière que prend chez Diderot le terme de « conversation ». Dans un texte épistolaire où le *je* semble être l'unique instance d'énonciation, Diderot reconstruit, à l'intérieur même du discours, la structure d'un dialogue par la répétition des apostrophes (l'utilisation du *vous*), les réponses supposées, les objections anticipées et les stratégies de persuasion. Ce procédé rejoint directement notre propre analyse

[4] Herbert Dieckmann, *Cinq leçons sur Diderot*, Genève, Droz, 1959, p. 17-18.

des termes d'adresse et de la dynamique entre le sujet parlant et son destinataire[5].

Or, écrire en s'adressant à un destinataire n'est pas une spécificité exclusive de Diderot : comme l'a rappelé Colas Duflo, « le procédé était d'ailleurs familier au XVIIIe siècle[6] ». Le simple fait de s'adresser directement au lecteur ne constitue pas en soi une originalité. Ce qui distingue véritablement l'écriture diderotienne, c'est que ce geste ne se limite pas à apparaître ponctuellement ; il traverse ses textes, s'y répète avec insistance et de manière prépondérante. L'interaction est une donnée incontournable de toute analyse stylistique de son œuvre. Le goût du dialogue, de l'interaction et de l'interpellation aléatoire du lecteur bouscule la linéarité du texte et l'uniformité du rythme, en y intégrant la digression, le détour et le fragment. Ses écrits acquièrent ainsi une texture souple et composite, marquée par une dynamique de discontinuité féconde, comme si le discours pouvait à tout moment se suspendre et se réactiver. De nombreuses analyses stylistiques et rhétoriques ont mis en lumière ce trait caractéristique de l'écriture diderotienne et la signification qu'il revêt pour sa pensée philosophique et esthétique. Ainsi, Dieckmann voit dans les expressions mêmes de Diderot – « perpétuelles digressions », « principe de liberté », « dialogue », « paradoxe » – l'écho d'un idéal d'« expression naturelle » calquée sur le mouvement de la pensée. Starobinski, de son côté, attire l'attention sur la notion du « chiasme » qui, dans les écrits dialogués, assure la perméabilité des voix et leur incessant croisement[7]. Cette ouverture constitutive du discours rejoint, sous un autre angle, l'observation de Georges May : ce qu'il appelle le style « décousu » de Diderot – digressions, parenthèses, traits d'esprit – ne relève nullement d'un laisser-aller, mais d'un choix mûri, « loin d'être simplement instinctive, sa

---

[5] Cf. Eun-Sook Kim, *La forme épistolaire et le dialogique chez Diderot : étude sur destinateur-destinataire dans* Le Salon de 1765, Université de Paris III, thèse de doctorat, 1991.

6 Colas Duflo, Diderot philosophe, Paris, H. Champion, 2003, p. 55.

[7] Cf. Herbert Dieckmann, *Cinq leçons sur Diderot*, *op. cit*., « La pensée et ses modes d'expression », p. 71-94 ; Jean Starobinski, *Diderot, un diable de ramage*, Paris, Gallimard, 2012, 420 p.

démarche est au contraire réfléchie et délibérée[8] ». À ces lectures s'ajoute l'analyse d'Anthony Wall, qui réinscrit le dialogisme dans « la corporéité même du sens », en relation directe avec le matérialisme diderotien. De même, Huguette Cohen recourt à la notion de « figure dialogique » pour montrer comment le dialogue chez Diderot accueille et met en tension des ensembles de significations opposées, tout en cherchant à les concilier. Or cette mise en scène du discours comme présence matérielle et corporelle fait que les dialogues diderotiens ne sauraient être réduits à la simple polyphonie bakhtinienne : ils engagent une corporalité de la parole qui excède le seul jeu des voix. Et Jean-Pierre Seguin, prolongeant cette attention portée à la corporéité du discours, souligne que les écrits de Diderot semblent transcrire une modalité de parole – un « dire » – paradoxalement destiné à la lecture plutôt qu'à la profération. Par ce biais, Diderot en appelle aux sens, et fait de la parole écrite un instrument capable de reconfigurer l'expérience du réel[9]. Les études consacrées à sa correspondance mettent également en lumière une dynamique voisine. Benoît Melançon a montré que son écriture épistolaire, par le choix lexical et la gestion des temps verbaux, multiplie les effets de simulation de l'échange immédiat, comme pour conjurer l'« absence » ; Jacques Proust et Jacques Chouillet, quant à eux, ont souligné la théâtralisation de la parole dans ces lettres, où le destinataire – en particulier Sophie Volland – devient à la fois co- créateur du texte et lieu privilégié de la projection du désir[10]. Certains ouvrages vont jusqu'à affirmer que l'écriture de Diderot se définit par son ouverture et

---

[8] Georges May, « Diderot, philosophe et artiste du décousu », dans *Europäische Aufklärung, Herbert Dieckmann zum 60. Geburtstag herausgegeben von Hugo Friedrich und Fritz Schalk*, dir. Hugo Friedrich et Fritz Schalk, München, W. Fink, 1967, p. 168.

[9] Cf. Anthony Wall, *Ce corps qui parle : pour une lecture dialogique de Denis Diderot*, Montréal, France, XYZ Editeur, 2013, 300 p. ; Anthony Wall, « Bakhtine et Diderot : à propos du *Neveu de Rameau* », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, vol. 17 / 1, 1994, p. 83-106 ; Jean-Pierre Seguin, *Diderot, le discours et les choses : essai de description du style d'un philosophe en 1750*, Klincksieck, 1978, 404 p.

[10] Voir surtout Benoît Melançon, *Diderot épistolier : contribution à une poétique de la lettre familière au XVIIIe siècle*, *op. cit.* ; Jacques Proust, « De l'"exemple" au "conte" : la correspondance de Diderot », *Cahiers de l'Association internationale des études francaises*, vol. 27 / 1, 1975, p. 171-187 ; Jacques Chouillet et Anne-Marie Chouillet, *Denis Diderot - Sophie Volland : un dialogue à une voix*, Reproduction en fac-Similé, Paris, Honoré Champion éditeur, 2016, 178 p.

son caractère d'inachèvement : « La technique de Diderot relève, au contraire, d'un sens aigu de l'aléatoire, du pressentiment qu'une œuvre est un "mobile" », dont le texte demeure perpétuellement « *in progress*[11] ».

Outre les travaux consacrés au dialogisme diderotien, une autre veine de recherches portant sur l'adresse s'est attachée à l'étude de la figure du lecteur et des dispositifs d'interaction que le texte met en place. Ces analyses, le plus souvent menées à partir d'œuvres précises, mettent en lumière la manière dont Diderot scénarise la présence du destinataire. Ainsi, à propos de *Jacques le fataliste*, Mehdi Abolgassemi a montré que le narrateur, en déconstruisant les conventions romanesques et en multipliant les effets de « contre-fiction », instaure avec son lecteur un jeu d'affrontement où celui-ci est sans cesse provoqué, instruit, mais aussi enrôlé comme complice. Béatrice Didier, de son côté, a insisté sur la pluralité et la contradiction de cette figure, qui joue souvent le rôle de gardien de l'ordre narratif ; elle souligne que ce « lecteur », qui n'est ni personnage, ni éditeur, ni récepteur réel, constitue l'un des ressorts les plus efficaces et les plus originaux de la « poétique du leurre » chez Diderot. Jean-Pierre Montier identifie aussi, dans l'image récurrente du « lecteur impertinent », une façon de réactiver en permanence le pacte de lecture critique et d'empêcher la réception de se figer dans l'automaticité ; selon lui, c'est précisément grâce à ces mécanismes dialogiques que le lecteur est placé dans une position critique lui permettant de tester le pouvoir de véridiction du discours romanesque. Dans une perspective connexe, Lucette

---

[11] Cf. Jean-Louis Lebrave et Almuth Grésillon, *Écrire aux XVIIe et XVIIIe siècles : genèses des textes littéraires et philosophiques*, Paris, CNRS, 2000, p. 92-96. Dans la même perspective, plusieurs études ont insisté sur le caractère fragmentaire, inachevé et ouvert de l'écriture diderotienne : ainsi Luc Ruiz souligne dans « Diderot : le roman comme expérience » (*Littérature*, vol. 171/3, Paris, Armand Colin, 2013, p. 13-24) la dimension expérimentale du récit ; Roland Mortier, dans « L'unité de caractère dans les romans et les contes de Diderot » (*Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 103/3, 2003, p. 669-682), montre combien cette discontinuité s'oppose à la logique classique de l'unité ; Michèle Crogiez Labarthe analyse, dans « La promenade de Diderot, ou l'essayiste au Salon » (dans *Naissance de la critique littéraire et de la critique d'art dans l'essai*, dir. Patrick Née, p. 293-306), l'essai comme espace privilégié de cette esthétique du fragment ; enfin Rudolf Behrens, dans « Lecture et promenade : sur une herméneutique itérative de Diderot » (dans *Lecteur et acte de lecture dans les écrits de Diderot*, dir. Thomas Klinkert et Adrien Paschoud, Genève, Slatkine, 2023, 220 p.), met en évidence la poétique de la reprise et de la relecture qui nourrit cette écriture en mouvement.

Perol et Stéphane Lojkine ont mobilisé la théorie dramatique de Diderot pour interroger les scènes de dialogue inscrites dans ses textes. En plaçant leur analyse sous le signe de la théâtralisation du discours, ils montrent comment le dispositif narratif tend à configurer le lecteur comme spectateur ou auditeur impliqué, et à façonner ainsi une position de participation au sein même du récit[12].

Les travaux évoqués ci-dessus ne constituent qu'un échantillon représentatif parmi un ensemble plus vaste. Ils abordent l'adresse le plus souvent de manière indirecte – à travers le prisme du dialogue ou de l'écriture épistolaire, dont les zones de recoupement avec l'adresse sont manifestes – ou bien se concentrent sur l'analyse ponctuelle d'une œuvre, voire de quelques textes isolés. Notre projet s'en distingue : il prend pour objet propre l'adresse elle-même, entendue, conformément aux définitions linguistiques, comme tout énoncé qui, par sa forme ou par son contexte, assume une fonction adressée. C'est en ce sens que ce travail se présente, à notre connaissance, comme une première étude systématique consacrée à l'adresse chez Diderot, couvrant l'ensemble de ses écrits et la diversité de leurs genres.

3. Corpus et sources mobilisées

Ce travail s'appuie sur le constat que l'adresse constitue, chez Diderot, un mécanisme discursif récurrent, présent dans des œuvres de genres très variés. Il s'agit d'examiner comment, selon les thèmes et les contextes, cette

---

[12] Cf. Maxime Abolgassemi, « La contrefiction dans *Jacques le Fataliste* », *Poétique*, vol. 134/2, 2003, p. 223-237 ; Béatrice Didier, « "Je" et subversion du texte : le narrateur dans *Jacques le Fataliste* », *Littérature*, vol. 48/4, 1982, p. 92-105, et « Contribution à une poétique du leurre : "lecteur" et narrataires dans *Jacques le Fataliste* », *Littérature*, vol. 31/3, 1978, p. 3-21 ; Jean-Pierre Montier, « *Jacques le fataliste* et le lecteur impertinent », *Poétique*, n° 119, Paris, Le Seuil, 1999, p. 343-361 ; Lucette Perol, « Diderot et le théâtre intérieur », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n° 18-19, 1995, p. 35-46 ; Stéphane Lojkine, « La scène absente. Autoréflexivité narrative et autoréflexivité fictionnelle dans *Jacques le fataliste* », dans *L'Assiette des fictions. Enquêtes sur l'autoréflexivité romanesque*, dir. J. Herman, A. Paschoud, P. Pelckmans et F. Rosset, Louvain, Paris et Walpole, Peeters, 2010, p. 337-351. On peut y ajouter des analyses consacrées aux dimensions affectives et érotiques de l'interaction, notamment chez Nicolas Rousseau (*Diderot : l'écriture romanesque à l'épreuve du sensible*, Paris, H. Champion, 1997, p. 93-112) et Christophe Martin (« Innocence et séduction. Les aventures de la voix féminine dans *La Religieuse* de Diderot », *Littérature*, vol. 171/3, 2013, p. 39-53).

forme littéraire assume des fonctions énonciatives différentes, construit des figures de destinataires multiples, et révèle néanmoins certains traits transversaux qui en font une constante de l'écriture diderotienne. Ces régularités renvoient à des caractéristiques stylistiques fondamentales et, plus profondément, à l'esthétique et à la philosophie qui sous-tendent son œuvre.

C'est dans cette perspective que nous avons établi un corpus couvrant plusieurs genres, et retenu trois œuvres dans lesquelles les adresses jouent un rôle particulièrement saillant et représentatif : *La Religieuse*, les *Salons* et *Jacques le fataliste*[13]. Cette dernière œuvre, on le sait, n'est pas un simple enchaînement de récits enchâssés sous forme dialoguée. Comme l'a montré Wolf-Dieter Stempel, elle incarne l'accomplissement du « récit conversationnel », allant jusqu'à l'« abolition du récit par le dialogue »[14]. Le narrateur y interpelle sans relâche un « Lecteur » anonyme ; les adresses établissent non seulement un lien constant entre ces deux instances, jusqu'à former un véritable niveau narratif autonome, mais elles assurent aussi la médiation entre différents paliers du récit, modifiant en profondeur son architecture. *Jacques le fataliste* constitue ainsi un terrain d'observation privilégié pour analyser les fonctions stylistiques de l'adresse et pour mettre en lumière ce qui, chez Diderot, prend la

---

[13] Pour l'établissement du corpus, nous avons retenu les éditions de référence les plus récentes et accessibles. *La Religieuse* et *Jacques le fataliste* sont citées d'après l'édition de la « Bibliothèque de la Pléiade » : *Contes et romans*, éd. Michel Delon, Paris, Gallimard, 2004, 1300 p. Les autres textes de ce recueil, lorsqu'ils sont mobilisés au cours de ce travail, renvoient également à cette édition. Afin d'alléger la lecture, toutes les références à cet ouvrage sont indiquées dans le corps du texte, entre parenthèses, par le numéro de page.
Quant aux *Salons*, nous nous appuyons sur l'édition en plusieurs volumes publiée chez Hermann : *Essais sur la peinture ; Salons de 1759, 1761, 1763*, éd. Gita May et Jacques Chouillet, Nouv. éd., Paris, Hermann, 2007, 336 p. ; *Salon de 1765*, éd. Else Marie Bukdahl, Annette Lorenceau [et al.], Nouv. éd., Paris, Hermann, 2009, 365 p. ; *Ruines et paysages : salons de 1767*, éd. Else Marie Bukdahl, Michel Delon [et al.], Nouv. éd., Paris, Hermann, 2008 ; *Héros et martyrs : Salons de 1769, 1771, 1781*, éd. Else Marie Bukdahl, Nouv. éd., Paris, Hermann, 2009, 457 p.. Dans les références ultérieures, les volumes regroupant plusieurs années (*Salon I* et *Salon IV*) sont cités sous ces abréviations lorsqu'il s'agit de renvoyer à l'ensemble du volume. En revanche, lorsque l'on fait référence à un *Salon* particulier inclus dans ces recueils (par exemple *Salon de 1763* ou *Salon de 1771*), on utilise l'année suivie de la pagination correspondante du *Salon I* ou du *Salon IV*. Les *Salons de 1765* (également *Salon II*) et *de 1767* (également *Salon III*), qui couvrent chacun une seule année, conservent pour leur part leur désignation d'origine dans les références. Dans tous les cas, la pagination figure entre parenthèses dans le corps du texte.
[14] Wolf-Dieter Stempel, « Ceci n'est pas un conte, la rhétorique du conversationnel », *Littérature*, vol. 93 / 1, 1994, p. 75.

forme d'une véritable poétique de l'adresse. Dans les *Salons*, les adresses se distinguent par leur densité et par la pluralité des destinataires qu'elles convoquent. Diderot les inscrit nominalement sous le signe d'une correspondance adressée à Grimm, dont elles conservent certains traits d'intimité propres à l'échange privé. Mais, comme l'a montré Geneviève Cammagre, Grimm n'est pas l'unique destinataire réel : le *vous* « est un pronom élargi à tous ces illustres inconnus qui se substitueront à l'ami[15] ». Cette oscillation entre un destinataire réel et un interlocuteur construit par le texte, à la fois distincts et perméables, constitue l'une des singularités les plus importantes des adresses dans les *Salons*. L'intimité amicale joue ici moins comme un simple cadre que comme un dispositif choisi qui ouvre un espace de liberté maximale. Sous ce couvert, Diderot s'autorise à dépasser largement le cadre épistolaire : artistes, écrivains, figures du voisinage parisien ou européen, mais aussi personnages issus des toiles commentées, tous peuvent être convoqués comme destinataires imaginaires et entrer dans l'échange. Ainsi, les *Salons* offrent non seulement un exemple privilégié de la dimension corporelle de l'adresse – l'acte de s'adresser y crée l'illusion d'une présence partagée et simule, dans l'écrit, la situation de la parole vive – mais ils construisent également un véritable style de critique esthétique, qui transcende la description technique et « s'appropriera le lecteur dans un désir illimité de sympathie qui englobera à la fois texte et destinataire[16] ». De même, *La Religieuse*, roman-mémoire qui présente certaines caractéristiques épistolaires, occupe une place singulière parmi les textes où apparaissent des adresses. Certes, celles-ci n'y modifient pas en profondeur la structure narrative, ni ne se déploient vers une pluralité de destinataires ; mais leur fonction n'en demeure pas moins originale. L'œuvre nous oblige à porter une attention particulière à un phénomène souvent tenu pour acquis : lorsque Diderot s'adresse à un

---

[15] Geneviève Cammagre, « Diderot, de la *Correspondance* aux *Salons*. Énonciation épistolaire et critique d'art », *Dix-huitième Siècle*, vol. 32 / 1, 2000, p. 478.

[16] Huguette Cohen, « Diderot et les limites de la littérature dans les *Salons* », *Diderot Studies*, vol. 24, Librairie Droz, 1991, p. 31.

destinataire dont l'identité sociale reste indéterminée, celui-ci est généralement présupposé comme une figure masculine adulte. Dans *La Religieuse*, en revanche, Diderot donne la parole à une jeune femme s'adressant au marquis, et y projette une imagination genrée. Cette projection se traduit dans les paroles que l'héroïne adresse à un homme de pouvoir, paroles qui révèlent certains traits du discours féminin sous contrainte et qui, en retour, nous invitent à mettre en lumière les déséquilibres du dialogue entre l'auteur et ses destinataires féminins dans l'ensemble de ses écrits. Par ailleurs, *La Religieuse* invite à considérer l'autre extrémité du spectre dialogique : la figure du destinateur. Dans d'autres œuvres, celle-ci tend trop facilement à se confondre avec Diderot lui-même ; ici, au contraire, le dispositif fictionnel incite à interroger cette superposition, et à repenser la construction de la voix auctoriale dans le jeu des adresses.

Notre corpus inclut également d'autres textes. Plusieurs autres récits recèlent, à des degrés divers, des adresses ; parmi les plus notables, citons *Ceci n'est pas un conte*, *Madame de La Carlière*, *Les Deux Amis de Bourbonne* et l'*Éloge de Richardson*. D'autres œuvres romanesques, en revanche, se caractérisent par la rareté de ce procédé. C'est notamment le cas du *Neveu de Rameau*, des *Entretiens d'un père avec ses fils*, de la *Mystification* ou encore du *Supplément au voyage de Bougainville*, où la majeure partie du texte est construite sous forme dialoguée, c'est-à-dire par la mise en scène de paroles d'interlocuteurs segmentées à la manière de répliques théâtrales. Leur spécificité tient au fait que « la dépendance, syntaxique et énonciative, du dialogue rapporté à l'égard du récit qui le rapporte » tend à s'effacer, tout comme « l'alternance dans la référence des *je* et *vous* qui désignent les deux interlocuteurs »[17]. L'adresse, en revanche, se définit par un geste énonciatif situé du côté du sujet parlant : le destinataire peut être cité ou rapporté, mais il reste inclus dans l'énonciation d'un destinateur unique. Dans un dialogue,

---

[17] Marie-Françoise Mortureux, « Énonciation et pronoms personnels dans *Le Neveu de Rameau* », *L'Information Grammaticale*, vol. 53 / 1, 1992, p. 337.

chaque personnage est simultanément destinateur et destinataire ; il serait donc réducteur d'isoler la voix de l'un d'eux pour l'identifier à celle de Diderot et l'analyser comme une adresse directe de l'auteur, de la même manière qu'« on ne peut pas plus réduire Moi à un autoportrait du Philosophe[18] ». Une telle réduction effacerait la spécificité du dispositif dialogique, dont la fonction est précisément de faire entrer en résonance des voix multiples et hétérogènes, dans une dynamique d'ouverture et de polyphonie. C'est pourquoi nous n'incluons pas, dans notre analyse de l'adresse, les œuvres qui relèvent formellement du dialogue – qu'il s'agisse des pièces de théâtre ou des essais sous forme dialogique tels que les *Entretiens sur le fils naturel*, le *Paradoxe sur le comédien*, la *Promenade du sceptique* et *Le Rêve de d'Alembert*. Cela n'empêche nullement, toutefois, que certaines réflexions de ces dialogues éclairent, en arrière-plan, la pensée esthétique et philosophique de Diderot et nourrissent notre réflexion sur les adresses. Dans cette perspective, d'autres œuvres sont également retenues comme cas d'adresses. *De la poésie dramatique*[19], nominalement dédié à Grimm, implique aussi des destinataires d'identités diverses. Quant aux écrits philosophiques – les *Pensées philosophiques* et leur *Addition*, *De l'interprétation de la nature*, la *Lettre sur les aveugles* et ses *Additions*, ainsi que la *Lettre sur les sourds et muets*[20] –, les adresses qu'on y rencontre assument généralement des fonctions cognitives, démonstratives et persuasives du discours. Mais loin de se réduire à un exposé linéaire et neutre, elles prolongent une véritable poétique de l'interaction centrée sur des destinataires fictifs. Comme l'a noté Jean-Pierre Seguin, ces

---

[18] Michel Delon, « Notice » du *Neveu de Rameau*, dans *Contes et romans*, *op. cit.*, p. 1130.

[19] Pour les trois écrits esthétiques mentionnés ci-dessus, nous nous appuyons sur l'édition des *Œuvres esthétiques* de Denis Diderot, éd. Paul Vernière, Paris, Classiques Garnier, 1968 ; réimpr. 2018, 845 p.. Afin de faciliter la lecture, les références ultérieures seront indiquées dans le corps du texte par le seul titre de l'œuvre suivi du numéro de page.

[20] Pour les écrits philosophiques mentionnés ci-dessus, à l'exception de la *Promenade du sceptique* et de la *Lettre sur les sourds et les muets*, nous nous appuyons sur l'édition des *Œuvres philosophiques* de Denis Diderot, éd. Paul Vernière, Paris, Classiques Garnier, 1964 ; réimpr. 2018, 647 p. Les références ultérieures sont indiquées, comme pour les récit et les écrits esthétiques, dans le corps du texte par le titre de l'œuvre suivi du numéro de page. La *Promenade du sceptique* et la *Lettre sur les sourds et les muets* sont citées respectivement d'après l'édition Assézat et l'édition Flammarion, les références étant alors données en note de bas de page.

textes cherchent à produire une « impression de situations de communication enchâssées[21] », qui plonge le lecteur dans l'illusion d'une participation active, au point de le séduire, de l'impliquer et de le transformer en complice. D'ailleurs, dans le cas des deux *Lettre*s, bien que le contexte d'écriture et les destinataires visés s'enracinent dans des situations réelles, les figures de ces derniers – à l'instar de Grimm dans les *Salons* et dans *De la poésie dramatique*
– revêtent une double dimension, à la fois réelle et fictive, particulière et générique. Elles ne sauraient en aucun cas être assimilées purement et simplement aux correspondants historiques. C'est pourquoi nous retenons également ces textes dans notre analyse des adresses comme forme littéraire. À cela s'ajoutent l'*Essai sur les règnes de Claude et de Néron*, la *Lettre sur le commerce de la librairie*[22] – lettre qui combine la situation d'un dialogue privé avec la visée de la déclaration publique –, ainsi que certains articles rédigés par Diderot pour l'*Encyclopédie*. Pris ensemble, ces écrits, en complétant le corpus principal, témoignent de la diversité des formes et des fonctions de l'adresse dans l'ensemble de l'œuvre diderotienne[23].

Du côté théorique, notre travail s'appuie d'abord sur la linguistique de l'énonciation et la linguistique praxématique, ainsi que sur certains apports de la philosophie du langage. Le point de départ est fourni par l'analyse des déictiques personnels et spatio-temporels chez Émile Benveniste : sa distinction entre « personnes du dialogue » (*je* et *tu*) et « non-personne » (*il*)[24],

---

[21] Jean-Pierre Seguin, *Diderot, le discours et les choses : essai de description du style d'un philosophe en 1750*, *op. cit.*, p. 216.

[22] Pour ces deux œuvres, nous nous appuyons respectivement sur l'édition Assézat et sur celle de G. Guiffrey, les références étant par la suite données en note de bas de page.

[23] Ce travail n'ayant pas une visée comparative ni intertextuelle à large échelle, le recours à d'autres auteurs reste limité. Nous mobilisons ponctuellement, selon les thématiques et les contextes d'analyse, certains textes des XVIIe et XVIIIe siècles – parmi lesquels les réflexions de Condorcet sur l'« intérêt public », les descriptions du « public » proposées par Mercier ou Fontenelle, les définitions de la « sociabilité » et de la « conversation » dues à Dumarsais et à d'Alembert, ainsi que les principes formulés par des moralistes du XVIIe siècle tels que Méré, Vaumorière, Bouhours ou La Rochefoucauld sur l'art de plaire dans la conversation mondaine. Ces références servent principalement de matériaux d'appui ; elles permettent de replacer les adresses diderotiennes dans une généalogie littéraire et intellectuelle, en comparant certains procédés rhétoriques et énonciatifs à des usages culturels et sociaux révélateurs des enjeux propres à une époque donnée. Elles demeurent en revanche de nature secondaire, et ne constituent pas l'objet principal de l'analyse.

[24] Cf. Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale, 1*, Paris, Gallimard, 1966, p. 226.

ainsi que sa définition de l'énonciation comme « réalisation personnelle » et « procès d'appropriation »[25]. Dans la continuité, les recherches de Catherine Kerbrat-Orecchioni et de Catherine Détrie[26] sur les formes d'adresse ont contribué à en préciser le champ notionnel, à la situer dans le cadre du processus communicationnel et à clarifier les catégories terminologiques qui servent à décrire les relations qu'elle instaure. Ces approches dialoguent avec des travaux précurseurs, d'Oswald Ducrot, de Roman Jakobson et notamment ceux de Mikhaïl Bakhtine, dont les concepts d'« adressivité » et de « compréhension responsive active[27] » mettent en évidence le fait que toute parole est, dès son surgissement, orientée vers une réponse qui n'est jamais purement passive, mais contribue à remodeler son sens. À ces perspectives s'ajoutent des apports plus spécifiques : la notion de « co-énonciation » développée par Culioni ; les analyses de Dominique Maingueneau sur la « scénographie d'énonciation » et, conjointement avec Ruth Amossy, sur l'ethos discursif ; les travaux de Laurence Rosier et de Joël July sur le discours direct libre ; et les recherches de Francis Jacques et de Louis Guespin sur le pronom *nous*, permettant d'aborder l'adresse sous l'angle de la construction collective du sujet énonciateur[28]. Nous nous servons également de certains

---

[25] Cf. Émile Benveniste, « L'appareil formel de l'énonciation », *Langages*, vol. 5 / 17, 1970, p. 14. Dans cette perspective, le discours n'est plus envisagé comme une simple transmission de signes, mais comme un acte instituant la réalité même de l'instant et de la présence.

[26] Nous nous appuyons principalement sur les travaux suivants : Catherine Détrie, *De la non-personne à la personne. L'apostrophe nominale*, Paris, CNRS, 2006, 212 p. ; Catherine Kerbrat-Orecchioni, *Les interactions verbales*, t. II, Paris, Armand Colin, 1992, 368 p. ; Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'énonciation de la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 1980, 290 p.

[27] Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, éd. Isabelle Kolitcheff et Julia Kristeva, Paris, Éditions du Seuil, 1998, 366 p. ; du même, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984, 400 p.

[28] Les ouvrages de référence que nous mobilisons sont, entre autres : Antoine Culioli, *Opérations et représentations*, nouv. éd., Limoges, Lambert-Lucas, 2020, 225 p. ; Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire : paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004, 262 p. ; Dominique Maingueneau, « Problèmes d'ethos », *Pratiques*, vol. 113/1, 2002, p. 55-67 ; Ruth Amossy, *La présentation de soi : ethos et identité verbale*, Paris, Presses universitaires de France, 2010, 233 p. ; du même, « Roland Barthes et l'"image d'auteur" : écrits posthumes et hommages amicaux », *Littérature*, n° 186, juillet 2017, p. 82-95 ; Laurence Rosier, *Le discours rapporté : histoire, théories, pratiques*, Bruxelles, Duculot, 1999, 325 p. ; Joël July, « Le discours direct libre entre imitation naturelle de l'oral et ambiguïsation narrative », *Questions de style*, Presses Universitaires de Caen, février 2010, (« Genres littéraires et pratiques énonciatives »), p. 117-130 ; Francis Jacques, *Dialogiques : recherches logiques sur le dialogue*, Paris, Presses universitaires de France, 1979, 430 p. ; Louis Guespin, « Nous, la langue et l'interaction », *Mots*, vol. 10/1, 1985, p. 45-62.

concepts élaborés par les linguistes anglo-saxons J. L. Austin et John R. Searle, comme l'« acte illocutionnaire » et l'« énoncé performatif »[29], qui envisagent l'énonciation comme un acte de langage porteur d'une force et orienté vers des effets. Au-delà des cadres linguistiques qui fournissent les fondements communicationnels de l'adresse, certaines approches esthétiques permettent également d'en préciser une modalité spécifique chez Diderot, en lien direct avec sa réflexion théâtrale. Dans cette perspective, nous mobilisons l'analyse de Michael Fried sur la « place du spectateur », que nous articulons aux travaux de Stéphane Lojkine sur le « quatrième mur » et à ceux de Kerbrat-Orecchioni sur le « dialogue théâtral » et la « double adresse », afin de mettre en évidence une forme d'adresse indirecte au destinataire qui traverse l'écriture diderotienne[30].

Dans la perspective du texte envisagé comme un champ communicationnel, l'adresse joue un rôle déterminant dans la construction des figures en présence : elle confère au locuteur et à l'allocutaire un double statut, à la fois actants de l'interaction inscrivant le discours dans une relation avec le monde réel, et personnages mis en scène par le texte, acteurs internes qui participent à son déploiement. Ce mode textuel de figuration conduit à mobiliser également l'outillage de la narratologie. L'insertion d'une adresse instaure en effet, au sein du texte, un espace dialogique qui implique au minimum une instance énonciative identifiable. Celle-ci peut, dans certains cas,

---

[29] J. L. Austin, *How to Do Things with Words*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1962, 168 p. ; John Rogers Searle, *Speech Acts : An Essay in the Philosophy of Language*, Cambridge, Cambridge University Press, 1969, 203 p. ; John R. Searle, *Expression and Meaning : Studies in the Theory of Speech Acts*, Cambridge, Cambridge University Press, 1979. Austin y introduit les notions d'« illocutionary act » et d'« performative utterance » (opposées aux « constative utterances », même si l'auteur reconnaîtra par la suite que tout acte de langage possède, à des degrés divers, une dimension performative). Searle, prolongeant et systématisant cette approche, propose une classification des actes illocutoires et insiste sur les « constitutive rules » qui en conditionnent la validité — règles qui supposent, pour reprendre nos termes, un arrière-plan partagé par le destinateur et le destinataire : contexte culturel et cognitif, conventions d'usage et présupposés interactionnels.

[30] Sur la question de la double adresse et de la place du spectateur, nous renvoyons notamment à Michael Fried, *Absorption and Theatricality : Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Chicago, University of Chicago Press, 1988, 268 p. ; à Stéphane Lojkine, « Dépréciation de la décoration : *De la Poésie dramatique* (1758) », *L'Œil révolté*, J. Chambon, 2007, vol. III, p. 255-275 ; ainsi qu'à l'analyse de Catherine Kerbrat-Orecchioni, « Double adresse et récepteur multiple », dans *La double adresse*, dir. Jürgen Siess et Gisèle Valency-Slakta, Paris-Budapest-Turin, L'Harmattan, 2002, p. 1-40.

se confondre avec l'auteur, mais elle ne le fait pas toujours : ainsi, dans *La Religieuse*, roman-mémoire à caractère épistolaire, la distinction soulignée par Gérard Genette – selon laquelle le narrateur est toujours une instance fictive et que la « position focale » ne saurait se réduire à l'identité prêtée[31] – s'avère capitale. Par ailleurs, l'adresse, en tant qu'acte de langage, peut se déployer vers plusieurs destinataires simultanément, ce qui entraîne la différenciation de divers niveaux d'énonciation. Dans la diégèse, cette pluralité se traduit par la superposition de niveaux narratifs distincts. Par ailleurs, les adresses impliquent et façonnent toujours une figure de destinataire, dont l'image constitue elle aussi un objet d'analyse majeur : ses caractéristiques déterminent non seulement l'effet produit sur le lecteur et la dynamique de la transmission du sens, mais influencent également l'organisation du discours et l'architecture du texte. De ce point de vue, les acquis de la narratologie offrent des instruments précieux. L'apport de Gérard Genette est incontournable : sa distinction entre narrateur et auteur, entre voix et mode, fournit un cadre essentiel pour comprendre comment l'adresse introduit des instances énonciatives qui ne coïncident pas nécessairement avec l'auteur empirique. Les recherches de Dorrit Cohn sur la dimension psychologique de la narration permettent de lire, dans les adresses diderotiennes, une tension interne entre
« narrating self » et « experiencing self ». Gerald Prince, en proposant la notion de « degré zéro » du narrataire, offre un repère conceptuel pour analyser la spécificité de la figure du lecteur chez Diderot. Et le modèle élaboré par Vincent Jouve, distinguant les « personnages proximisés » et les « personnages distanciés », éclaire la manière dont les adresses, en instaurant un dialogue virtuel entre « narrateur » et « lecteur », modifient la perception qu'a le lecteur

[31] Cf. Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, Paris, Editions du Seuil, 1983, p. 48.

réel de sa distance avec les personnages du récit[32]. Si nous opérons une distinction, pour des raisons de clarté, entre apports linguistiques et apports narratologiques, ces deux ensembles théoriques entretiennent en réalité des liens étroits. Ils partagent des affinités dans leur développement – la poétique dialogique de Bakhtine ayant notamment marqué la linguistique de l'énonciation – et présentent des zones de recoupement dans leurs objets, par exemple autour de la question de l'ethos ou de la distinction entre auteur et narrateur. Dans notre analyse, nous ne cherchons donc pas à maintenir artificiellement cette séparation : les références sont mobilisées de manière organique et combinée, en fonction de leur pertinence pour l'objet étudié.

4. Organisation du parcours

Ce travail s'articule en deux grandes parties, chacune comprenant trois chapitres. La première partie, de portée générale, propose une analyse préparatoire : partant de la définition de l'adresse comme acte de langage textualisé, elle en distingue les formes principales, les contextes d'usage et les effets expressifs à partir d'exemples tirés de l'œuvre de Diderot, afin d'établir un cadre typologique pour les analyses ultérieures. Elle examine ensuite la manière dont certaines caractéristiques des adresses diderotiennes se rattachent à des enjeux culturels et sociaux de leur temps, avant de montrer comment l'adresse, en tant qu'indice et composante d'un espace dialogique fictif, se déploie dans la zone trouble où se croisent ouverture et intimité.

Le premier chapitre, « Adresse et communication », a pour objectif de définir et d'expliquer l'adresse à partir des perspectives sémantique et pragmatique. Il s'attache aux éléments morphologiques qui signalent la mise en adresse d'un énoncé, à leur représentation dans les textes littéraires et à leur

---

[32] Dans cette perspective, les références principales que nous mobilisons sont les suivantes : Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, *op. cit.*, 134 p. ; du même, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, 288 p. ; Dorrit Cohn, *La Transparence intérieure : modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, trad. Alain Bony, Paris, Éditions du Seuil, 1981, 310 p. ; du même, « Vies fictionnelles, vies historiques : limites et cas limites », *Littérature*, vol. 105/1, trad. Jean-Philippe Mathy, 1997, p. 24-48 ; Gerald Prince, « Introduction à l'étude du narrataire », *Poétique*, 1973, p. 178-196 ; Vincent Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992, 271 p.

rapport avec les fonctions communicatives du langage. Nous y examinerons les marqueurs concrets de l'adresse – le *vous* de politesse et le *vous* anonyme, le *tu* de familiarité et de proximité mentale, le *nous* inclusif et l'ambivalence de son référent – ainsi que leurs effets expressifs et leurs manifestations chez Diderot. Seront également pris en compte certains types d'adresses moins directement théorisées et plus marginales : les « adresses *indirectes* », qui apparaissent dans les situations d'énonciation enchâssées, et les appellatifs particuliers qui instaurent un lien avec un destinataire implicite, même en l'absence d'interpellation directe. Le deuxième chapitre, « Adresse en contexte », replace l'adresse dans ses cadres sociaux, médiatiques et génériques. Il envisage, d'une part, l'enthousiasme de Diderot pour une « philosophie populaire » et la posture ambivalente – faite de méfiance et de distanciation – que les philosophes entretiennent à l'égard du public ; d'autre part, la discipline langagière issue de l'art de la conversation mondaine, pratiqué sur deux siècles, ainsi que la valorisation, au XVIIIe siècle, de la « sociabilité » en tant que qualité humaine par excellence, en consonance avec l'inclination diderotienne vers l'autre et vers la relation. Nous y proposons trois parcours : « de la sociabilité à l'adresse », « de l'art de la conversation à l'adresse » et « de la figure du public à l'adresse ». Des lectures rapprochées de textes destinés à la diffusion publique – en particulier certains articles de l'*Encyclopédie* et la *Lettre sur le commerce de la librairie* – servent d'appui pour examiner, en fonction de ces axes, comment les adresses diderotiennes configurent leurs destinataires, orientent les régimes d'énonciation et infléchissent l'économie discursive des œuvres, révélant les liens étroits qu'elles entretiennent avec les enjeux socio-culturels de leur temps. Le troisième chapitre, « Paradoxe des adresses chez Diderot », met en lumière la double nature de l'adresse. D'un côté, elle simule la conversation en face à face : le recours à un lexique fortement marqué par l'oralité – tels que « dire », « écouter », « causer »,

« auditeur », mis en parallèle avec les termes de l'écrit et de la lecture – ; l'exploitation de la fonction phatique du langage ; l'usage de questions

oratoires ou encore de tournures comme « vous direz », « je vous entends dire », qui sollicitent directement le lecteur, instaurent un dialogue virtuel et produisent un effet de présence partagée et de réel. De l'autre côté, ce regard constant vers un destinataire singulier infléchit le texte vers une dimension plus personnelle et plus réflexive, autrement dit vers une forme d'intériorité. L'analyse s'attache également à la valeur métaphorique de cette oralisation feinte, qui déconstruit les coordonnées spatio-temporelles de la communication réelle, et montre en quoi cette écriture au plus près de la voix réduit la distance entre narration et expression tout en renforçant paradoxalement l'inscription de la subjectivité et le sentiment d'authenticité.

Dans la deuxième partie de ce travail, après avoir défini les contours de l'adresse diderotienne, exploré ses ancrages contextuels et dégagé ses traits fondamentaux, nous passons à l'analyse des œuvres. Le quatrième chapitre, « *La Religieuse* et la dynamique de l'adresse genrée » s'attachera à la question d'une « adresse genrée », à l'articulation entre la voix narrative féminine et l'auteur masculin. Deux dimensions sont ainsi mises en évidence : d'une part, la vision genrée des adresses chez Diderot ; d'autre part, la tension qui surgit lorsque l'écrivain assume une identité narrative irréductible à la sienne propre, soulevant la question de la coexistence, voire de la dissociation, entre la voix de l'auteur et celle de l'héroïne – dissociation qui révèle le caractère foncièrement imaginaire de cette construction. L'analyse part de la distinction entre auteur et narrateur afin de montrer comment l'héroïne construit son ethos dans la relation d'adresse au marquis de Croismare. Cette parole se caractérise par une force illocutoire complexe – à la fois suppliante, persuasive et séductrice – qui se trouve néanmoins infléchie, voire réécrite, par le « méta- ethos » de l'auteur. Ce dernier se manifeste notamment à travers des déplacements subtils – par exemple le glissement d'un *nous* exclusif, restreint à la communauté féminine, vers un *nous* inclusif qui ouvre à l'espace de l'amitié masculine. Ces inflexions franchissent les frontières du rôle assigné à la voix féminine et déplacent l'économie de l'énonciation. Elles transforment ainsi les

adresses pseudo-féminines en un espace hybride où s'entrelacent la voix narrative et la voix auctoriale, révélant à la fois le regard masculin, les insertions philosophiques de Diderot et la fracture interne entre le discours de l'auteur et celui de la destinatrice qu'il met en scène. Le cinquième chapitre, « Les adresses dialogiques dans les *Salons* de Diderot », s'intéresse aux adresses telles qu'elles paraissent dans la *Correspondance littéraire*. Diderot fait de la relation à Grimm le pivot de son activité critique : ce dernier est à la fois destinataire réel et interlocuteur fictif, *destinataire actant* et *destinataire prétexte*, de sorte que le discours critique oscille sans cesse entre l'improvisation subjective et la rhétorique construite pour autrui. Le chapitre analyse deux types d'interventions éditoriales de Grimm – les coupures et les commentaires – dont Diderot avait parfaitement conscience. Si ces premières substituent aux adresses privées et intimes des formes plus formalisées, adaptées à la publication dans la revue manuscrite, les seconds transformeront le dialogue confidentiel en une véritable « co-énonciation éditoriale », qui, tout en conservant l'empreinte de l'intimité, élargit la portée du texte vers un lectorat collectif et en fait – si l'on ose dire – un véritable « spectacle littéraire ». Le dernier chapitre, « *Jacques le fataliste* : vers une poétique de l'adresse », envisage le texte lui-même comme un « récit de l'adresse », dont la structure narrative est presque entièrement façonnée par l'acte de s'adresser. Nous analysons plusieurs effets narratifs que Diderot en tire : le temps de la conversation, signalé par les adresses, tend à se substituer au temps de l'action, tandis que l'espace narratif se confond avec le lieu même de l'énonciation. Par leur circulation à travers différents niveaux du récit, les adresses instaurent des structures enchâssées et des jeux de miroir : la relation entre narrateur et lecteur en devient l'exemple le plus emblématique, posant un positionnement d'interdépendance et une dynamique interactive typiques du couple énonciateur–allocutaire. De même, Jacques et son maître, dans leurs dialogues avec les autres personnages diégétiques, reproduisent à la fois la texture des adresses extradiégétiques – répétitions de formules, style marqué par

l'improvisation et l'interruption – et les configurations relationnelles qui en découlent, ce qui lieu à une série d'« adresses en miroir ». Ces adresses désignent aussi paradoxalement le « Lecteur » comme une instance intermédiaire entre l'interlocuteur et le lecteur réel, impliqué dans la dispute avec le narrateur, à la fois contestataire et complice, constamment sollicité pour redessiner la frontière entre réel et fiction. Ce chapitre s'attache ainsi à montrer, à travers *Jacques le fataliste*, l'émergence d'une véritable poétique de l'adresse chez Diderot. Celle-ci, pour reprendre la formule de Genette, tend à « résorber le récit dans le discours présent de l'écrivain en train d'écrire », ce que Genette rapproche du « discours lié à l'acte d'écrire, contemporain de son déroulement et enfermé en lui [33] », selon la formule de Foucault . L'adresse dissout ainsi la fonction représentative du récit au profit d'un dire qui, en tant qu'acte créateur au même titre que l'écriture, ouvre le texte à une réalité élargie, excédant les frontières de la fiction.

[33] Gérard Genette, « Frontières du récit », *Communications*, vol. 8 / 1, 1966, p. 163.

Partie I – Analyses générales

Cette première partie est consacrée à l'élaboration du cadre d'analyse. Partant d'une approche linguistique, elle distingue systématiquement les valeurs multiples des pronoms d'allocution *vous*, *tu* et *nous* dans les textes de Diderot, ainsi que les enjeux affectifs et relationnels qui s'y attachent. *Vous*, souvent employé au singulier, prolonge à la fois l'impression d'une présence héritée de l'échange réel et l'ouverture vers un lecteur anonyme, conférant à la situation dialogique elle-même une dimension réflexive ; *tu*, chargé d'une forte coloration émotionnelle – intime ou critique –, en vient parfois à rompre l'ordre ordinaire de l'expérience et de ses coordonnées spatio-temporelles ; *nous*, enfin, se caractérise par son instabilité, oscillant entre la construction d'une communauté inclusive et la projection de soi par l'auteur. À cette typologie pronominale s'ajoute la notion d'« adresses indirectes », que la thèse propose de définir et de systématiser en distinguant deux formes principales : d'une part les adresses enchâssées, qui sollicitent indirectement le destinataire à travers plusieurs niveaux de discours ; d'autre part les appellations relationnelles, qui construisent implicitement un certain rapport entre auteur et destinataire.

Cette partie replace également l'adresse dans son horizon historique, littéraire et socio-culturel, en montrant, notamment à partir de textes diderotiens destinés à la circulation publique, tels que certains articles de l'*Encyclopédie* et la *Lettre sur le commerce de la librairie*, comment elle constitue chez Diderot un point de rencontre décisif entre le goût de l'échange en face à face et la vocation publique de l'écriture des Lumières. Le troisième chapitre vient enfin dégager un paradoxe fondamental qui traverse ces pratiques d'adresse : elles ne cessent de simuler l'immédiateté de la parole et la coprésence des interlocuteurs, tout en approfondissant le mouvement de réflexion intérieure et la représentation de l'intimité. C'est précisément dans cette tension que se logent à la fois la singularité stylistique de Diderot et une part essentielle de la modernité de son écriture.

Chapitre I Adresse et communication

Ce premier chapitre aborde la question de l'« adresse » à partir d'une réflexion sur le phénomène du dire dans les œuvres littéraires. Il s'agit d'examiner la manière dont la parole, au sein du texte, manifeste une orientation vers autrui : comment elle s'inscrit dans un acte de communication, comment elle prend en charge la présence ou l'absence du destinataire, et comment elle fait naître un espace de relation à travers des formes langagières précises. L'objectif est d'articuler, à partir du cadre théorique de la linguistique de l'énonciation, une compréhension plus fine de ces signes du « parler à quelqu'un » qui structurent en profondeur l'écriture de Diderot.

Notre analyse consiste d'abord à définir les contours sémantiques et pragmatiques du champ des adresses, à identifier les principaux marqueurs de la relation allocutive et à établir un cadre morphologique et typologique pour les analyses suivantes. Elle s'attache ensuite aux usages de *vous* et de *tu* dans les textes de Diderot. Ces formes révèlent la richesse des dispositifs d'allocution mis en œuvre par l'écrivain : la distinction que nous proposons entre *vous initial* et *vous anonyme* permet de montrer que ce pronom d'adresse, le plus courant et le plus général, assume à la fois une fonction de construction et de correspondance avec les relations sociales réelles, et une fonction d'abstraction, propre à la création de scènes de dialogue virtuel au service de la réflexion philosophique et littéraire. Tandis que le *tu* instaure une proximité plus vive, parfois ironique ou passionnée, Diderot en exploite les nuances pour faire varier le rapport entre auteur et lecteur, mais aussi pour s'adresser à des interlocuteurs d'un autre ordre – un ami, un protecteur, un défunt, ou même la nature et la postérité.

Nous explorons également les emplois du *nous* et les formes d'adresse qui semblent se passer de destinataire explicite. Ces phénomènes, liés à l'ambiguïté référentielle et à la neutralisation de la personne, ouvrent la voie à une catégorie plus large que nous désignons sous le nom d'« adresses indirectes

». Cette notion s'inspire de la figure du spectateur ignoré élaborée par Diderot dans ses écrits dramatiques et esthétiques. Elle permet d'analyser la manière dont le discours peut s'orienter vers plusieurs récepteurs à la fois, parfois sans les nommer : le lecteur réel, le lecteur futur, ou encore le public imaginaire auquel l'auteur confie silencieusement sa pensée.

1. Quelques repères linguistiques : délimitation du champ et cas particulier du pronom *on*

En termes linguistiques, les manières dont l'adresse s'inscrit dans la communication paraissent plus évidentes ont été diversement théorisées. Catherine Kerbrat-Occhioni dans son ouvrage Les interactions verbales définit les « termes d'adresse » comme « l'ensemble des expressions dont dispose le locuteur pour désigner son (ou ses) allocutaire(s)[34] ». Elle en distingue ensuite deux valeurs principales : la « valeur déictique (exprimer la deuxième personne, c'est-à-dire référer au destinataire du message), et une valeur relationnelle qui consiste à établir un type particulier de lien social[35] ». L'adresse existant comme cet acte de « désigner son (ou ses) allocutaire(s) », est donc étroitement solidaire de la relation plus ou moins asymétrique par laquelle deux personnes verbales se caractérisent : le *je* qui parle et le tu ou le vous désignés par le *je*. L'expression de la deuxième personne est dans cette perspective un des indices les plus évidents de l'adresse, qui assure le passage au niveau dialogal sans besoin de décrire de manière directe la présence des interlocuteurs. Pour Kerbrat-Orecchioni, les deux pronoms allocutifs – les *vous* et *tu* – sont « généralement considéré[s] comme le procédé par excellence de désignation de son allocutaire[36] ».

Friederike Braun, cité par Kerbrat-Orecchioni, indique deux unités qui composent le « système d'adresse » : les pronoms d'adresse, plus précisément,

---

[34] Catherine Kerbrat-Orecchioni, *Les interactions verbales*, t. II, *op. cit.*, p. 15.
[35] *Ibid.*
[36] *Ibid.*, p. 18.

les pronoms personnels de deuxième personne, et les « noms d'adresse », sous-classés anthroponymes, appellatifs, titres, termes affectifs ou « précisant la nature particulière de la relation », etc.[37]. Les noms d'adresse sont non seulement destinés à la fonction déictique dans un acte d'allocution, mais aussi à concrétiser les identités prêtées par le locuteur à son allocutaire et les types de relation qu'ils entretiennent. Cela les rapproche de deux termes linguistiques : l'« apostrophe nominale » – terme proposé surtout par Kerbrat-Orrechioni qui
« peut actualiser simultanément la discrimination de l'allocutaire et une appréciation, une identité, une inscription hiérarchique, sociale, etc.[38] » – et le vocatif – terme technique généralement utilisé par les latinistes qui « sert à désigner le cas employé pour s'adresser directement à quelqu'un dans les langues à déclinaison[39] ».

L'emploi des noms d'adresse présente un cas grammatical un peu particulier. D'apès Otto Jespersen, le « vocatif » est étroitement lié au phénomène du détachement syntaxique :

> Dans le cas où l'on a un vocatif, on peut dire qu'il indique qu'un nom est employé à la deuxième personne et qu'il est détaché de la phrase, ou bien encore qu'il constitue à lui seul une phrase. Il a quelque chose de commun avec l'impératif et on pourrait peut-être dire qu'il exprime une sorte de demande adressée à l'auditeur, tout comme *écoutez* ou *faites attention*. L'emploi d'un impératif dans la phrase met en évidence la relation qui unit le vocatif et le nominatif […][40].

Dans l'impératif, un syntagme nominal (*SN*) peut se transformer en vocatif – comme « Jeune homme, prends et lis » (*De l'interprétation de la Nature*, 175) si l'on prend un exemple dans notre corpus. Pour un latiniste, l'emploi à la deuxième personne d'un *SN* est un élément indépendant,

---

[37] Cf. *Ibid.*, p. 22-24.
[38] Catherine Détrie, *De la non-personne à la personne, l'apostrophe nominale*, *op. cit.*, p. 22.
[39] *Ibid.*, p. 12.
[40] Otto Jespersen, *La philosophie de la grammaire*, trad. Anne-Marie Léonard, Paris, Gallimard, 1992, p. 253.

« détaché de la phrase », et possède une valeur « “hors phrase” ou “d’ordre uniquement énonciatif”[41] ». L’insertion d’un *SN* en incise implique donc d’emblée un acte d’allocution, et transforme la phrase en une parole adressée. Même si dans les textes écrits – contrairement à l’oral où il est parfaitement possible de s’adresser à son allocutaire par des signes non verbaux, comme les gestes ou les intonations, les noms d’adresse fonctionnent le plus souvent en tant qu’appositions des pronoms d’adresse, ou avec d’autres morphèmes lexicaux allocatifs.

On se rappelle également que Émile Benveniste oppose rigoureusement les pronoms en tant qu’« indices de personne » – le *je* « dénotant l’individu qui profère l’énonciation », soit le destinateur, et le *tu*, « individu qui y est présent comme allocutaire[42] », soit le destinataire – à la troisième personne, le pronom de la non-personne[43], perçu comme délocutif. En élargissant cette opposition, il indique que la troisième personne correspond à la particularité du récit historique, dans la mesure où ce dernier, strictement poursuivi, doit exclure toute forme linguistique « autobiographique » : « l’historien ne dira jamais je ni tu, ni ici, ni maintenant, parce qu’il n’empruntera jamais l’appareil formel du discours, qui consiste d’abord dans la relation de personne je : tu[44] ». Si le *il* qui peut « être une infinité de sujets[45] », est pour ainsi dire la personne du récit, « sans aucune intervention du locuteur », les deux premières personnes paraissent, tout au contraire, les personnes du dialogue, prises dans un espace intersubjectif où il est impossible de les séparer l’un de l’autre. En général, ce sont les pronoms de deuxième personne et de première personne du pluriel – le *vous*, le *tu* et le *nous* incluant dans un contexte précis le destinataire – et les morphèmes flexionnels qui y correspondent qui confirment le fait qu’un discours est adressé plus ou moins

---

41 Pedro-Manuel Suarez Martinez, « Vocatif latin et fonction du langage », *Vita Latina*, vol. 122 / 1, 1991, p. 42.
42 Émile Benveniste, *Problèmes de linguistiques générales II*, Paris, Gallimard, 1966, p. 82.
43 Cf. Émile Benveniste, *Problèmes de linguistiques générales I*, *op. cit.*, p. 228 : « […] très généralement, la personne n’est propre qu’aux positions *je* et *tu*. La 3e personne est, en vertu de sa structure même, la forme non-personnelle de la flexion verbale ».
44 *Ibid*., p. 239.
45 *Ibid*., p. 229.

directement à quelqu'un. Les deux pronoms qui désignent seulement le destinateur – le *je* et le *nous* qui n'inclut pas le destinataire – seront aussi pris en compte comme marques complémentaires de l'espace interlocutif.

Cependant, à côté de l'opposition traditionnelle entre personnes du dialogue et « non-personne », il existe le cas particulier du pronom indéfini *on*, un véritable pronom *indéfini*. Sa relation avec les pronom personnels, et surtout avec les personnes du dialogue, reste complexe. Josiane Boutet a indiqué à quel point les pronoms personnels et indéfinis peuvent être synonymiques et concomitants :

> Les pronoms personnels en français constituent un ensemble de formes aux valeurs sémantiques instables, tant diachroniquement que synchroniquement. Les faits sont bien connu : on s'auto-désigne généralement par "je", mais on peut aussi employer "on" ou "nous". Les pronoms "tu, vous" renvoient le plus souvent aux allocutaires, mais aussi à des personnes indéfinies. "Nous" est sérieusement concurrencé en français parlé par "on"[46].

La visée précise des pronoms personnels n'est pas toujours claire, et dépend largement de leur comportement syntaxique, du support des noms ou des SN et d'autres indices contextuels. Mais la particularité du on consiste en ce qu'il semble en même temps exclu « de l'extérieur constitutif de l'espace dialogique[47] », et susceptible de remplir la fonction déictique de tous les pronoms personnels, et par conséquent de désigner tout actant auquel se réfère l'énonciateur dans les situations les plus spontanées. Le sujet *on* peut signifier par définition le *je*, le *nous*, ou une ou plusieurs « non personnes » ; il occupe, selon Ashby, une « position intermédiaire sur l'échelle de l'identifiabilité du référent[48] ». L'observation de Boutet nous paraît intéressante en ce qu'elle suggère que la deuxième personne pourrait à la fois désigner un référent

---

[46] Josiane Boutet, « La référence à la personne en français parlé : le cas de "on" », *Langage et société*, vol. 38 / 1, 1986, p. 19.
[47] Louis Guespin, « Nous, la langue et l'interaction », *op. cit.*, p. 55.
[48] Bert Peeters cite cette expression. Voir « "Nous on vous tu(e)". La guerre (pacifique) des pronoms personnels », vol. 122 / 2, *De Gruyter*, avril 2006, p. 202.

indéfini et être un pronom allocutif. Plusieurs linguistes s'accordent à penser que le *vous* et le *tu* peuvent toujours « garder une trace ou un écho de leur valeur de pronom d'adresse[49] » même dans leur emploi indéfini[50]. Dans l'écriture, la situation se complique davantage : le sujet parlant assume simultanément deux sphères, celle du texte et celle de l'expérience. Lorsque le pronom de la deuxième personne ne renvoie à aucun destinataire explicitement construit dans l'espace textuel, sa référence peut s'étendre à un ou plusieurs destinataires situés hors du cadre fictionnel. Autrement dit, le *tu* ou le *vous* indéfinis désignent moins un interlocuteur qu'une modalité particulière de la deuxième personne, partageant avec les pronoms génériques la même fonction déictique.

Depuis plusieurs décennies, les usages du *on* et des pronoms personnels ont une tendance à s'interpénétrer : tandis que l'usage classique du nous sujet fait progressivement place à l'usage du on comme son équivalent dans le langage familier[51], l'emploi indéfini des pronoms de deuxième personne à la place du *on* semble aussi s'étendre comme l'ont remarqué plusieurs linguistes[52]. Ce phénomène qui passe pour très récent et uniquement dans l'oral, remonte en fait à une époque plus ancienne, pendant laquelle le *vous* et le *tu* indéfinis occupent même une place dans le langage littéraire. Alexis François, cité par Aidan Coveney, affirme que l'usage indéfini de la deuxième personne au lieu du *on* se retrouve déjà sous la plume des écrivains du XVIIIe siècle et est considéré comme une alternative plus élégante et

---

[49] *Ibid*., p. 215.

[50] Voir Beatriz R. Lavandera, « Where does the sociolinguistic variable stop? », *Language in Society*, vol. 7 / 2, août 1978, p. 171-182 ; Suzanne Laberge et Gillian Sankoff, « Anything you Can Do », dans *Discourse and Syntax, Syntax and Semantics*, éd. Talmy Givon, Leiden, BRILL, vol. 12, 1979, p. 419-440 ; Denise Deshaies, « Références personnelles et types de discours en situation d'entrevue », dans *Le dialogue*, éd. Pierre Léon, Ottawa, Didier, 1985, p. 77-91 ; et Aidan Coveney, « "Anything *you* can do, *tu* can do better": *tu* and *vous* as substitutes for indefinite on in French », *Journal of Sociolinguistics*, vol. 7 / 2, mai 2003, p. 164-191.

[51] Aidan Coveney donne un aperçu historique de cette substitution dans son article « Vestiges of nous and the 1st person plural verb in informal spoken French » (*Language Sciences*, vol. 22 / 4, octobre 2000, p. 447-481).

[52] Voir Aidan Coveney, « "Anything *you* can do, *tu* can do better": *tu* and *vous* as substitutes for indefinite on in French », *op. cit.*, p. 165-168.

vivante[53]. Cela s'expliquerait, d'une part, par l'absence en français de formes d'objet qui sont propres au *on* – dont les équivalentes dans la même position sont le *vous* ou le « te/toi ». C'est également pour cette raison que dans des phrases où le *nous* sujet est remplacé par le pronom indéfini, il est très fréquent que s'y utilisent le *nous* objet et les pronoms possessifs « notre/nos » en correspondance avec le sujet *on*. D'autre part, évidemment, en ayant recours aux pronoms personnels du dialogue, le destinateur donne à sa parole des nuances d'expressivité supplémentaires liées à leur qualité propre de personne et à leur fonction intrinsèque d'adresse. Sur le plan énonciatif, la désignation pronominale par le *vous*, le *tu* ou le *nous* représentent un phénomène langagier unique qui consiste à privilégier la relation et le positionnement interpersonnels et à asserter que tous les interlocuteurs ont leur place dans le champ communicationnel ainsi instauré.

Chez Diderot, les pronoms *vous*, *tu* et *nous* peuvent tous se référer à un ou plusieurs actants indéfinis. Cet emploi se marque sans doute généralement par la co-présence du *nous* et du *on* dans une seule phrase[54]. Les pronoms d'adresse et le *on* espacés par des phrases voire des paragraphes peuvent aussi être associés par une même valeur d'indéfini. Dans cet extrait de l'*Essai sur la peinture* où le scripteur réfléchit aux portées éthiques des créations littéraires et artistiques, le *tu* et le *on* renvoient anaphoriquement aux mêmes référents :

> Je pardonne au poète, au peintre, au sculpteur, au philosophe même un instant de verve et de folie ; mais je ne veux pas qu'on trempe toujours là son pinceau, et qu'on pervertisse le but des arts. […] Rendre la vertu aimable, le vice odieux, le ridicule saillant, voilà le

---

[53] *Ibid*., p. 170. Voir en plus Alexis François et Ferdinand Brunot, *La langue post-classique*, Paris, A. Colin, 1933, t. II., p. 1664.

[54] L'occurrence de la co-présence du *nous* et du *on* est très répandue dans ses écrits philosophiques, dont nous nous proposons de présenter quelques exemples qui ne sont sans doute pas exhaustifs : « À ne consulter que les vaines conjectures de la philosophie et la faible lumière de notre raison, on croirait que la chaîne des causes n'a point eu de commencement, et que celle des effets n'aura point de fin » (*De l'interprétation de la Nature*, 234) ; « On pourrait conclure que l'œil n'est pas aussi utile à nos besoins ni aussi essentiel à notre bonheur qu'on serait tenté de le croire » (*Additions à la Lettre sur les aveugles*, 153) ; « Madame, quand on a mis les connaissances humaines dans la balance de Montaigne, on n'est pas éloigné de prendre sa devise. Car, que savons-nous ? » (*Lettre sur les aveugle*s, 146).

> projet de tout honnête homme qui prend la plume, le pinceau ou le ciseau. […] C'est à toi qu'il appartient aussi de célébrer, d'éterniser les grandes et belles actions, d'honorer la vertu malheureuse et flétrie, de flétrir le vice heureux et honoré, d'effrayer les tyrans […]. Venge l'homme de bien du méchant, des dieux et du destin. Préviens, si tu l'oses, le jugement de la postérité ; ou si tu n'en as pas le courage, peins-moi du moins celui qu'elle a porté. Reverse sur les peuples fanatiques l'ignominie […]. Apprends aux souverains et aux peuples ce qu'ils ont à espérer de ces prédicateurs sacrés du mensonge. [60]

On note dès le début de ce passage que la chaîne référentielle qui relie le *on* « au poète, au peintre, au sculpteur, au philosophe », relie également le *tu* et « tout honnête homme qui prend la plume, le pinceau ou le ciseau ». Ils renvoient à un même groupe d'hommes en qui Diderot place ses attentes. Mais avec l'adjectif indéfini *tout*, la référenciation précise est remplacée par l'interprétation générique. Au lieu d'interpeller des personnages précis, Diderot choisit de s'adresser à un destinataire collectif indéfini, à un groupe aux limites plus étendues et flexibles. Le *tu* cumule pratiquement son statut de pronom d'adresse et la même valeur d'indéfini pronominal simultanément portée par le *on*.

Pour autant, l'emploi indéfini des pronoms d'adresse n'est pas toujours soutenu par la co-présence et la co-référence avec le *on*. Dans le texte écrit, cela n'est pas exceptionnel que le *tu* et le *vous*, sans être précisément référencés, soient utilisés dans un discours à portée générale. Charles-Pierre Girault-Duvivier grammairien de la fin du XVIIIe, présente, dans son ouvrage *Grammaire des grammaires ou analyses raisonnées des meilleurs traités sur la langue française*, deux exemples où la seconde personne est conçue comme indéfinie. Alexis François les reprend lui-même dans l'*Histoire de la langue française*.

> Il est quelque fois permis de mettre à la seconde personne ce qu'on exprime ordinairement par la troisième : *Il y a des gens si*

> *complaisants que vous ne sauriez vous empêcher de rechercher leur société, – pour qu'on ne sauroit* [sic] *s'empêcher, etc.*
> *C'est, quelque chose de bien terrible qu'une tempête ; il est bien difficile de ne pas craindre, lorsque vous voyez les flots soulevées qui viennent fondre sur vous, votre pilote qui se trouble, etc.*[55].

Girault-Duviver affirme la possibilité d'articuler la deuxième personne à un énoncé en non-personne. Dans ces deux exemples – surtout dans le deuxième où le *on* est absent – le *vous* possédant une même dimension référentielle que le pronom indéfini, tend à mettre en relief le caractère d'objectivité et d'universalité du discours. On retrouve chez Diderot, et en particulier dans ses essais esthétiques et philosophiques, plusieurs exemplaires similaires :

> Plus vous détaillerez ; chaque détail ayant toujours quelque chose de vague et d'indéterminé ; plus vous compliquerez le problème pour l'imagination. Il en est d'une bataille, d'un paysage, ainsi que du portrait d'une femme absente ; plus vous donnerez de ses traits à l'artiste, plus vous le rendrez perplexe. [*Salon de 1767*, 285]
> Séparez ici la pantomime du discours, et vous tuerez l'un et l'autre. [*De la poésie dramatique*, 271]
> Si l'on vous plaçait à votre insu, entre le pouce et l'index, un papier ou quelque autre substance unie, mince et flexible, il n'y aurait que votre œil qui pût vous informer que le contact de ces doigts ne se ferait pas immédiatement. [*Lettre sur les aveugles*, 136]

Dans ces trois citations, Diderot réfléchit successivement à la contradiction entre les détails matériels et l'imagination créatrice, à l'importance des actions théâtrales, et à la relation de complémentarité entre la vision et le tact. Le *vous* y apparaît, conformément aux définitions de Girault- Duviver et de François, comme outil de marquage d'une structuration

---

[55] Ch.-P. Girault-Duvivier, *Grammaire des Grammaires ou analyse raisonnée des meilleurs traités sur la langue française*, Cotelle, 1840, t. II, p. 202. [En ligne] https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k205602c/f1.planchecontact

grammaticale où la forme non-personnelle est remplacée par la mise en place d'une relation interpersonnelle. L'emploi indéfini du pronom d'adresse ne se borne donc pas au langage parlé et familier d'aujourd'hui ; il est aussi présent dans les œuvres littéraires à l'époque de Diderot et participe – en tant qu'indice de contact conversationnel – aux stratégies discursives de l'auteur. Le *tu* et le *vous* en emploi indéfini relèvent toujours d'une situation référentielle et interpersonnelle, et gardent toujours leur fonction d'impliquer la dimension adressée du discours.

2. *Vous*, *tu* et « *nous* inclusif » en tant que pronoms d'adresse

Dans ce sous-chapitre, nous analyserons trois pronoms locutifs et allocutifs considérés, sur le plan morphologique, comme des signes d'adresse : *vous*, *tu* et « *nous* inclusif » – c'est-à-dire le *nous* englobant l'interlocuteur. Nous en dégagerons les principales formes chez Diderot, en soulignant leurs spécificités selon le contexte d'usage et l'effet expressif recherché. De manière générale, ces pronoms s'adaptent à une large gamme de relations entre le sujet locuteur et ses auditeurs : stratégies persuasives, expression et régulation des affects, renforcement du lien dialogique, mise en scène de questionnements abstraits, ou encore recours, à travers la digression et la parenthèse, à des descriptions et réflexions annexes venant enrichir, voire compléter, le discours. Dans d'autres cas, ils servent à créer, au sein d'un espace amical, un effet d'autoreprésentation. Par ailleurs, chaque pronom d'adresse assume des fonctions sémantiques et pragmatiques particulières. Le choix d'un pronom peut revêtir une signification propre : le *tu* et le *nous*, en tant qu'alternatives au *vous* plus neutre et conventionnel, portent souvent une valeur symbolique ou poétique spécifique, et peuvent, dans l'espace intersubjectif que l'adresse met en scène, introduire une certaine indétermination référentielle.

2.1. *Vous* comme lecteur initial

Utilisé par Diderot pour s'adresser à un destinataire collectif, ou plus souvent comme pluriel de politesse, le vous représente d'abord un « lecteur initial », c'est-à-dire la personne à qui l'auteur destine – au moins prétendument – son œuvre écrite sous forme épistolaire ou dans une allure épistolaire[56]. « L'ami qui devient interlocuteur n'est plus le même que l'ami qui a provoqué l'ouvrage, l'ami pour lequel Diderot compose son écrit, à qui il s'adresse comme lecteur et à qui il parle directement parfois, en l'appelant par son nom[57] ». Selon Dieckmann, ces deux types d'« amis » – l'ami qui est un personnage du texte ou qui se situe à l'extérieur du texte et n'en subit pas les lois – ne sont pas identiques. Dans le deuxième cas, le destinataire désigné par le vous est un personnage authentique, contemporain, et pour la plupart une connaissance de l'auteur, qui est investi de la fonction habituelle de ne pas avoir à « se prêter à la médiocrité du grand nombre » (*Les Bijoux indiscrets*, 128), des contraintes que les règles de la rhétorique de l'époque lui prescrivent, en choisissant de ne s'adresser qu'à un destinataire choisi et n'attendre que son jugement, comme il le déclare dans les *Pensées philosophiques* : « je compte sur peu de lecteur, et n'aspire qu'à quelques suffrages » (9) et dans *De la poésie dramatique* : « c'est toujours la vertu et les gens vertueux qu'il faut avoir en vue quand on écrit » (193). Le vouvoiement, marque de politesse et de respect du code social de l'époque, a ici une valeur de réalisme. Le texte paraît porteur d'un échange réellement vécu, qu'il soit écrit ou oral. Diderot a besoin de mettre en évidence, même dans ses essais et critiques d'art, un lecteur, un interlocuteur toujours présent, assez proche pour le comprendre, lui prêtant une oreille attentive. Vouvoyer un destinataire apparaissant comme son correspondant privilégié est une manière de restituer formellement les

---

[56] Il s'agit de Grimm dans les *Salons* et *De la poésie dramatique*, de l'abbé Batteux dans la *Lettre sur les sourds et muets*, du Marquis de Croismare dans *La Religieuse* qui s'est transformé en quelque sorte de l'objet d'une entreprise de mystification en personnage littéraire faisant partie de techniques d'illusion, d'une certaine « Madame » dans la *Lettre sur les aveugles* dont on n'a pas encore déterminé l'identité mais qui appartenait au cercle intellectuel du philosophe.

[57] Herbert Dieckmann, *Cinq leçons sur Diderot*, *op. cit*., p. 35.

conditions nécessaires à l'échange dans une communauté privée – comme il le prétend dans l'Essai sur la peinture : « Personne que vous, mon ami, ne lira ces papiers, ainsi j'y puis écrire tout ce qu'il me plaît » (14) –, d'affirmer et de prolonger dans le texte une relation intime, que partage le destinataire second et « ignoré » qu'est le lecteur.

Plusieurs études savantes sur la correspondance de Diderot ont associé l'épistolarité au dialogue, à la conversation[58], qui concluent à une quasi-omniprésence du dialogisme, à une « poétique dialogique » dans ses écrits, qui entre sans doute en correspondance avec sa philosophie et son penchant esthétique marquées par une pensée relationnelle du monde, la compréhension des contingences et la préférence accordée à la liberté et à la spontanéité de paroles. Plus largement, toute lettre, voire tout texte est pour Diderot un long discours adressé, inscrit dans un processus de communication différée, pouvant prolonger dans une dimension temporelle plus ouverte. Georges May, dans son article sur le style « décousu » de Diderot, compare la conversation, la correspondance privée et ses interventions dans les écrits d'autres écrivains : « le même besoin et le même instinct qui oriente Diderot vers la conversation et la lettre familière, l'oriente aussi vers le commentaire des écrits des autres, vers la glose. Il s'agit là en fait d'activités intellectuelles analogues[59] ». « Prenant pour tremplin l'ouvrage d'autrui[60] », il le relit ou commente d'une manière à

---

[58] Il est impossible d'énumérer tous les travaux traitant l'affinité entre la lettre et le dialogue chez Diderot. On s'en tiendra aux études majeures et pionnières : Herbert Dieckmann, *Cinq leçons sur Diderot*, *op. cit.*. Roland Mortier, « Diderot et le problème de l'expressivité : De la pensée au dialogue heuristique », *Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises*, vol. 13, *Les Belles Lettres*, 1961 1961, p. 283-297. Du même, « Pour une poétique du dialogue : essai de théorie d'un genre », dans *Literary theory and criticism festschrift presented to René Wellek in honor of his eightieth birthday*, dir. René Wellek et Joseph Strelka, Bern ; New York, P. Lang, 1984, p. 457-474. Jacques Chouillet et Anne-Marie Chouillet, *Denis Diderot - Sophie Volland : un dialogue à une voix*, *op. cit.*. Benoît Melançon, *Diderot épistolier : contribution à une poétique de la lettre familière au XVIIIe siècle*, *op. cit.*. Georges May, « Diderot, artiste et philosophe du décousu », dans *Europäische Aufklärung , Herbert Dieckmann zum 60*, dir. Hugo Friedrich et Fritz Schalk, Munich, Fink Verlag, 1967, p. 165-188. Gabrijela Vidan, « Style libertin et imagination ludique dans la correspondance de Diderot », dans *Congrès international des Lumières, Transactions of the Third international congress on the Enlightenment*, dir. Theodore Besterman, Oxford, The Voltaire foundation, 1972, p. 1731-1745. Emmanuel Gogo, « Colloque sentimental et fête savante. La conversation au XVIIIe siècle », *Une histoire de la conversation*, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 197-257.

[59] Georges May, « Diderot, artiste et philosophe du décousu », *op. cit.*, p. 170.

[60] *Ibid.*.

lancer un dialogue thématique où il n'évite pas, à son tour, d'y superposer un nouveau discours, une nouvelle interprétation faits totalement à sa guise, sans ignorer le rôle des autres participants en amont et en aval. Dans les *Salons*, non seulement il refait les œuvres « souvent à sa manière à mesure qu'il en parle, tant et si bien qu'il devient parfois fort malaisé de reconnaître l'œuvre qu'il commente[61] », mais conscient de ce décalage par rapport à la demande éditoriale de Grimm, réagit lui-même contre les interventions de celui-ci[62], par exemple, avec la fameuse plainte : « mais pour dieu, dites-moi un peu comment il se fait que ce griffonnage peut vous servir aujourd'hui, et vous serait inutile demain. Vous me tyrannisez, mon poulet ; vous me tyrannisez » (Salon de 1761, 148).

Il en est de même avec les récits romanesques. Jacques Proust avait étudié les éléments isomorphiques de son écriture à sa correspondance et de celle à son œuvre romanesque. « La *Correspondance* […] est en effet comme le creuset, le laboratoire d'où plusieurs de contes de Diderot sont manifestement sortis[63]. » Les lettres privées servent de terreau à partir duquel Diderot reprend et développe des anecdotes pour écrire un conte ou roman, mais qui plus est, il reproduit souvent la situation communicationnelle d'intimité. Le recours presque constant ç l'adresse fait que chez Diderot l'épistolier, le conteur et le romancier ne font qu'un. *Les Bijoux indiscrets* s'ouvrent sur une adresse à Zima, personnage qui paraît appartenir du monde fictif[64], mais qui connaît simultanément des œuvres françaises réelles : « on sait que *Le Sopha*, le *Tanzaï* et *Les Confessions* ont été sous votre oreiller » (« À Zima », 3). Le récit continue dans cette ambiance d'étrangeté, jusqu'au chapitre IX où est signalée l'existence d'un « auteur africain » qui assume l'origine de ce roman, et des

---

[61] *Ibid.*, p. 171.

[62] Nous reviendrons en détail sur les « interactions différées » entre Diderot salonnier et Grimm responsable de *La Correspondance littéraire* dans le chapitre consacré aux *Salons*.

[63] Jacques Proust, « De l'"exemple" au "conte" : la correspondance de Diderot », *op. cit.*, p. 171.

[64] Zima est représentée comme une connaissance des victimes de l'anneau magique : « Apprenez donc qu'Aléa n'a pas dédaigné de mettre la main à l'ouvrage que vous rougissez d'accepter. […] Tandis que Zima s'ennuyait ou s'égarait peut-être avec le jeune bonze Alléluia, Agléa s'amusait innocemment à m'instruire des aventures de Zaïde, d'Alphane, de Fanni, etc. » (« À Zima », 3).

traducteurs qui fournissent au *je* – un certain « éditeur-compilateur[65] » – une version française remaniée, à laquelle ce dernier est supposé ajouter ses propres commentaires. L'œuvre devient donc manifestement fondée sur un jeu de compilation, comme l'écrit Jean-Christophe Abramovici, « les pointillés invisibles découpant le roman en discours qui s'opposent ou se dédoublent[66] ». Le je qui s'adresse à Zima au début et le je intervenant quelquefois dans l'intervalle des aventures des bijoux peuvent être considérés comme identiques, dans la mesure où dans l'*Incipit*, il s'agit en effet d'une « fausse adresse » à une destinataire illusoire, comme si cette dernière faisait elle-même partie de l'entourage réel du locuteur, les frontières entre ces deux espace d'intimité étant neutralisées.

Vingt ans après les *Bijoux*, *La Mystification*, commence par un brin de causette expliquant l'origine et le contexte de l'histoire, adressée à un ami-lecteur : « je voudrais bien me rappeler la chose comme elle s'est passée, car elle vous amuserait. […] Voilà qui est bien ridicule, me direz-vous. […] Vous connaissez à présent le sujet de la scène, ce sont Les Portraits retrouvés » (419-429). Le prologue du *Neveu de Rameau* qui vise à placer l'histoire dans un environnement familier truffé de croisements et de rencontres possibles, témoigne aussi de la présence d'un vous qui va assister au spectacle Moi/Lui avant que le texte n'adopte sa mise en page « théâtralisante » : « Si vous le rencontrez jamais et que son originalité ne vous arrête pas ; ou vous mettrez vos doigts dans vos oreilles, ou vous vous enfuirez » (586) ; « Vous étiez curieux de savoir le nom de l'homme, et vous le savez » (587). Dans *Les Deux Amis de Bourbonne*, plus explicitement, le narrateur s'adresse d'abord à un destinataire qu'il appelle « petit frère » - dans la première version, le « petit frère » désigne Naigeon. Diderot conserve cette apostrophe malgré les modifications qu'il réalise dans la deuxième et dernière version, faisant passer

---

[65] Voir Henning Hufnagel, « Draper la gaze en ruban de möbius. Métaplepse, genre et gender dans *Les Bijoux indiscrets* », dans *Lecteur et acte de lecture dans les écrits de Diderot*, *op*. *cit*., p. 69.

[66] Jean-Christophe Abramovici, « Notice » des *Bijoux indiscrets*, *op*. *cit*., p. 916.

ce récit « de la forme épistolaire à une narration suivie[67] ». Plusieurs indices impliquent qu'il s'agit encore d'un « récit rapporté », y compris les adresses[68] et d'autres formes de « métalepse de l'auteur[69] ». Un paragraphe de transition adressé au curieux et crédule « petit frère » précède la seconde partie du récit, qui est présentée entre guillemets, sous forme d'une transcription littérale de l'histoire raconté par le subdélégué Aubert à Madame de Pruneveaux, ce qui transforme de nouveau le destinateur-conteur en un destinateur-transmetteur[70]. Le texte finit par un épilogue indépendant où l'auteur se met à parler de l'éthique du conte et à donner une brève réflexion sur la morale de l'histoire racontée, et on remarquera que cette fois-ci, son discours ne s'adresse plus au « petit frère », mais à un destinataire indéfini[71], auquel peuvent s'identifier un groupe plus vaste de lecteurs[72]. Diderot reprend, toujours avec le pronom vous, cette image d'un lecteur anonyme dans Ceci n'est pas un conte, Madame de La Carlière, et évidemment, Jacques le fataliste[73].

---

[67] Michel Delon, « Notice » des *Deux amis de Bourbonne*, *op. cit.*, p. 1049.

[68] Ainsi que des adresses insérées dans le récit qui n'ont d'autres fonctions que de montrer le lien interactif entre destinateur et destinataire : « c'est ce que je ne saurais vous assurer : car, petit frère, si les bienfaits réciproques cimentent les amitiés réfléchies, peut-être ne font-ils rien à celles que j'appellerais volontiers des amitiés animales et domestiques » (439) ; « Vous n'ignorez pas, petit frère »
(440) ; « Vous voyez, petit frère, que la grandeur d'âme et les hautes qualités sont de toutes les conditions et de tous les pays » (441). Dans un paragraphe de transition, l'usage du temps du passé suggère encore que la suite du récit est une réponse à la curiosité du « petit frère » : « Vous avez désiré, petit frère, de savoir ce qu'est devenu Félix, c'est une curiosité si simple, et le motif en est si louable, que nous nous sommes un peu reproché de ne l'avoir pas eue » (441).

[69] Par exemple, une forme de métalepse de l'auteur – si l'on emprunte le terme de Ricœur – sans adresse : « On prétend qu'il était fier de cette blessure : pour moi, je n'en crois rien » (439-440).

[70] « Pour réparer cette faute, nous avons pensé d'abord à M. Papin, docteur en théologie et curé de Sainte-Marice, à Bourbonne […] nous avons donné la préférence au subdélégué Aubert, qui est un bon homme, bien rond, et qui nous a envoyé le récit suivant, sur la vérité duquel vous pouvez compter » (441).

[71] Ce *vous* se rapproche du *vous* indéfini dans *Les Pensées philosophiques* et *De l'interprétation de la Nature*, où le destinataire est une figure quasi-muette. Il diffère du destinataire également désigné par un *vous* anonyme qui participe au déroulement du récit – à un « jeu sur les possibles narratifs » – dans *Ceci n'est pas un conte*, *Madame de La Carlière* et puis *Jacques le fataliste*.

[72] « Et puis il y a trois sorte de contes - Il y en a bien davantage, me direz-vous. - À la bonne heure… » (448) ; « Celui-ci se propose de vous tromper […]. Comment s'y prendra donc ce conteur-ci pour vous tromper ? Le voici ; il parsèmera son récit de petites circonstances si liées à la chose, de traits si simples, si naturels, et toutefois si difficiles à imaginer, que vous serez forcé de vous dire en vous- même : Ma foi, cela est vrai ; on n'invente pas ces choses-là » (449) ; « Un exemple emprunté d'un autre art, rendra peut-être plus sensible ce que je veux vous dire » (449).

[73] Mais l'image du lecteur dans ces trois contes revêt, en plus de sa fonction de représenter une instance de communication par le texte écrit, une autre signification dont nous parlerons plus tard.

2.2. *Vous* et lecteur anonyme

Une telle catégorisation nous amènera à assimiler cet élargissement des modes d'échange chez Diderot à la théorie de la « communication littéraire ». La variété des démarches interactives de l'écrivain reposent sur la textualité, qui consiste à prendre le texte comme lieu même de communication, ou plus encore à le considérer directement comme une séquence d'énoncé. Ces précédés rattachaient l'œuvre de Diderot à ce qu'Alain Vaillant considère comme « post-romantique » : « en détournant les genres littéraires ou en travaillant dans les interstices scripturaux qui subsistent entre les genres - les brouillons, les carnets, les journaux… – [réinstroduction] de la parole dans l'univers du livre édité et de l'imprimé public[74] ». Née comme une contrepartie à la fois de l'analyse structurale de Barthes restant pour Paul Ricœur dans « la clôture de l'univers des signes[75] », et de la théorie herméneutique, de la phénoménologie de la lecture d'Ingarden, de Jauss, d'Iser et de Stanly Fish qui met unilatéralement l'accent, à l'inverse, sur le rôle du lecteur[76], la conception de la « communication littéraire », paraît susceptible de relier l'auteur, le texte et le lecteur, et de compléter le schéma de la communication verbale de Jakobson qui, dans cette perspective, passe pour simpliste[77]. C'est « en

---

[74] Alain Vaillant, « Pour une histoire de la communication littéraire », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 103 / 3, 2003, p. 562.

[75] Paul Ricœur, « Herméneutique et structuralisme », *Le Conflit des interprétations. Essais d'herméneutique*, Paris, éd. du Seuil, 1969, p. 85.

[76] Le contexte historique de la théorie de « communication littéraire » de Ricœur est clairement présenté par Ioana Vultur dans ses articles « La communication littéraire selon Paul Ricœur », *Poétique*, vol. 166 / 2, Paris, Le Seuil, 2011, p. 241-243 ; et « La littérature comme forme de communication » par le même auteur, *Hermès*, n° 70, 2014, p. 140.

[77] Jakobson distingue six facteurs dans la communication qu'il décrit comme une transmission d'information – destinateur, destinataire, contact, code, contexte et message – auxquels correspondent respectivement six fonctions – fonction émotive, fonction combative, fonction phatique, fonction métalinguistique, fonction référentielle et fonction poétique. Kerbrat-Orecchioni propose une reformulation de ce schéma, en indiquant l'existence des « contraintes de l'univers de discours », c'est-à-dire que la compréhension entre le destinateur et le destinataire est partielle, et y intégrant, à part les compétences linguistiques et paralinguistiques des deux sujets actants, leur compétences extralinguisituqes - compétences idéologique, culturelle et psychique, ainsi que le modèle de production - l'encodage, et celui d'interprétation - décodage. Voie Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'énonciation de la subjectivité dans le langage*, *op. cit.*, p. 19-20. Voir aussi Georges-Élia Sarfati, *Linguistique : initiation aux grandes théories*, 2e éd, Malakoff, Armand Colin, 2020, p. 195.

échappant au caractère momentané de l'événement, aux contraintes vécues par l'auteur et à l'étroitesse de la référence ostensive », écrit Ricœur dans *Du texte à l'action*, que « le discours échappe aux limites du face-à-face[78] ». En tant que texte écrit, l'œuvre littéraire « se donne un autre vis-à-vis que le visage humain[79] » ; elle est ouverte à « un auditoire illimité et indéterminé[80] ». Loin d'être un cas particulier de communication interhumaine, elle révèle, pour Ricœur, le caractère d'« une communication dans et par la distance[81] ». Ainsi, la communication littéraire, en tant que propriété du texte écrit et de la relation écrivain-lecteur, se différencie d'autres modèles de communication en ce qu'il s'agit d'une communication indirecte, différée, et en particulier « par le contexte socio-historique du lecteur, tout comme elle est conditionnée culturellement[82] », donc plus ou moins « intemporelle ».

Chez Diderot, une bonne illustration de la communication littéraire ricœurienne se trouve, voudrait-on pouvoir dire, dans le pronom d'adresse vous. Si ce dernier peut renvoyer, au travers d'un nom propre ou d'indices contextuels, à la représentation des réseaux mondains ou intellectuels auquel appartient l'auteur, celui-ci ne manque de désigner, toujours par l'expression du vous, un destinataire anonyme, « illimité et indéterminé », dépourvu de toute trace informative qui figurait son identification définitive dans le monde empirique.

Le *vous* anonyme renvoie sous sa plume, d'un côté, au *vous* indéfini représentant la figure d'un destinataire passif, quasi-muet, mis en usage par un destinateur éloquent, voire prosélytique, qui est en train de déployer ses raisonnements. Dans les *Pensées philosophiques* comme dans leur *Addition*, où

---

78 Paul Ricœur, *Du texte à l'action*, Paris, le Seuil, 1986, p. 212.

79 « II. Herméneutique et monde du texte », dans Paul Ricoeur, *Herméneutique*, éd. Daniel Frey et Nicola Stricker, Paris, Éd. du Seuil, 2010, p. 38. Il en cite une phrase de Gadamar qui pourrait expliquer le sens d'« un autre vis-à-vis » : « Ce qui est fixé par écrit s'est, pour ainsi dire, élevé aux yeux de tout le monde à une sphère de sens à laquelle ont également part tous ceux qui savent lire (H.-
G. Gadamar, *Vérité et Méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, éd. P. Fruchon, J. Grondin et G. Merlio, Seuil, 1976, 1996(2), p. 414) ».

80 *Ibid.*.

81 Paul Ricœur, *Du texte à l'action*, *op. cit.*, p. 114.

82 *Ibid.*.

les fragments dialogiques dotés de thèmes variés et de citations abondantes, constituent une série d'enchâssements énonciatifs, le *vous* y est tour à tour un lecteur anonyme invité à accompagner le philosophe, un destinataire collectif qui désigne plus concrètement les chrétiens ou le peuple superstitieux, évoqués comme contre-exemples de ses pensées[83], ainsi que le philosophe et ses interlocuteurs de circonstance qui s'inscrivent eux-mêmes dans le processus d'argumentation, au fur et à mesure que ce premier traite différents arguments et qu'il en représente directement des conversations imaginaires avec les auteurs. Cette polyvalence des référents du pronom d'adresse à travers laquelle plusieurs niveaux d'énonciation s'emboîtent les uns dans les autres, qui apparaît comme une « alchimie d'éloquence démonstrative[84] », est en effet une des originalités principales de l'écriture diderotienne.

Parmi ces types de *vous*, c'est surtout celui qui désigne un lecteur anonyme qui correspond à la projection de l'universalité des procédés argumentatifs voulue par l'auteur. Si « Diderot ne tient aucun discours de principe qui ne soit agrémenté d'exemples ou d'anecdotes, nourri de détails concrets[85] », il cherche également à suggérer que le lecteur pourrait vérifier lui-même ce qui est exprimé. Avec une structure composée de l'impératif – ou de l'indicatif présent à valeur démonstrative et directive –, et du futur simple, le *vous* indéfini est pris dans une causalité préétablie et généralisée ; et c'est une

---

[83] Par exemple, dans les *Pensées philosophiques* : « Les hommes ont banni la Divinité d'entre eux ; ils l'ont reléguée dans un sanctuaire ; les murs d'un temple bornent sa vue ; elle n'existe point au-delà. Insensés que vous êtes ; détruisez ces enceintes qui rétrécissent vos idées ; élargissez Dieu ; voyez-le partout où il l'est, ou dites qu'il n'est point » (25-26). Dans l'*Addition aux Pensées philosophiques* : « O chrétiens ! vous avez donc deux idées différentes de la bonté et de la méchanceté, de la vérité et du mensonge. Vous êtes donc les plus absurdes des dogmatistes, ou les plus outrés des pyrrhoniens » (67) ; « Pour faire de Dieu un être infiniment vindicatif, vous transformez un ver de la terre en un être infiniment puissant » (67-68).

[84] Formule empruntée à Alain Sandrier, *Le style philosophique du baron d'Holbach : conditions et contraintes du prosélytisme athée en France dans la seconde moitié du XVIIIe siècle*, Paris, H. Champion, 2004, p. 498.

[85] *Ibid*., p. 504.

structure très répandue dans les essais philosophiques de Diderot[86]. En associant son destinataire à l'énonciation d'une opinion, d'une vérité personnellement expérimentée, Diderot l'implique en tant que témoin de la justesse de ses raisonnements, dans une sorte de « reconstruction convaincante des faits[87] ». La place de ce destinataire anonyme toujours censé suivre la logique du scripteur, a une fonction à la fois rhétorique et expérimentale, partie prenante de ses stratégies discursives. Car ce n'est qu'avec le *vous*, pronom d'allocution générique, qui marque une distanciation universelle, que le discours, « révélé en tant que discours dans l'universalité dans son adresse[88] », peut atteindre le plus possible des *vrais lecteurs*.

Avec ce même *vous* anonyme, Diderot introduit un espace d'échange immédiat dans ses écrits romanesques, et le transforme en une multitude de scènes de « co-énonciation » fictives. C'est surtout le cas dans *Ceci n'est pas un conte*, *Madame de La Carlière* et *Jacques le fataliste*, où il existe un lecteur anonyme, auquel le narrateur s'adresse de temps en temps en interrompant son propos. Déjà en 1932, dans *Linguistique générale et Linguistique française*, Charles Bally, en reprenant la distinction latine entre le *dictum* – « ce qui est dit » –, et le *modus* – « les manières de dire » –, distingue le sujet parlant – responsable empirique de la parole – du sujet modal – représenté par le texte

---

[86] « Ouvrez l'ouvrage de Franklin, feuilletez les livres des chimistes, et vous verrez combien l'art expérimental exige de vues, d'imagination, de sagacité, de ressources » (*De l'interprétation de la Nature*, 217) ; « Les passions amorties dégradent les hommes extraordinaires. La contrainte anéantit la grandeur et l'énergie de la nature. Voyez cet arbre ; c'est au luxe de ses branches que vous devez la fraîcheur et l'étendue de ses ombres : vous en jouirez jusqu'à ce que l'hiver vienne le dépouiller de sa chevelure » (*Pensées philosophiques*, 10-11) ; « Vous présentez à un incrédule un volume d'écrits dont vous prétendez lui démontrer la divinité. Mais avant que d'entrer dans l'examen de vos preuves, il ne manquera pas de vous questionner sur cette collection » (*Pensées philosophiques*, 47) ; « Otez la crainte de l'enfer à un chrétien, et vous lui ôterez sa croyance » (*Addition aux Pensées philosophiques*, 60) ; « Placez la beauté dans la perception des rapports, et vous aurez l'histoire de ses progrès depuis la naissance du monde jusqu'aujourd'hui ; choisissez pour caractère différentiel du beau et général, telle autre qualité qu'il vous plaira, et votre notion se trouvera tout à coup concentrée dans un point de l'espace et du temps » (*Recherches philosophiques sur l'origine et la nature du beau*, 428).

[87] J.-P. Seguin, « L'illusion du destinataire chez Diderot : un aspect de la stratégie persuasive », dans *Stratégies discursives: actes du colloque du Centre de recherches linguistiques et sémiologiques de Lyon, 20-22 mai 1977*, Centre de recherches linguistiques et sémiologiques de Lyon, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1978, p. 226.

[88] Paul Ricœur, *Du texte à l'action*, *op. cit.*, p. 212.

comme celui qui pense et qui parle[89]. Dans la plupart des cas, comme dans le la conversation quotidienne ou dans le discours à la troisième personne, le sujet parlant est en même temps le sujet modal. Mais l'unicité du sujet est remise en question dans les récits dialogués où l'énonciation de l'auteur effectif du texte assumée par tous les dispositifs littéraires qu'il y intègre diffère de l'énonciation telle qu'elle se présente dans la bouche du personnage qui raconte l'histoire. Inspiré de cette réflexion sur l'hétérogénéité du sujet, Oswald Ducrot précise que le sujet parlant rassemble trois instances : le sujet parlant proprement dit, le locuteur et l'énonciateur[90], en indiquant la relation entre les effets que l'énonciateur cherche à produire sur son destinataire et la construction de l'image de celui-ci ; il propose ensuite la notion de « double énonciation[91] », qui peut avoir pour but, selon Laurent Perrin, « non pas d'informer de ce qui a été dit par autrui, mais plutôt de modéliser allusivement ce que le locuteur de premier niveau [le sujet parlant] cherche personnellement à faire entendre[92] ».

Pour Antoine Culioli, de qui provient les termes « co-énonciateur » et « co-énonciation », les deux rôles d'émetteur et de récepteur sont simultanément chargés par les deux interlocuteurs : « l'énoncé n'a pas de sens sans une double intention de signification chez les énonciateurs respectifs. Ces derniers sont à la fois émetteur et récepteur, non point seulement en succession, mais au moment même de l'énonciation[93] ». La co-énonciation est dans cette perspective

---

89 Voir Charles Bally, *Linguistique générale et Linguistique française*, Vendôme, Paris, Impr. des Presses universitaires le France Paris, Ernest Leroux, 1932, p. 32-34 : « la représentation est un procès, fonction du temps, dont le lieu est le sujet jugeant, auquel elle est reliée par l'assertion. La représentation ainsi actualisée peut être appelée *dictum*, et l'assertion qui l'actualise *modus* » ; « […] l'acte d'assertion ou modus est une copule logique qui relie le *dictum* au sujet jugeant ». Voir aussi « Les linguistiques énonciatives », dans Georges-Élia Sarfati, *Linguistique : initiation aux grandes théories*, *op. cit.*, p. 202.

90 Cf. Oswald Ducrot, « Analyse de texte et linguistique de l'énonciation », dans *Les Mots du discours*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, p. 44.

91 Oswald Ducrot, « Esquisse d'une théorie polyphonique de l'énonciation », dans *Le Dire et le dit*, Paris, Minuit, 1984, p. 203.

92 Laurent Perrin, « Polyphonie et autres formes d'hétérogénéité énonciative : Bakhtine, Bally, Ducrot, etc. », *Pratiques*, vol. 123 / 1, 2004, p. 16.

93 Antoine Culioli, « Sur quelques contradictions en linguistique », *Communications*, vol. 20 / 1, 1973, p. 86.

« l'ensemble des rapports complexes que tissent les deux interlocuteurs au moyen du langage », elle devient « précisément le lieu du "jeu" […] c'est-à- dire des ajustements, voulu ou non, réussis ou non ; glissement, lapsus, malentendus, ambiguïtés […] font partie intégrante de l'activité de langage[94] ». Le terme « co-énonciation » suppose donc a priori la fluctuation, la non linéarité et la porosité du processus de production et de reconnaissance de sens

qui est sujet à « un jeu inter-sujets […] dans l'ajustement[95] ». Se situe également dans cette lignée de réflexion la distinction entre l'auteur et le narrateur proposée par Genette. Dans les récits dialogués où la situation interactionnelle de la communication se manifeste, ce sont les différentes voix du narrateur et du narrataire qui traversent le sujet parlant et prennent en charge en commun l'expression du contenu des énoncés.

Dans les trois récits susmentionnées, on observe, selon Luc Ruiz, l'intégration directe du processus de création « à la trame romanesque, au sein d'un degré zéro de la narration où l'auteur et le lecteur sont les protagonistes[96] ». La représentation des deux acteurs littéraires y est soumise à une répartition dissymétrique de paroles : ce que peut penser et dire le narrataire n'est rapporté qu'indirectement dans les paroles mises en adresse du narrateur comme s'il savait déjà les réactions et les demandes de celui-là. Mais l'image impliquée de ce narrataire qui montre un certain pouvoir d'influencer le déroulement des histoires et de participer à leurs interprétations n'en est pas moins significative. Conçues comme porteuses des actes d'interlocution, ces adresses constituent en ce sens un binôme dialogique expérimental. Le début de *Ceci n'est pas un conte* l'illustre bien : « 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

---

94 Catherine Fuchs, « Le sujet dans la théorie énonciative d'Antoine Culioli : Quelques repères », *DRLAV. Documentation et Recherche en Linguistique Allemande Vincennes*, vol. 30 / 1, 1984, p. 49. Culioli écrit lui-même : « la communication se fonde sur cet ajustement plus ou moins réussi, plus ou moins souhaité, des systèmes de repérage des deux énonciateurs. […] Ainsi, on comprend mieux pourquoi un texte n'a pas de sens, en dehors de l'activité signifiante des énonciateurs, et pourquoi l'ambiguïté (et le malentendu) sont non seulement explicables, mais encore partie intégrante du modèle, de même que les déplacements métaphoriques » (*ibid*., 87).

95 Antoine Culioli, *Opérations et représentations*, *op. cit*., p. 26.

96 Luc Ruiz, « Diderot : le roman comme expérience », *op. cit.*, p. 21.

ne soit interrompu quelquefois par son auditeur. Voilà pourquoi j'ai introduit dans le récit qu'on va lire […] un personnage qui fasse à peu près le rôle du lecteur, et je commence » (499). Ce type de personnage à qui est attribué le rôle d'un lecteur curieux, impatient, « impertinent », devient dans ce sens le co-énonciateur avec le narrateur, et le texte un reflet des « ajustements » dans la communication qui paraît à la fois une communication immédiate (entre le narrateur et le narrataire) et une « communication littéraire », différée et ouverte à un public illimité et indéterminé qui est, à l'extérieur du récit, lui- même le co-énonciateur de l'écrivain.

Chez Diderot, on remarquera que les scènes de co-énonciation au sein du récit peuvent être décrites comme un lieu de différends, de contradictions, de revendications et réitérations du droit à la parole, de compromis dans lesquels le narrateur se présente comme lui-même « piégé » : « comme vous y allez ! Vous n'aimez pas les détails communs, et je vous en fais grâce » (*Ceci n'est pas un conte*, 523) ; « mais je n'ai peut-être rien à vous dire que vous ne sachiez mieux que moi. - Qu'importe, allez toujours » (*ibid*., 502) ; « un moment de patience, je vous ai promis d'être long » (*Madame de La Carlière*, 526); « vous allez croire […] et il ne tiendrait qu'à moi que tout cela n'arrivât » (*Jacques le fataliste*, 678) ; « il ne tiendrait qu'à moi d'arrêter ce cabriolet et d'en faire avec le prieur et sa compagne de voyage une suite d'événements en conséquence desquels vous ne sauriez ni les amours de Jacques, ni celles de son maître ; mais je dédaigne toutes ces ressources-là » (*ibid*., 848) ; « Lecteur, vous êtes trop pointilleux. D'accord […] » (*ibid*., 835).

Souvent existe-t-il une dissonance entre les attentes, au moins supposées, du lecteur, et ce que l'écrivain cherche à exprimer. La perception de cette dissonance pénètre dans les écrits de Diderot, lui posant une question fondamentale : puisque le rapport de force dans l'échange oral, où les interlocuteurs ont un même droit à la prise de parole, et que les répliques sont immédiates, diffère de celui dans le texte écrit, où la figure du lecteur n'existe que dans l'esprit de l'auteur, et qu'elle ne peut l'influencer qu'indirectement,

peut-on dire l'auteur jouit d'une liberté complète sur sa propre création ? La réponse semble être négative. Il imagine probablement ce que deviendrait l'histoire s'il la rédigeait effectivement en présence de son public. Et l'image d'un lecteur anonyme sert en quelque sorte de modèle pour mettre en scène l'impossibilité pour l'auteur de se dérober à l'intervention –physique au niveau fictif, et spirituelle dans la réalité – de son lecteur, en dramatisant la relation réciproque entre les deux co-énonciateurs. Diderot vouvoie ce lecteur-modèle, car c'est précisément le pronom vous qui semble compatible avec toutes les identités sociales, et crée par conséquent un effet d'abstraction. L'auteur supprime tous les repères renvoyant à des correspondances biunivoques ; on passera donc de la personnalité découverte à l'archétypique, à la généralité d'un phénomène que les énoncés à valeur métapoétique pourraient nous suggérer à elles seules. Le vous deviendrait dans ce sens spiritualisé ; il va de pair avec la représentation des figures fictives, abstraites, peu identifiables, mais porteuses d'une complexité fort réelle et révélatrice.

2.3. *Tu*, familiarité et proximité mentale

Parallèlement au vous, le pronom tu s'utilise assez fréquemment pour compenser les limites et les ombres de ce premier. L'écrivain peut tutoyer autant que vouvoyer son destinataire[97], mais chaque pronom à des connotations spécifiques. Si l'emploi du vous de politesse correspond au modèle de la distanciation entre auteur et lecteur, le tu visera plutôt à la réduire. En tant que *relationème*, ce pronom d'adresse participe d'abord à la construction de types particuliers de « relation verticale » – « qui travaille les rapports de places et de hiérarchie » – et de « relation horizontale (distance vs familiarité)[98] ». De même que Diderot vouvoie ses amis avec les titres de « Monsieur » ou de « Madame », son usage du tutoiement peut être personnalisé, conforme à

---

[97] Cette partie ne vise pas à indiquer que chez Diderot, il existe des emplois systématiques du *tu* au lieu du *vous*. Il faut admettre que l'écrivain utilise parfois ces deux pronoms de manière indifférente, surtout dans les *Salons* quand il s'adresse aux artistes.

[98] Catherine Détrie, *De la non-personne à la personne, l'apostrophe nominale*, *op. cit*., p. 14.

l'usage dans la réalité, employé par un aîné s'adressant à ses cadets, à un « jeune homme », à un jeune « élève », comme il les appelle dans *De l'interprétation de la Nature*[99] et dans les *Salon*[100]. L'emploi du tu se rapporte à une certaine relation sociale dissymétrique. Au niveau de la « relation horizontale », le tutoiement sert également à marquer la transmission d'une émotion vive, qu'elle soit élogieuse ou critique, quand le vouvoiement introduit une distance supplémentaire ou un signe de sévérité. Cette fonction est relevée par Girault-Duvivier :

> […] le pronom *tu* peut exprimer dans le discours deux sentiments de l'âme absolument opposée, l'amitié ou la haine. En effet, lorsque nous parlons ou écrivons à des personnes que nous aimons, ou contre lesquelles nous sommes fort en colère, nous nous servons du pronom *tu*[101].

Chez Diderot, le *tu* peut effectivement désigner un destinataire envers qui le destinateur veut manifester ses sentiments d'affection et d'admiration, comme Samuel Richardson, romancier anglais à qui il a exprimé quatre ans avant l'*Éloge de Richardson*, son admiration dans *De la poésie dramatique*. Mais en même temps, on le voit plus souvent associé à l'expression des critiques ou d'ironie, forme de « tutoiement » non réciproque, pouvant par sa familiarité exprimer une forme de mépris. Dans les *Salons*, Diderot tutoie des «

---

[99] Le début de *De l'interprétation de la Nature* commence par : « Jeune homme, prends et lis. Si tu peux aller jusqu'à la fin de cet ouvrage, tu ne seras pas incapable d'en entendre un meilleur. Comme je me suis moins proposé de t'instruire que de t'exercer, il m'importe peu que tu adoptes mes idées ou que tu les rejettes, pourvu qu'elles emploient toute ton attention. Un plus habile t'apprendra à connaître les forces de la nature ; il me suffira de t'avoir fait essayer les tiennes. Adieu » (175).

[100] Dans le *Salon de 1781*, Diderot s'adresse au jeune Jacques-Louis David en le tutoyant : « Est-ce que tu ne trouves pas Bélisaire assez humilié de recevoir l'aumône ? Fallait-il encore la lui faire demander ? Passe ce bras élevé autour de l'enfant ou lève-le vers le ciel qu'il accusera de sa rigueur » (350). Il tutoie aussi un « jeune homme » dans les *Pensées détachées sur la peinture* : « Je disais à un jeune homme : Pourquoi blâmes-tu toujours et ne loues-tu jamais ? » (385).

[101] Ch.-P. Girault-Duvivier, *Grammaire des Grammaires ou analyse raisonnée des meilleurs traités sur la langue française*, *op. cit*., p. 201.

mauvais » peintres – comme François Boucher[102] et Louis-Simon Lempereur[103] –, des « mauvais » auteurs – comme l'abbé Richard, auteur de la *Description critique et historique de l'Italie*[104] –, ainsi que des « mauvais » collectionneurs[105], soit pour manifester une indignation, une plainte, soit pour les ridiculiser ; dans les *Pensées philosophiques*, le *tu* est utilisé pour désigner un destinataire collectif – les superstitieux –, cible de sa critique[106].

Le *tu* permet également de remplacer la distance physique par un contexte de familiarité que maintient la conversation informelle. Diderot utilise souvent le tutoiement pour s'adresser à des hommes décédés – comme Richardson[107] et Calas[108] –, à des anciens – comme Caligula[109], et même à des entités impersonnelles et abstraites – comme « Dieu[110] », la « nature[111] » ou la «

---

[102] « J'oserai dire à Boucher. Si tu ne t'adresses jamais qu'à un polisson de dix-huit ans, tu as raison, mon ami, continue à faire des culs et des tétons ; mais pour les honnêtes gens et moi, on aura beau t'exposer à la grande lumière du Salon, nous t'y laisserons pour aller chercher dans un coin obscur ce Russe charmant de le Prince […]. Ne t'y trompe pas, cette figure-là me fera plutôt faire un péché le matin que toutes tes impures. Je ne sais où tu vas les prendre ; mais il n'y a pas moyen de s'y arrêter, quand on fait quelque cas de sa santé » (*Salon I*, 59).

[103] « C'est un médaillon présenté au génie de la poésie, pour être attaché à la pyramide de l'Immortalité. Attache, attache, tant que tu voudras, pauvre génie, si vilement employé ; je te réponds que le clou manquera, et que le médaillon tombera dans la boue » (*Salon de 1767*, 504).

[104] « [...] et dans l'indignation que je ressens encore du petit esprit superstitieux de cet auteur, vous me permettrez, s'il vous plaît, d'ajouter, Dom Richard, est-ce que tu t'imagines que ces tas d'impertinences qui forment ta mythologie obtiendra des hommes une croyance éternelle. Si ton livre passe, ce n'était pas la peine de l'écrire ; s'il dure, ne vois-tu pas que tu te traduis à la postérité, comme un sot » (*Salon de 1767*, 328).

[105] « Hélas, elles [les ruines] font peut-être si peu de bonheur au riche stupide qui les possède ; et elles me rendraient si heureux ! propriétaire, époux aveugle, quel tort te fais-je, lorsque je m'approprie des charmes que tu ignores ou tu négliges » (*Salon de 1767*, 336).

[106] « Où est donc ce miracle, peuple imbécile ? Ne vois-tu pas que ce fourbe n'a fait que changer de béquilles ? » (43).

[107] « Ô Richardson, Richardson, homme unique à mes yeux ! tu seras ma lecture dans tous les temps […] je vendrai mes livres, mais tu resteras ; tu me resteras sur le même rayon avec Moïse, Homère, Euripide et Sophocle, et je vous lirai tour à tour » (*Éloge de Richardson,* 900-901).

[108] « Monstre aussi inconséquent qu'insensé, tu affectes le mépris pour les ouvrages de Sénèque, tu les appelle des amas de gravier sans ciment […] et tu veux le faire mourir ! » (*Essai sur les règnes de Claude et de Néron*, 17).

[109] « O Calas, malheureux cals, tu vivrais honoré au centre de ta famille, si tu avais été jugé par ces règles ; et tu as péri, et tu étais innocent, bien que tu fusses et tu sois réputé coupable et par tes juges et par la multitude de tes compatriotes » (*Salon de 1767*, 439).

[110] « O Dieu, prends pitié des méchants ; je ne te demande rien pour moi ni pour mes amis ; tu leur donnas tout quand tu les fis bons » (*Salon IV*, 103).

[111] « O Nature, que tu es grande ! O Nature, que tu es imposante, majestueuse et belle ! c'est tout ce que je disais au fond de mon âme » (*Salon de 1767*, 211) ; « O Nature, tout ce qui est bien est renfermé dans ton sein ! Tu es la source féconde de toutes vérités !… » (*Entretiens sur le fils naturel*, 98).

postérité[112] », ce qui renverse ostensiblement le loin et le proche et établit une proximité mentale. Il s'agit de destinataires physiquement *inatteignables* par l'auteur, et l'acte d'interlocution que les adresses sous-tendent est purement illusoire. Au lieu de parler de la « nature » ou de la « postérité » à la troisième personne, Diderot les interpelle directement, transformant des concepts en êtres animés et pensants ; ici encore les paroles, les dialogues transmettent plus immédiatement et rendent plus tangibles, au travers de l'énonciation, les émotions profondes du scripteur. Il tutoie les personnages qui n'existent sans révérence, inventant un dialogue familier entre deux vieux amis. Chez Diderot, la mise en scène de ce type de destinataires *lointains* passe très souvent par le pronom *tu* qui actualise ici l'idée poétique de rapprochement. L'ordre classique du temps et de l'espace est neutralisé.

Le *tu* participe d'un autre procédé *poétique* : l'identification entre le destinateur et le destinataire. Dans le langage courant, le *tu* sert parfois d'outil d'auto-interpellation ; il y devient un dédoublement imaginaire du *je*, ce qui « permet au locuteur de recréer de toutes pièces la dyade définitoire de l'échange, en posant son *même* apostrophé comme un actant *autre*[113] ». Se traiter comme un autre est un moyen pour l'écrivain de faire participer le lecteur à son monologue intérieur. Dans *Le Neveu de Rameau*, cette dimension d'auto-interpellation et les rôles que joue la seconde personne ont été minutieusement relevés et analysés par Catherine Détrie[114] et Marie-Fançoise Mortureux[115]. Il advient aussi chez Diderot que le destinateur s'identifie à son destinataire ; l'acte de s'adresser revient à se désigner soi-même. Ainsi de ces

---

[112] « O postérité sainte et sacrée, soutien du malheureux qu'on opprime ; toi qui es juste, toi qu'on ne corrompt point, qui venges l'homme de bien, qui emmasques l'hypocrite, qui traînes les tyrans, idée juste, idée consolante, ne m'abandonne jamais » (*Le pour et le contre*, 78).

[113] Catherine Détrie, *De la non-personne à la personne, l'apostrophe nominale*, *op. cit.*, p. 121.

[114] Voir *ibid.,* p. 124-127.

[115] Cf. Marie-Françoise Mortureux, « Énonciation et pronoms personnels dans *Le Neveu de Rameau* », *L'Information Grammaticale*, vol. 53 / 1, 1992, p. 35-36.

deux autres exemples d'adresses à des anciens, toujours introduites par le pronom *tu*.

> O Sénèque ! tu es et tu seras à jamais, avec Socrate, avec tous les illustres malheureux, avec tous les grands hommes de l'antiquité, un des plus doux liens entre mes amis et moi, entre les hommes instruits, de tous les âges, et leurs amis. Tu es resté le sujet de nos fréquents entretiens, et tu resteras le sujet des leurs. Tu aurais été l'organe de la justice des siècles, si j'avais été à ta place et toi à la mienne. [*Essai sur les règnes de Claude et de Néron*, 8]
>
> C'est alors que vous vous surprendriez raisonnant ainsi avec le compagnon de votre voyage idéal : tu n'es plus, ô Agasias ; mais je suis et je t'admire. Je suis condamné à être comme toi, mais le tribut que je te paye, un autre me l'accordera. [*Le pour et le contre*, 92]

Dans l'*Essai sur les règnes de Claude et de Néron* et *Le pour et le contre*, Diderot semble se mettre à la place du philosophe et du sculpteur. En ces deux personnages persécutés ou méconnus de leur vivant, mais dont les ouvrages persistent et sont toujours honorés, il trouve une résonance profonde, une affinité avec sa propre aspiration. Lui-même lecteur et spectateur posthume, il rejoint l'autre bout du spectre : l'admiration qu'il adresse à ses destinataires anciens fait écho à l'espoir qu'il met sur la postérité, physique ou spirituelle, de sa propre œuvre. Ainsi s'établit une réciprocité entre le destinateur et le destinataire, le Moi et l'Autre ; c'est aussi le Moi qui se confond avec l'Autre pour s'adresser au destinataire qu'est le moi regardé. La proximité mentale qu'implique le pronom *tu* est donc conduite à son paroxysme : il peut créer un espace de dialectique entre l'apostropheur et l'apostrophé.

2.4. Ambiguïté du référent du « nous inclusif »

Traditionnellement, seuls les pronoms de la deuxième personne sont considérés comme des indices évidents d'allocution. La première personne est

locutive – le *je* « dénotant l'individu qui profère l'énonciation » –, d'après Benveniste, par opposition au *tu* – « individu qui y est présent comme allocutaire[116] ». L'opposition dialogique entre le locuteur et l'allocutaire se brouillerait quand le sujet parlant devient pluriel. Louis Guespin voit dans le pronom *nous* une ambiguïté linguistique riche en possibilités de dénotation :

> *Nous* est un étrange embrayeur […] pour tout locuteur, *tu* peut désigner tout interlocuteur, mais je ne peut désigner que lui-même, en tant que source du procès d'énonciation. *Nous*, en revanche, adjoint à cette fonction exceptionnelle de dénotation du sujet d'énonciation, qu'il est seul à partager avec *je*, une grande capacité dénotative : il peut, au sujet d'énonciation, adjoindre des référents très variés […] dire *je*, c'est, remarque Benveniste, accepter que celui que mon message pose en *tu* se pose à son tour en *je* ; *nous* remplit cette même fonction (il dénote toujours l'émetteur), mais à cette condition d'adjoindre à l'émetteur divers actants possibles […] soit un second énonciateur, soit l'interlocuteur, soit une non personne, soit même… personne, avec le *nous* de majesté par exemple ; mais, plus encore, il y a totale souplesse référentielle : *nous* n'est pas un pronom, car il peut désigner des ensembles non nommables[117].

Si le *je* se réfère toujours à un destinateur unique, le *nous* possède une capacité de dénotation plus subjective : déictiquement ou anaphoriquement, il peut désigner à la fois le destinateur et le destinataire – singulier, pluriel ou collectif –, il peut aussi regrouper des « non personnes » qui ne participent pas à la communication, ou simplement avoir une valeur rhétorique. Cette « souplesse référentielle » repose, dans un premier temps, sur la distinction linguistique entre le « nous inclusif » et le « nous exclusif » dont le critère est, comme l'indique aussi Benveniste, l'inclusion ou l'exclusion du *vous* le

---

[116] Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale, II*, Paris, Gallimard, 1997, p. 82-83.
[117] Louis Guespin, « Nous, la langue et l'interaction », *op. cit.*, p. 46.

destinataire[118]. Chez Diderot, les deux types de *nous* existent. Dans *La Religieuse*, par exemple, le *nous* exclut presque toujours le destinataire, ce qui renvoie à une démarcation volontaire entre l'univers narratif et le monde existentiel. On le retrouve de même dans *Les Bijoux indiscrets*, où le *nous* paraît désigner exclusivement l'éditeur et le groupe des traducteurs français :
« […] il ne nous reste que les deux dernières lignes. Nous invitons les savants à les méditer […] » (149) ; « Mangogul était aujourd'hui, dit l'auteur africain dont nous traduisons le journal, à 9 heures et demie chez Fanni » (155). Mais plus souvent, ce pronom tend à impliquer le destinataire dans le discours, à le mettre dans un même espace, une même circonstance avec le destinateur – c'est aussi une des préoccupations constantes de Diderot. Dans le deuxième cas, on se propose de considérer que l'emploi du *nous* permet aussi de s'adresser au destinataire.

Les statuts que le *nous* chez Diderot peut recouvrir sont multiples, variables selon les sujets et les contextes précis : il peut désigner, le plus généralement, les êtres humains[119], la génération de son époque[120], les Français[121], les dramaturges ou les écrivains[122], les lecteurs partageant une

---

[118] Voir Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale, I*, *op. cit*., p. 234.

[119] Par exemple, dans *De l'interprétation de la Nature* : « Dieu a créé le monde […] et c'est à nous à trouver, s'il est possible, les lois par lesquelles il a voulu qu'il se conservât, et le moyens qu'il a destiné à la reproduction des individus » (226) ; et dans l'article « Beau » de l'*Encyclopédie* : « Nous naissons avec la faculté de sentir et de penser […] nous naissons avec des besoins qui nous contraignent de recourir à différents expédients » (414).

[120] Quand il veut souligner le contexte historique de son discours, comme dans cet extrait de la *Lettre sur les aveugles* : « Quoique nous soyons dans un siècle où l'esprit philosophique nous a débarrassés d'un grand nombre de préjugés, ne je crois pas que nous en venions jamais jusqu'à méconnaître les prérogatives de la pudeur » (92) ; ou bien quand il veut exprimer un regret d'une Antiquité gréco-romaine idéalisée : « nulle comparaison entre nos saints, nos apôtres et nos vierges tristement extasiées, et ces banquets de l'Olympe où le nerveux Hercule appuyé sur sa massue regarde amoureusement la délicate Hébé […] » (*Salon de 1767*, 210).

[121] Dans le cas d'une mise en comparaison de différents pays, comme dans *De la poésie dramatique* : « Nous avons des comédies. Les Anglais n'ont que des satires, à la vérité pleines de force et de gaieté, mais sans mœurs et sans goût. Les Italiens en sont réduits au drame burlesque » (250) ; ou à propos du défaut de l'esthétique et des mœurs de sa propre nation, par exemple, dans le *Salon de 1761* : « Nos cuisses sont coupées par des jarretières, le corps de nos femmes étranglé par des corps, nos pieds défigurés par des chaussures étroites et dures. Nous avons deux jugements opposés de la beauté ; d'un de convention, l'autre d'étude » (127).

[122] Par exemple, dans *De la poésie dramatique* : « Nous nous pressons trop de paraître ; et nous n'étions peut-être ni assez éclairés, ni assez gens de bien, quand nous avons pris la plume » (281).

même sensibilité, une même contention d'intelligence[123], les philosophes ou encyclopédistes[124], etc. Le *nous* peut aussi ne désigner que le destinateur et le destinataire – souvent dans le cadre romanesque – et mette en vis-à-vis les deux actants dans la communication, mettant en quelque sorte à découvert le destinataire. Ainsi de la condamnation de l'auteur adressée au lecteur-censeur dans *Jacques le fataliste* : « Lecteur, à vous parler franchement, je trouve que le plus méchant de nous deux ce n'est pas moi. Que je serais satisfait s'il m'était aussi facile de me garantir de vos noirceurs qu'à vous de l'ennui ou du danger de mon ouvrage ! » (835). Le *nous* peut aussi relier le destinateur au destinataire simplement par la mise en relief d'un caractère spécifique ou d'un fonds commun d'expériences et de connaissances. Le contenu de ce fonds peut être général, dans une manière de faire recours au *bon sens*, aux expériences sensorielles ou émotionnelles qui sont ou censées être accessibles à tous[125]. L'adresse est en cas instrumentalisée, afin de rendre le discours plus démonstratif et plus compréhensible. Plus spécifiquement, ce fonds peut constituer pour Diderot la condition d'une écriture intime du désir, grâce à laquelle s'établit une complicité au sein d'un *nous* masculin, où les femmes apparaissent comme un sujet de causeries voluptueuses, voire vulgaires,

---

123 Comme dans la *Lettre sur les aveugles* : « les licences de la langue nous échappent, et la vérité des termes nous frappe seule » (111) et dans l'*Éloge de Richardson* : « Hommes, venez apprendre de lui à vous réconcilier avec les maux de la vie ; venez, nous pleurons ensemble sur les personnages malheureux de ses fictions, et nous dirons, si le sort nous accable : du moins les honnêtes gens pleureront aussi sur nous » (900).

124 Comme dans l'article « Beau » : « Il nous suffit d'avoir montré les principes ; nous abandonnons au lecteur le soin des conséquences et des applications » (422) et dans De l'interprétation de la Nature : « Nous abandonnerons au lecteur l'application des mêmes principes à la condensation, à la raréfaction, etc. » (209).

125 Par exemple, dans les *Pensées philosophiques* : « 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'Évangile ? » (69) » ; et dans le *Salon de 1767* : « C'est ainsi que nous avons vu cent fois l'astre de la nuit en percer l'épaisseur. C'est ainsi que nous avons vu sa lumière affaiblie et pâle et vaciller sur les eaux. Ce n'est point un port de mer que l'artiste a voulu peindre. Oui, mon ami, l'"artiste" » (223).

comme un objet qui fédère les hommes[126]. Tout cela concourt à la création d'une communauté d'interlocuteurs toujours susceptible de se resserrer et de s'étendre. Ainsi est rendu possible « le coup de force langagier » qu'indique Guespin : la réversibilité des places du *je* et du *tu*/*vous* – le *je* est traité comme *tu*/*vous* et le *tu*/*vous* comme *je* – rejaillit sur le sens des discours tenus par le *nous*, associé à l'origine énonciative, « avec les implications discursives et référentielles qui peuvent en découler[127] ».

Dire *nous*, ce n'est donc pas seulement mettre le destinataire dans un même statut, une même situation que soi-même, mais aussi insérer ce dernier dans un ensemble plus large. Selon l'analyse d'Henri Morier, l'emploi du *nous* facilite dans cette perspective un procédé de « communion » :

> […] le locuteur se range au côté du public ou de son interlocuteur, en remplaçant le pronom de la seconde personne (tu ou vous) par le pronom de la première personne (nous) ou du pronom indéfini (on). Le sujet parlant partage les responsabilités. S'il blâme, il désintéresse l'amour-propre et met le coupable sur le chemin d'un aveu d'autant plus facile que la faute est présentée comme chose commune au juge et au jugé. S'il s'agit de décerner une louange, elle paraît d'autant plus sincère qu'elle ne semble pas faire acception de personne. De toute manière, dans le simple appel fait à la pensée d'autrui, le « nous » associe le prochain à l'effort et au bénéfice du raisonnement ; il invite à l'acceptation docile, il est essentiellement pédagogique[128].

---

[126] On en énumère ici quelques exemples : « Nous ne voulons pas tout savoir à la fois ; les femmes ne l'ignorent pas : elles accordent et refusent, elles exposent et dérobent » (*Salon de 1765*, 213) ; « Un mot là-dessus suffit à celui qui sait entendre, une page de plus d'apprendrait rien aux autres. C'est une chose à sentir. Mais revenons au portrait. […] Et la gorge, il est impossible de la faire mieux ; c'est comme nous la voyons aux honnêtes femmes, ni trop cachée, ni trop montrée ; placée à merveilles, et peinte, il faut voir » (*Salon de 1767*, 245) ; « N'en déplaise à Boucher qui n'avait pas rougi de prostituer lui- même sa femme d'après laquelle il avait peint cette figure voluptueuse, je dis que, si j'avais eu voix dans ce chapitre-là, je n'aurais pas balancé à lui représenter que, si grâce à ma caducité et à la sienne, ce tableau était innocent pour nous » (*Salon de 1767*, 374).

[127] Louis Guespin, « Nous, la langue et l'interaction », *op. cit.*, p. 53.

[128] Henri Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, 3 éd., Paris, Presses universitaires de France, 1981, p. 200.

Il est toujours possible que le destinateur demande à son destinataire son accord, sa compréhension en recourant à la deuxième personne. Mais pour le sujet parlant, le *nous* peut servir d'une sorte de pont qui trace un chemin entre la subjectivité et l'objectivité. Dire *nous* donne plus de poids à l'énonciation par l'implication d'un sujet collectif ; qui plus est, cela permet d'atténuer l'engagement personnel de son énoncé, de faire état de connaissances et d'intérêts communs, autrement dit, de « partage[r] les responsabilités ». Ses propres paroles peuvent ainsi se convertir en une voix élargie aux autres pour devenir plus acceptables et parlantes. Ce pronom établit a priori dans l'espace communicationnel un accord et une compréhension réciproques, crée un effet d'homogénéité – réel ou imaginaires.

Les contours du nous sont parfois plus ambivalents. Infiniment ouvert à la possibilité de regroupement occasionnel d'actants pris dans la discours, il peut être à l'inverse une façon pudique de dire *moi*, ne désignant aucun autres participant réel à la communication, comme dans cette page du *Salon de 1767* :

> Nous attachons nos regards sur les débris d'un arc de triomphe, d'un portique, d'une pyramide, d'un temple, d'un palais ; et nous revenons sur nous-mêmes ; nous participons sur les ravages du temps ; et notre imagination disperse sur la terre les édifices mêmes que nous habitons. À l'instant la solitude et le silence règnent autour de nous. Nous restons seuls de toute une nation qui n'est plus. Et voilà la première ligne de la poétique des ruines. [335]

Face au tableau d'Hubert Robert, le salonnier feint d'avoir un compagnon lui aussi physiquement présent à l'exposition, avec qui il partage une expérience sensible *immersive* pour apprécier la poétique des ruines – se projeter dans le temps, mobiliser son imagination, voir par le cœur plutôt que par les yeux, pour découvrir les vestiges de la prospérité qui se cachent derrière les ruines. Le *nous* crée une simultanéité virtuelle. En conduisant « notre regard » à son gré, Diderot se permet de mettre en valeur le pouvoir de l'imagination

au lieu de décrire le tableau dans ses détails plus *techniques*. Il se peut, certes, que ce *nous* implique Grimm, ainsi que tout autre lecteur doté d'un goût et d'un penchant esthétique similaires – ce serait décrire le tableau d'une manière d'accorder à un ou plusieurs destinataires l'illusion d'être eux aussi spectateurs. Mais cela n'empêche que les référents du *nous* restent peu identifiables, en ce qu'il s'agit d'une expérience intérieure qui est au fond personnelle et originale. Si Diderot veut attirer l'attention de son destinataire et le faire pénétrer dans le spectacle qu'il décrit, il est en fait lui-même la personne qui y est le plus immergé. Dans cette perspective, l'emploi du *nous* peut se lire comme une intention de se traiter comme pluriel : il est proche de ce que Benveniste considère comme « une personne amplifiée […qui] annexe au "je" une globalité indistincte d'autres personnes[129] » ; à la limite, il deviendrait peut-être l'écho d'un Diderot qui, ne se croyant pas seul et unique, cherche perpétuellement à mettre en interaction avec le monde extérieur sa propre existence spirituelle.

3. « Non personne » et adresses *indirectes*

Les pronoms de troisième personne sont traditionnellement qualifiés de « non personnels » et, de ce fait, exclus des formes explicites d'adresse. Dans les situations ordinaires de communication – comme les conversations en tête- à-tête ou les lettres privées – la personne à qui s'adresse littéralement l'énoncé coïncide avec celle à qui le locuteur destine effectivement son message. Or, dans les œuvres littéraires, où la communication s'effectue de manière différée et s'ouvre à un public indéfini, cette coïncidence se dissout. L'auteur peut en effet orienter son discours vers un destinataire implicite sans recourir à aucune marque allocutive : ni pronom de deuxième personne, ni morphème flexionnel de l'adresse. Autrement dit, même en l'absence de tout signe formel d'interpellation, certaines désignations nominales, ou plus largement des

[129] Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale, I, op. cit.*, p. 235.

procédés sémantiques et syntaxiques, peuvent remplir une fonction d'adresse indirecte.

Cette observation nous permettrait d'élargir la notion même d'adresse : dans les textes dialogués, la présence apparente d'un allocutaire identifiable ne recouvre pas toujours l'ensemble des destinataires visés par le destinateur. Le champ interactionnel du discours déborde souvent le cadre de la scène énonciative pour inclure d'autres récepteurs possibles – lecteurs réels ou implicites, amis évoqués, pairs ou rivaux artistiques. Ce décalage, constitutif de l'adresse littéraire, permet à l'auteur de jouer sur plusieurs niveaux d'interlocution.

Pour développer l'idée des adresses *indirectes* chez Diderot, il convient de revenir sur sa conception de la place du spectateur. Il l'explicite dans deux essais – *Entretiens sur le fils naturel* et *De la poésie dramatique* – qui accompagnent ses deux drames lors de leur publication. Pour Diderot, la fiction de l'absence du spectateur est indispensable pour restituer la vie du spectacle représenté et susciter chez son public l'émotion et l'empathie.

> Dans une représentation dramatique, il ne s'agit non plus du spectateur que s'il n'existait pas. Y a-t-il quelque chose qui s'adresse à lui ? L'auteur est sorti de son sujet, l'acteur entraîné hors de son rôle. Ils descendent tous les deux du théâtre. Je les vois dans le parterre : et tant que dure la tirade, l'action est suspendue pour moi, et la scène reste vide. [*Entretiens sur le fils naturel*, 102]

La dramaturgie diderotienne suppose avant tout un interdit d'interactions visibles avec le spectateur, une séparation absolue entre la scène et la salle. Il reprend la même idée en proposant la notion de « quatrième mur » dans le chapitre XI *De l'intérêt*, le plus célèbre de *De la poésie dramatique* :

> Soit donc que vous composiez, soit que vous jouiez, ne pensez non plus au spectateur que s'il n'existait pas. Imaginez, sur le bord du théâtre, un grand mur qui vous sépare du parterre ; jouez comme si la toile ne se levait pas. [231]

La non-conscience de la présence du spectateur est une exigence fondamentale à la fois pour le poète et pour les acteurs. L'instauration d'un « mur » virtuel entre la scène et le parterre se traduit par l'effacement de toutes les traces d'adresse directe au spectateur, qu'elles soient dans la pièce ou dans la représentation. Or, Diderot propose un autre moyen de communication pour l'art dramatique. Il discute cette question dès le début du même chapitre :

> Mais à qui doit-on rapporter l'intérêt ? Est-ce aux personnages ? Est-ce aux spectateurs ?
>
> Les spectateurs ne sont que des témoins ignorés de la chose.
>
> « Ce sont donc les personnages qu'il faut avoir en vue ? »
>
> Je le crois. Qu'ils forment le nœud sans s'en apercevoir ; que tout soit impénétrable pour eux ; qu'ils s'avancent au dénouement sans s'en douter. S'ils sont dans l'agitation, il faudra bien que je suive et que j'éprouve les mêmes mouvements. [226]

En composant une pièce, le poète doit s'occuper de ses personnages et des acteurs, et non des spectateurs. L'univers scénique doit être une constitution autarcique, un espace renfermé et indépendant des interactions avec le parterre. En effet, la séparation entre les deux espaces n'exerce que dans une seule direction. Les personnages théâtraux sont vus et étudiés à leur insu par les spectateurs, pour qui tout est « impénétrable ». Les acteurs qui les représentent sont les seuls dans la salle censés être restreints par le « mur » – opaque pour eux, mais transparent pour le public. Il faut que les personnages soient représentés comme des gens qui vivent des événements réels, dans un monde spatio-temporel qui dépasse la scène proprement dite. Ainsi, ils « s'avancent au dénouement sans s'en douter » puisqu'ils passent pour incapables de prévoir ce qui n'est pas encore joué. Diderot non seulement refuse toute tentative de *fictionnaliser* le spectacle, il veut également que les spectateurs y soient absorbés, associant de près son expérience à celle des personnages et s'y projetant – « s'ils sont dans l'agitation, il faudra que je suive et j'éprouve les mêmes mouvements ». Le poète, les spectateurs et les personnages sont dans

une relation triangulaire : le poète a pour principe de s'occuper des personnages et d'ignorer les spectateurs, mais il accorde en même temps à ces derniers la facilité de voir et d'expérimenter les mouvements des personnages dans toute leur vivacité et leur réalisme.

Tout au long du chapitre, Diderot explique la manière dont doit disposer le poète de ses personnages et faire assister le public au spectacle. Au lieu d'insérer des apartés, des tirades moralisatrices, des déclamations adressées aux spectateurs, il est préférable de fournir aux acteurs des indications nécessaires pour leur jeu. L'intérêt est à chercher dans la vraisemblance et l'intelligibilité :

> Tout doit être clair pour le spectateur. Confident de chaque personnage, instruit de ce qui s'est passé et de ce qui se passe, il y a cent moments où l'on n'a rien de mieux à faire que de lui déclarer nettement ce qui se passera. [*De la poésie dramatique*, 227]

« Tout doit être clair pour le spectateur ». Sa participation au spectacle est conditionnée, d'une part, à l'effacement de toute trace de sa présence dans l'espace scénique – « témoins ignorés » –, et d'autre part, à la transparence parfaite de l'intrigue découverte dans ses moindres secrets et qui lui assure une « pénétration fluide mais passive ». Stéphane Lojkine voit dans ces deux aspects une « contradiction entre communication discursive et non communication visuelle » dans laquelle réside essentiellement, semble-t-il, l'intérêt dramatique d'après Diderot[130]. Autrement dit, l'illusion du « quatrième mur », cette mise en œuvre de la « non communication visuelle », est paradoxalement conçue pour que le message du dramaturge puisse atteindre et toucher ses spectateurs – « de lui déclarer nettement » comme l'indique l'exemple ci-dessus –, et que se produisent en eux les effets affectifs et éthiques souhaités par le poète.

---

[130] Cf. Stéphane Lojkine, « Dépréciation de la décoration : *De la Poésie dramatique* (1758) », *op. cit.*, p. 260.

Tant dans le domaine du théâtre que dans celui de la peinture, la présence du spectateur devient problématique. Le philosophe élabore des cadres conceptuels qui relèguent celui-ci à un statut volontairement effacé. Parce que regardé, un spectacle, qu'il soit joué ou peint, est considéré comme inévitablement adressé[131]. Mais cette adresse reste indirecte pour l'auteur. Diderot écrit en 1762 dans une lettre à Sophie Volland : « Si, quand on fait un tableau, on suppose des spectateurs, tout est perdu. Le peintre sort de sa toile, comme l'acteur qui parle au parterre sort de la scène[132] ». Dans les *Salons*, il propose le même critère de la représentation artistique, d'abord dans le *Salon de 1761* : « C'est un beau dessin que celui du Fermier incendié. […] Tout est pathétique et vrai. J'aime assez dans une tableau un personnage qui parle au spectateur sans sortir du sujet » (158), comme l'acteur sur la scène sert d'intermédiaire pour la transmission des messages au public de la pièce. De même dans le *Salon de 1767* : « une scène représentée sur la toile, ou sur les planches, ne suppose point de témoins » (127). Diderot n'est pas le premier à proposer une conception dramatique de la peinture – selon Michael Fried, celle-ci doit beaucoup àaux *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* de l'abbé Du Bos. La capacité d'un tableau à toucher son spectateur doit être similaire au pouvoir de son sujet à influer la vie réelle. Chez Antoine Coypel et Roger De Piles, l'idée d'« imitation » en peinture est déjà associée à celle du drame. La conception dramatique de la peinture de Diderot provient de ce courant, mais il l'étend à une nouvelle échelle. Diderot ne propose pas une simple équation entre la peinture et le théâtre ; il relève en plus l'importance des considérations picturales dans la représentation dramatique[133] qui s'incarne dans sa conception du « tableau ». Diderot l'oppose au « coup de théâtre » qui est à la base du théâtre classique.

---

131 Cf. Michael Fried, « Toward a Supreme Fiction : Genre and Beholder in the Art Criticism of Diderot and His Contemporaries », *New Literary History*, vol. 6 / 3, Johns Hopkins University Press, 1975, p. 571-572.

132 On emprunte cette citation à Michael Fried, *La place du spectateur : esthétique et origines de la peinture moderne*, trad. Claire Brunet, Paris, Gallimard, 2017, p. 145.

133 Cf. Michael Fried, « Toward a Supreme Fiction : Genre and Beholder in the Art Criticism of Diderot and His Contemporaries », *op. cit*., p. 551-555, 570-574.

> J'entends. Un incident qui se passe en action et qui change subitement l'état des personnages, est un coup de théâtre. Une disposition des personnages sur la scène, si naturelle et vraie, que rendue fidèlement par un peintre, elle me plairait sur la toile, est un tableau. [*Entretiens sur le fils naturel*, 88]

Le coup de théâtre est l'intercalation souvent forcée et arbitraire des incidents dans l'intrigue qui « ne réussit que lorsque les acteurs en prévoient l'effet sur les spectateurs et qu'ils jouent plus pour produire cet effet que pour marquer les réactions naturelles entre les personnages[134] », tandis que le « tableau » est une disposition des personnages qui montre naturellement leur condition et la logique de leur comportement. Le drame est représenté comme s'il était peint sur un « canevas » qui a pour fonction fondamentale de donner à voir l'aspect intérieur d'une famille bourgeoise certains membres sont confrontés à des troubles sentimentaux et moraux.

D'après Michael Fried, le tableau n'est visible que du point de vue des spectateurs, et les persuade que les acteurs sont eux-mêmes inconscients de leur présence[135]. Le tableau repose sur l'effet d'illusion théâtrale créé dans l'esprit des spectateurs qui en oublient les limites de l'espace scénique. Diderot rêve de spectacles dont l'expressivité, la vraisemblance sont assez émouvantes et absorbantes pour attendrir, toucher, effrayer les spectateurs comme s'ils étaient en face de la réalité représentée.

La production de l'illusion théâtrale ne se restreint pas cependant aux planches et parterre. Dans les *Entretiens*, quand Moi reproche à Dorval d'avoir fait apparaître sur scène le thé – cet objet lui paraît étranger au contexte de l'histoire – , en s'écriant : « Mais au théâtre ! », ce dernier lui répond : « Ce

---

[134] T. E. D Braun, « La conscience de la présence des spectateurs dans la comédie larmoyante et dans le drame », dans *Actes du V Congrès international des Lumières*, *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century Norwich*, janvier 1980, p. 1530.

[135] Cf. Michael Fried, *ibid*., p. 574. La citation originale est en anglais : « A *tableau* was visible, it could be said to exist, only from the beholder's point of view. But precisely because that was so, il helped to persuade the beholder that the actors themselves were unconscious even of his presence ».

n'est pas là. C'est dans le salon qu'il faut juger mon ouvrage… » (86). La déclaration de Dorval repose sur l'idée qu'une pièce de théâtre est faite autant pour être jouée que pour être lue. Remplacer la scène par le salon, c'est relativiser les conventions du lieu et de l'espace dans l'art dramatique, dont l'intérêt essentiel ne réside pas dans une mise en scène matérielle et publique. Le salon où l'on lit et discute le texte et qui fournit l'environnement pour un « spectacle privé », si l'on ose le terme, présente pour lui une valeur équivalente.

Toujours à travers la bouche de Dorval, Diderot explique les limites de la « scène réelle » par rapport à sa version textuelle :

> Mais si l'action se complique, si les incidents se multiplient, il s'en rencontrera facilement quelques-uns qui me rappelleront que je suis dans un parterre ; que tous ces personnages sont des comédiens, et que ce n'est point un fait qui se passe. Le récit, au contraire, me transportera au delà de la scène ; j'en suivrai toutes les circonstances. Mon imagination les réalisera comme je les ai vues dans la nature. […] La scène réelle eût été petite, faible, mesquine, fausse ou manquée ; elle devient grande, forte, vraie, et même énorme dans le récit ; je l'imagine un peu au delà. [151-152]

Dorval oppose ici au récit la « scène réelle ». Celle-ci, dépendant inéluctablement du talent des acteurs, des conditions matérielles et techniques de l'époque, du goût du public, des « applaudissements de conventions », bref, de nombreux facteurs qui vont influencer les manières et les effets de sa réalisation, ne peut être qu'un reflet imparfait et insuffisant, qu'une version affaiblie du contenu narratif. La « scène réelle » risque d'entraver l'imagination qui trouvera en revanche son plein élan et son pouvoir transcendant dans l'écriture. Cela reflète, selon Nicolas Rousseau, l'idée que Diderot vise à « restituer avec énergie les figures de l'imagination, non pas qu'il se consacre à la scène, encore trop dominé par un public conventionnel et par des acteurs peu

lucides[136] ». « Mon imagination les réalisera comme je les ai vues dans la nature », d'où son idée de neutraliser le lieu de l'effet dramatique. Pour lui, le texte peut également servir de lieu même de création des spectacles. Le spectateur n'ayant pas toujours besoin de les *voir* par les yeux, l'imagination créatrice l'aide à en restituer sans contrainte toute la richesse et la vérité. Cela suppose un lien analogique entre le texte et le théâtre : le dramaturge s'adresse au spectateur par l'entremise de la représentation des scènes tout comme le scripteur s'adresse à son lecteur indirectement en les lui décrivant de manière imagée et stimulante.

Les *Entretiens* et *Le Neveu de Rameau* en sont de bonnes illustrations. Moi ayant lu l'ébauche que Dorval conçoit pour le dénouement de sa pièce – le « canevas tragique » –, le spectacle pathétique se peint dans son esprit comme s'il se passait sous ses yeux : il voit le personnage « errer sur la scène, détourner [ses] pieds […] fermer le verrou, tirer [son] épée ». Sa réaction suggère une assimilation entre la scène réelle et l'écriture de cette scène qui fonctionnent comme sources de mêmes illusions théâtrales :

> Dorval : […] Mais vous êtes distrait… vous rêvez… vous ne m'écoutez pas.
>
> Moi : Votre ébauche tragique m'obsède… Je vous vois errer sur la scène… détourner vos pieds de votre valet prosterné… fermer le verrou… tirer votre épée… L'idée de cette pantomime me fait frémir. [149]

Qui plus est, quand Dorval explique à Moi l'intrigue qu'il conçoit pour sa pièce, il ne peut s'empêcher de se plonger dans son expression, de l'accompagner de ses allures, de ses gestes, de ses physionomies et de ses tons qui n'en sont pas moins expressifs.

> Dorval sentit, à la rapidité avec laquelle il venait de prononcer ces mots, qu'il restait encore de l'agitation dans son âme ; il s'arrêta : et

---

[136] Nicolas Rousseau, *Diderot : l'écriture romanesque à l'épreuve du sensible*, *op. cit.*, p. 113.

> pour laisser le temps au calme de renaître ou plutôt pour opposer à son trouble une émotion plus violente, mais passagère, il me raconta ce qui suit. [99]
>
> Que ne puis-je rendre tout ce que Dorval me dit, et de la manière dont il le dit ! Il débuta gravement ; il s'échauffa peu à peu ; ses idées se pressèrent ; et il marchait sur la fin avec tant de rapidité, que j'avais peine de le suivre. [113]

Présentée sous forme dialogique, l'interaction entre Moi et Dorval ne se borne pas à l'échange verbal des idées. Quand ce dernier s'enivre en monologuant, son interlocuteur n'omet de faire entendre les manières non verbales dont il s'exprime. Face au Dorval transformé du poète en l'acteur qui « éprouvait à l'instant l'état qu'il peignait », Moi assume le rôle de son seul spectateur. Les expressions discursives et corporelles de Dorval peuvent être considérées comme des « spectacles privés » adressés à un destinataire qui n'appartient pas à la foule des spectateurs traditionnels de la comédie, mais au seul témoin souhaité par l'auteur, qui possède les qualités propres à un philosophe cultivé et sensible.

De même à la fin du *Neveu de Rameau*, dans l'intention de montrer à Moi qu'il a toujours vécu en cherchant à plaire et à complaire aux autres, Lui improvise devant lui une pantomime qui est « un peu près la même que celles des flatteurs, des courtisans, des valets et des gueux » (657)[137]. En se concentrant sur ses interprétations de « l'homme admirateur, l'homme suppliant, l'homme complaisant », dévoile à Moi les laideurs de ce genre de personnes avec leurs gestes et leurs physionomies. Son improvisation renvoie

---

[137] « Je suis excellant pantomime ; comme vos en allez juger. Puis il se met à sourire, à contrefaire l'homme admirateur, l'homme suppliant ; l'homme complaisant ; il a le pied droit en avant, le gauche en arrière, le dos courbé, la tête relevée, le regard comme attachés sur d'autres yeux, la bouche entrouverte, les bras portés vers quelque objet ; il attend un ordre, il le reçoit ; il part comme un trait ; il revient. Il est exécuté ; il en rend compte. Il est attentif à tout ; il ramasse ce qui tombe ; il place un oreiller ou un tabouret sous des pieds ; il tient une soucoupe, il approche une chaise ; il ouvre une porte ; il ferme une fenêtre ; il tire des rideaux ; il observe le maître et la maîtresse ; il est immobile ; les bras pendants ; les jambes parallèles ; il écoute ; il cherche à lire sur des visages […] » (*Le Neveu de Rameau*, 657).

également à un « spectacle privé » qui se déroule seulement entre deux participants.

Après réflexion, le philosophe répond à Lui : « il y a bien des gueux dans ce monde-ci ; et je ne connais personne qui ne sache quelques pas de votre danse. […] Quiconque a besoin d'un autre, est indigent et prend une position. […] Ma foi, ce que vous appelez la pantomime des gueux, est le grand branle de la terre » (658). Sa réflexion passe d'une couche sociale spécifique à la question plus complexe et universelle de l'homme aliéné par ses besoins et désirs. Pendant ce temps, le Neveu contrefait les personnages qu'il nomme :

> Par exemple, pour le petit abbé, il tenait son chapeau sous le bras, et son bréviaire de la main gauche ; de la droite, il relevait la queue de son manteau ; il avançait la tête un peu penchée sur l'épaule, les yeux baissés, imitant si parfaitement l'hypocrite que je crus voir l'auteur des Réfutations devant l'évêque d'Orléans. [*ibid.*]

Cette fois-ci, sa pantomime ne paraît plus destinée eu seul Moi comme une manière indirecte de lui communiquer ses expériences. Elle sert à accompagner et configurer son discours. Cette concomitance entre ce dont parle le philosophe et ce que joue le Neveu implique la participation collective à un spectacle qui se montre au lecteur comme une sorte de *duo comique*. Si l'on est fondé à considérer certains actes d'un personnage comme la mise en spectacle de son intériorité, qui est d'emblée adressée, dans un espace privé qui ne comprend que deux interlocuteurs, à son allocutaire, il se peut également, à l'instar de la pantomime du Neveu qui se joint au discours du philosophe, que ce type de spectacle interne embraye sur un spectacle censé être destiné à un destinataire que l'on qualifie d'externe.

Les conceptions du spectacle et du spectateur chez Diderot s'étendent à un corpus plus large que les textes théâtraux. Le philosophe propose la création de spectacles dont sont supprimées toutes adresses aux spectateurs – tirades, apartés, gestes exagérés de personnages, échanges de regard – en tant qu'elles

menacent l'intégrité du monde scénique, déréalisent l'événement représenté et ruinent enfin l'illusion théâtrale. Les spectacles ainsi élaborés se prêtent à la mise en scène de la « double adresse »[138], notion qui est à l'origine définie pour caractériser certaines interactions dans le dialogue théâtral. En plus du destinataire direct, le discours peut avoir un public additionnel qui n'en est pas moins le véritable dépositaire des enjeux de sens et des valeurs qui y circulent.

Dans cette perspective, on se propose de diviser les adresses indirectes en deux grandes catégories.

Un premier type d'adresses *indirectes* consiste en ce que l'on appelle les « adresses enchâssées ».

> Je dirais volontiers aux philosophes dont la fortune est bornée, et qui se sentent portés à la physique expérimentale, ce que je conseillerais à mon ami, s'il était tenté de la jouissance d'une belle courtisane : « les grands à faire en fin un usage de leur autorité et de leurs récompenses ». [*De l'interprétation de la Nature*, 195]
>
> Cent fois j'ai été tenté de dire aux jeunes élèves que je trouvais sur le chemin du Louvre avec leurs portefeuilles sous le bras […].Si ces élèves étaient un peu disposés à profiter de mes conseils, je leur dirais encore […] et c'est alors que je m'écrierai que vous êtes un dessinateur surprenant. [*Essai sur la peinture*, 16-17]
>
> Si je parlais de l'admiration du soldat, de la femme qui donne l'aumône, de ces bras qui se croisent, je gâterais mon plaisir et j'affligerais l'artiste, mais je ne saurais me dispenser de lui dire : Est-ce que tu ne trouves pas Bélisaire assez humilié de recevoir l'aumône ? fallait-il encore la lui faire demander ? [*Salon de 1781*, 350]

Les expressions « je dirais volontiers aux philosophes », « cent fois j'ai été tenté de dire aux jeunes élèves », « je leur dirais encore », « je ne saurais me

---

138 Pour cette notion, voir l'ouvrage collectif dirigé par Jürgen Siess et Gisèle Valency-Slakta, *La double adresse*, *op. cit*.. Surtout les articles « Jeux d'adresse dans *Le Fils naturel* de Diderot » (Laure Himy-Pieri), « Double adresse et genre épistolaire » (Jürgen Siess) et « Double adresse et destinataire multiple » (Catherine Kerbrat-Orecchioni).

dispenser de lui dire » explicitent la partie adressée de ces discours. Il existe d'abord un rapport dialogal établi au sein du texte, entre le scripteur et les « philosophes », « les jeunes élèves » ou le jeune David. En signalant son acte de s'adresser à ces derniers, le scripteur procure au lecteur un point de vue au delà de l'espace interlocutif représenté comme tel dans le texte. On peut donc distinguer l'énoncé enchâssé (ce que Diderot veut exprimer à l'adresse d'un destinataire spécifique) qui est inclus dans l'énoncé enchâssant (le fait d'un *je* envisageant de lui parler directement). Les « adresses enchâssées » vont de pair avec l'intégration du clivage énonciatif, ce qui se traduit dans ces citations par le fait que la représentation de l'acte de communication est une énonciation elle-même seconde, qui fait partie de l'énonciation principale du texte. Autrement dit, l'énoncé enchâssé s'adresse autant au lecteur visé qui est en même temps le récepteur de l'énoncé enchâssant.

Faire superposer différents niveaux d'adresses, pour le destinateur, c'est biaiser la communication à la fois avec ses destinataires internes et externes. De même, la fin des *Deux amis de Bourbonne* duplique, au travers d'un discours indirect libre, le rapport destinateur-destinataire :

> Il y a le conte plaisant […] où le conteur ne propose ni l'imitation de la nature, ni la vérité, ni l'illusion ; il s'élance dans les espaces imaginaires. Dites à celui-ci : Soyez gai, ingénieux, varié, original, même extravagant, j'y consens ; mais séduisez-moi par les détails : que le charme de la forme me dérobe toujours l'invraisemblance du fond ; et si ce conteur fait ce que vous en exigez ici, il a tout fait… [449]

Dans ce passage, le destinataire explicite est un *vous* anonyme qui est censé écouter les réflexions de Diderot sur la morale du conte. Celui-ci, énumérant les différentes sortes de contes, reproche aux faiseurs de « contes plaisants » de s'éloigner des principes de l'imitation de la nature et de la vraisemblance. Il feint de demander à ce *vous* de parler à « ce conteur » :

« soyez gai, ingénieux, varié, original, même extravagant ». Mais la parenthèse « j'y consens » rompt le déroulement syntaxique. Deux interprétations nous paraissent possibles : soit elle est incluse dans l'énoncé enchâssé, ainsi que le reste du passage ; soit le *je* désigne le philosophe, et dans ce sens s'opère une délégation de paroles qui sont d'abord confiées au *vous*, son interlocuteur anonyme, avant d'être reprises par lui-même. Dans ces deux possibilités, le *vous* anonyme, à la fois destinataire du scripteur et cible de ses reproches, sert d'intermédiaire et permet d'atténuer la distance entre les niveaux de discours. Il joue le rôle d'un tiers admis dans un dialogue virtuel et pose de la sorte la légitimité de l'énoncé enchâssé.

À part les adresses enchâssées, il existe un autre type d'adresses indirectes caractérisé par l'usage d'appellations particulières. Le discours sera perçu comme adressé à un destinataire extérieur dans la mesure où la désignation nominale de la personne – bien qu'à la troisième personne – décrit la relation unissant celui-ci avec le scripteur.

> Si la compagnie de l'abbé n'était pas tout à fait celle que j'aurais choisie, je m'aimais encore mieux avec lui que seul. Un plaisir qui n'est que pour moi me touche faiblement et dure peu. C'est pour moi et pour mes amis que je lis, que je réfléchis, que j'écris, que je médite, que j'entends, que je regarde, que je sens. Dans leur absence, ma dévotion, rapporte tout à eux. Je songe sans cesse à leur bonheur. Une belle ligne me frappe-t-elle ; ils la sauront. Ai-je rencontré un beau trait, je me promets de leur en faire part. Ai-je sous les yeux quelque spectacle enchanteur, sans m'en apercevoir j'en médite le récit pour eux ; et c'est peut-être la raison pour laquelle tout s'exagère, tout s'enrichit un peu dans mon imagination et dans mon discours. Ils m'en font quelquefois un reproche ; les ingrats ! [*Salon de 1767*, 194]

Cet extrait est tiré de la « promenade de Vernet » où Diderot décrit le trajet imaginaire qui le fait traverser, accompagné d'un abbé et de quelques-uns

de ses élèves, sept sites qui correspondent en effet à sept tableaux de Vernet. Pendant que l'abbé « s'extasiait, à son ordinaire, sur les charmes de la nature », le salonnier développe des réflexions personnelles qui fonctionnent comme une sorte de *voix off* dans la promenade. Il peint au lecteur sa personnalité passionnée, caractérisée par « beaucoup d'esprit, trop de vivacité, une inconstance de girouettes[139] », et l'instinct impétueux qui le pousse à s'exprimer et à partager avec des amis le moment le plus chaud de ses impressions ou pensées. Le contraste entre cette idiosyncrasie qui lui est chère et les éventuels reproches que lui font ses « amis » de la longueur et de la complexité de son texte suscite chez lui un sentiment de frustration. C'est à la fois par une plainte personnelle concernant l'incompréhension des autres et par une plaisanterie familière qu'il finit ce passage par un vocatif exclamatif « les ingrats ! ». Tout ce passage repose sur les interactions entre « moi » et « mes amis » auxquels est adressé le monologue intérieur. Le déterminant possessif à la première personne permet d'élaborer une relation interpersonnelle qui est au diapason de l'objectif du discours. Son emploi devient également une manière d'impliquer la personne désignée dans la sphère intersubjective, où le jeu d'interchangeabilité entre la personne (« les ingrats ! ») et la non personne (*ils*) se présente presque comme artificiel. En recourant à la troisième personne, le scripteur ajoute à son discours un effet d'objectivation et de distanciation avec son *destinataire*.

> On retrouve d'autres exemples similaires dans les *Salons* :
>
> Si mon ami trouve quelqu'un qui lui dise que la Caravane de Boucher était un des meilleurs tableaux du Salon, qu'il ne le contredise pas ; s'il trouve quelqu'un qui lui dise que la Caravane de Boucher était un des plus mauvais tableaux du Salon, qu'il le

[139] Diderot décrit ce caractère des Langrois dans une lettre à Sophie Volland en 1759. Cf. Denis Diderot, *Œuvres complètes*, éd. Assézat, *op. cit*., t. XVIII, p. 376.

> contredise encore moins. Je vais, pour vous amuser, voue mettre ces deux personnages en scène. [*Salon de 1769*, 19]
>
> Je vais peut-être prononcer un blasphème, mais que m'importe ? Est-ce que j'ai honte d'être bête avec mon ami ? [*Salon de 1763*, 213]

Très explicitement, « mon ami », emploi désignatif, renvoie à Grimm. Comme l'indique Détrie et Kerbrat-Orecchioni, cet appellatif a un double statut[140]. En général, la mise en apostrophe d'un nom ou d'un *SN* nécessite des marqueurs grammaticaux ou syntaxiques particuliers : absence de déterminant, détachement ou emploi en incise, insertion des particules vocatives qui les précèdent, etc. Dans ce cas, il fonctionne comme un nom d'adresse. Mais sur le plan lexical, il existe des termes qui « s'emploient surtout en fonction appellative », autrement dit, pouvant prendre en charge eux-mêmes la dimension interactive du discours. Kerbrat-Orecchioni compare, à titre d'exemple, le fonctionnement des substantifs « dame », « demoiselle », « père » à ceux des appellatifs « madame », « mademoiselle » et « papa »[141]. Il nous semble que certaines appellations fonctionnent comme *destinataire* de la personne à qui elles se réfèrent. Les déterminants possessifs en font sans doute partie, car ils apparaissent comme indices explicites de la mise en relation avec la personne désignée, ce qui permet de lui transmettre différents informations et affects. Dans les extraits ci-dessus, le lien communicationnel créé par l'appellatif « mon ami » est d'autant plus apparent que l'ensemble des *Salons* est formellement adressé à Grimm. Quand le salonnier parle de « mon ami » sans évoquer d'autres anthroponymes, son discours est toujours adressé – bien qu'indirectement – à ce lecteur initial.

---

[140] Selon Détrie, les noms d'adresses peuvent être polyvalents. Un même appellatif peut être désignatif dans une phrase et interpellatif dans une autre, les syntaxes étant discriminantes (*De la non-personne à la personne, l'apostrophe nominale*, *op. cit.*, p. 14-15). Kerbrat-Orecchioni sur cette base souligne la différence entre le fonctionnement du substantif et celui de l'appellatif même s'il est souvent difficile de les distinguer (*Les interactions verbales*, t. II, *op. cit.*, p. 21).

[141] Voir Catherine Kerbrat-Orecchioni, *ibid.*.

En plus des déterminants possessif, certains noms propres permettant d'identifier des personnages réels, et certains noms communs – comme « spectateur » ou « lecteur » – qui précisent le statut et la position du destinataire, pourraient aussi être considérés comme signes d'adresses *indirectes.*

> Je suis sincèrement fâché, Monsieur, pour la gloire de M. Cochin, cet ingénieux et savant dessinateur, (le Mercure nous le désigne tel) qu'il ait permis que l'on expose ses dessins au Salon avant qu'il ait eu le temps de les visiter, lui qui s'est toujours établi le rigoureux appréciateur des ouvrages, même de nos anciens maîtres. [*Salon de 1771*, 244]

L'insertion du vocatif « Monsieur » confirme dans un premier lieu que le discours est adressé directement à Grimm. Mais en même temps, Charles-Nicolas Cochin qui est nommément mentionné comme « M. Cochin », n'est pas exclu de l'espace interpersonnel mis en scène dans le texte. Il est même le destinataire cible car le passage critique quelques dessins de Cochin estimés par Diderot comme en deçà de son niveau habituel. Pour compléter cette désignation personnelle, il y a d'un côté, le nom propre qui permet d'identifier et d'impliquer une connaissance du scripteur dans la réalité, et de l'autre, l'appellatif qui insinue une relation interactive avec le dessinateur. L'adresse apparente à Grimm – interpellé comme témoin – constitue en effet une scène d'énonciation englobante qui s'instaure entre le scripteur et son destinataire cible.

Dans les citations suivantes, les adresses que l'on qualifie d'indirectes sont marquées par l'usage des termes qui se réfèrent proprement aux personnes à qui le scripteur destine son discours :

> Ainsi le spectateur qui se proposerait de sortir de sa place et d'aller à l'hôpital, monterait d'abord sur la terrasse ; rencontrant ensuite la face verticale et à pic du massif, il tournerait à gauche, trouverait l'escalier, monterait l'escalier, traverserait le parvis, et entrerait dans

> l'hôpital dont la porte a son seuil de niveau avec ce parvis. [*Salon de 1767*, 257]
>
> Nous abandonnerons au lecteur l'application des mêmes principes à la condensation, à la raréfaction, etc. Nous ferons seulement encore observer ici la différence de la communication du mouvement par le choc, et de la communication du mouvement sans le choc. [*De l'interprétation de la Nature*, 209]
>
> Je ne suis pas un grand faiseur du portrait. J'ai épargné au lecteur celui de la sultane favorite ; mais je ne me résoudrai jamais à lui faire grâce de celui de la jument du sultan. [*Les Bijoux indiscrets*, 106]

Qu'il s'agisse du « spectateur » ou du « lecteur », ces termes reflètent le rapport destinateur-destinataire et invitent le lecteur extérieur à s'identifier à sa place dans ce rapport. Dans le premier extrait, les lecteurs qui souhaitent apprécier les œuvres du Salon à travers les écrits de Diderot peuvent, en s'identifiant au « spectateur », laisser leur regard et leur imagination suivre les indications du scripteur. Dans les deuxième et troisième extraits, plus explicitement, le « lecteur », identité donnée au destinataire de l'action du nous et du je, coïncide avec celle d'un public extérieur et élargi. Le scripteur use de ce terme pour donner aux vrais lecteurs des indications sur son plan. Bien qu'à la troisième personne, la désignation d'un tel type de statuts implique en effet un lien interactionnel qui relève de l'espace extra-textuel.

Chapitre II Adresse en contexte

Après avoir précisé, au chapitre précédent, les marqueurs linguistiques qui permettent d'identifier les adresses et, sur cette base, élargi le champ d'étude aux adresses indirectes, ce chapitre déplace le foyer vers une problématique d'ordre pragmatique : si la linguistique décrit l'adresse comme ce geste qui fait sortir la parole du monodique pour ouvrir un niveau dialogal, comment ce geste façonne-t-il une relation ? La question se resserre aussitôt : de quelle manière des micro-actes d'énonciation charrient-ils des forces sociales de grande amplitude et déposent-ils, dans la syntaxe, les appellatifs et les scansions rythmiques, un ordre lisible – parfois un conflit ?

La sociabilité fournit le premier horizon. Elle engage une anthropologie de l'échange où parler revient à se tourner vers quelqu'un, ménager une place à la réponse, laisser le sens se négocier dans la rencontre. Il s'agira d'observer comment cette orientation vers autrui configure les choix d'adresse chez Diderot, depuis des scènes d'épreuve sociale et de positionnement relationnel jusqu'aux récits polyphoniques, en donnant à voir une expérience plutôt qu'un énoncé clos. Vient ensuite l'art de la conversation, à la fois étiquette sociale et tradition littéraire, avec ses codes, ses rythmes, ses seuils de politesse, ses appellatifs qui dessinent des distances et recomposent des rapports.Dans ce cadre, l'adresse se lit comme une technique de fine régulation des voix : relancer, suspendre, interpeller, moduler la place de l'autre, convertir des usages mondains en procédés d'écriture. L'enquête suivra la manière dont Diderot s'approprie ces règles, les recompose dans sa pratique, et fait des adresses à la fois un moteur d'engendrement textuel et un vecteur d'adhésion au réel. La figure du public constitue le dernier angle. Aucun texte ne parle dans le vide ; il convoque un ensemble orchestrable, morcelé en destinataires nommables, substituables ou imaginaires. Reste à examiner comment l'adresse « fabrique » de la publicité au sein du récit, recompose

opinions et attentes en un espace disputable, et, selon les visages qu'elle convoque, règle la température et l'intensité du débat. Le point d'épreuve tient ici à la construction de l'instance réceptrice : en configurant son audience, le narrateur redessine les frontières de l'argumentation et le régime de responsabilité qui l'accompagne. De l'ampleur des cadres sociaux jusqu'aux plus petits organes de la phrase, la trajectoire tracée par ce chapitre vise trois réponses solidaires : quels gestes d'adresse portent l'empreinte d'un ordre social ; comment ces gestes se transforment-ils en moteurs narratifs ; et en quoi leur travail de « mise en public » requalifie-t-il l'efficacité discursive et la place éthique de la parole.

1. De la socialité à l'adresse

Dans l'*Encyclopédie*, la notion de « sociabilité » est définie comme un principe inscrit au cœur de l'homme et constitutif des lois de la société, véritable fondement de la vie commune[142]. Dumarsais, dans son portrait du « philosophe », en fait également une qualité essentielle : le philosophe « veut trouver du plaisir avec les autres » et considère la société civile comme une « divinité terrestre »[143]. Ces définitions illustrent la conviction partagée des Lumières selon laquelle le bonheur et la vérité ne se conquièrent qu'au sein de la vie collective. Conçue d'abord comme « bienveillance envers les autres hommes[144] », la sociabilité ne relève pas seulement d'une inclination naturelle, mais s'acquiert, se cultive et se déploie dans les pratiques d'échange[145]. Érigée en qualité essentielle de l'humanité, elle incite les Lumières à interroger le

---

[142] « Sociabilité », dans *Encylcopédie*, éd. ENCCRE, vol. XV, p. 250 : « […] cette *sociabilité* est conforme à la volonté de Dieu ; car outre la nécessité de ce principe, nous le trouvons gravé dans notre cœur. […] Du principe de la *sociabilité* découlent toutes les lois de la société ».

[143] « Philosophe », dans *Encylcopédie*, éd. ENCCRE, vol. XII, p. 509.

[144] « Sociabilité », *ibid.*.

[145] Jaucourt énonce quatre principes constitutifs de la sociabilité envisagée sous l'angle éthique : l'intérêt commun prime sur toute autre considération ; la société se doit d'accueillir chacun de ses membres – on dirait aujourd'hui qu'elle se veut « inclusive » – ; ceux-ci sont, par nature, égaux ; enfin, les relations interpersonnelles reposent sur la réciprocité. Dumarsais reprend pour sa part cette conception en insistant sur l'exigence rationnelle qui incombe à l'homme : « la raison exige de lui qu'il connaisse, qu'il étudie, et qu'il s'applique à acquérir les qualités sociables ».

langage et les textes, en contestant les conventions de bienséance mondaine jugées artificielles.

Elle prend notamment la forme d'une « sociabilité savante » : héritière de la sagesse grecque et de la République des lettres, elle rompt avec la scolastique pour favoriser l'échange, la coopération et la solidarité. Comme l'observe Simone Mazauric, son développement à l'époque moderne se traduit par l'intensification des correspondances, des assemblées savantes et la création de nouveaux espaces de diffusion du savoir[146]. L'Académie royale des sciences, fondée en 1666, illustre cette dynamique en assumant aussi une fonction de conseil au gouvernement : « des savoirs multiples y sont ainsi interrogés en écho à une sociabilité intense, de la Cour à la ville[147] ». Dans ce contexte, certains codes sociaux sont remis en cause. Jean-Marie Goulemot associe cette critique à une tendance à idéaliser des formes primitives d'organisation, perçues comme des communautés ouvertes, excluant « le secret, le repli sur soi, la constitution de l'espace privé[148] » et instaurant une sociabilité transparente.

Parallèlement, le XVIIIe siècle accorde une place nouvelle aux expériences individuelles dans la pensée et le langage. La philosophie de Condillac affirme que les signes naissent des sensations corporelles et que la pensée en dérive[149]. Dès lors, les récits d'expériences deviennent une représentation légitime de la pensée. Camille Dumoulié rappelle que la fiction sert ainsi à « lutter contre l'illusion de l'entendement » et contre l'idéalisme qui sépare fond et forme[150]. Mais cette conception comporte un paradoxe : si le

---

146 Cf Simone Mazauric, « Chapitre premier. Le mouvement de la sociabilité savante dans la première moitié du XVIIe siècle », dans *Savoirs et philosophie à Paris dans la première moitié du XVIIe siècle : Les conférences du bureau d'adresse de Théophraste Renaudot (1633-1642)*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 1997, coll. « Philosophie », p. 20-21.

147 Daniel Roche, « Sociabilité savante et progrès de l'économie politique dans la France du XVIIIe siècle », dans *L'Économie politique et la sphère publique dans le débat des Lumières*, dir. Jesús Astigarraga Goenaga et Javier Usoz Otal, Madrid, Casa de Velázquez, 2013, p. 265.

148 Jean Marie Goulemot, « les pratiques littéraires ou la publicité », dans *Histoire de la vie privée, 3 : De la Renaissance aux Lumières*, Paris, Seuil, 1986, p. 381.

149 Cf. Anne Miehe-Léon, *Littérature et philosophie. Les Lumières françaises*, thèse de doctorat de philosophie, Université de Lyon 3, 1999, p. 10. Voir aussi Camille Dumoulié, *Littérature et philosophie : le gai savoir de la littérature*, Paris, A. Colin, 2002, p. 61.

150 *Ibid.*.

langage échoue à produire l'universel, la littérature, réduite à relater des expériences plurielles, ne peut davantage prétendre y accéder. Ce déplacement met déjà en lumière l'importance de la relation à autrui comme médiation du sens ; c'est dans l'acte même de se tourner vers l'autre – dans ce geste d'adresse – plutôt que dans l'énoncé d'une vérité universelle, que se joue la valeur de l'expérience humaine.

La sociabilité comprend donc deux dimensions essentielle : d'une part, une redécouverte de la vie privée, où les liens interpersonnels, libérés des étiquettes sociales, reflètent le besoin naturel de vivre ensemble – l'homme étant, selon Emmanuel Godo, « conçu comme fondamentalement tourné vers l'autre[151] » ; d'autre part, une reconnaissance de la pluralité cognitive du monde, qui conduit à rapprocher littérature et philosophie et à inscrire l'acte de penser dans l'existence vécue. Penser devient moins une quête de vérité définitive qu'un exercice passionné – interroger, contester, discuter, débattre –, porté par le langage.

Ces deux dimensions se rejoignent chez Diderot et forment le socle à la fois philosophique et esthétique de son écriture, où la sociabilité se manifeste avant tout par l'acte de s'adresser à autrui. Pour Diderot, l'existence d'un individu n'acquiert de sens qu'à travers ses interactions avec autrui. Il ne définit pas l'humanité par une essence fixe et préétablie, mais la conçoit de manière évolutive, à travers un jeu de comparaisons et de contrastes entre une multitude de personnages. Cette vision confère à la sociabilité une importance primordiale, comme l'illustre la réplique de Constance dans *Le Fils naturel* :
« L'homme de bien est dans la société, il n'y a que le méchant qui soit seul » (50), ou à travers des représentations plus sombres comme celle du cloître dans *La Religieuse*, où la sociabilité, « plusieurs fois évoquée, s'oppose à l'ennui et à la mélancolie religieuse » (1012), selon Michel Delon. Chez Diderot, cette sociabilité prend la forme d'une constante orientation vers autrui, qui se

---

[151] Emmanuel Godo, *Une histoire de la conversation*, *op. cit.*, p. 226.

cristallise dans l'acte de s'adresser – qu'il s'agisse d'un personnage à son interlocuteur ou de l'auteur à son lecteur.

Dans ses récits, la représentation dramatique d'expériences et d'états d'esprit singuliers, la construction et le développement des relations humaines, ainsi que leurs empreintes sur les personnages, importent davantage que la recherche d'un universel abstrait. Diderot romancier s'attache à décrire, notamment dans *Jacques le fataliste*, un monde essentiellement composé de chaînes de relations qui s'étendent « du pauvre paysan au ministre d'État[152] ». Un monde où se succèdent des rencontres fortuites, des retrouvailles inopinées, des découvertes de vies privées, des complications et des conflits ; un univers « qui se veut proche du lecteur […] et cependant éloigné, car on y côtoie, objets d'une curiosité désireuse de comprendre, des gens saugrenus, "hétéroclites", aux passions extraordinaires[153] ». Ce choix narratif met en avant des conditions de vie mouvantes, dans lesquelles le lecteur est invité à reconnaître sa propre expérience.

Il rejoint ainsi la théorie dramatique de Diderot, qui oppose les « conditions » aux « caractères » :

> Que ce ne sont plus, à proprement parler, les caractères qu'il faut mettre sur la scène, mais les conditions. […] C'est la condition, ses devoirs, ses avantages, ses embarras, qui doivent servir de base à l'ouvrage. Il me semble que cette source est plus féconde, plus étendue et plus utile que celle des caractères. Pour peu que le caractère fût chargé, un spectateur pouvait se dire à lui-même, ce n'est pas moi. Mais il ne peut se cacher que l'état qu'on joue devant lui, ne soit le sien ; il ne peut méconnaître ses devoirs. Il faut absolument qu'il s'applique ce qu'il entend. [*Entretiens sur le fils naturel*, 153]

Pour Diderot, les « caractères » semblent moins à même de toucher le spectateur que les « conditions », lesquelles instaurent une logique dramatique

---

[152] Henri Lafon, « Notice » de *Jacques le fataliste*, dans *Contes et romans*, *op. cit*., p. 1184.
[153] *Ibid*..

à la fois complète et crédible, expliquant et soutenant l'action théâtrale. Si les caractères restent enfermés dans les circonstances spécifiques d'une pièce et sont soumis à l'artifice créatif du poète qui en détient le contrôle exclusif, les conditions, quant à elles, peuvent transcender la séparation existentielle entre l'état des personnages et celui du spectateur. Elles les réunissent en mettant en lumière une expérience sensible, intelligible et vécue. La compréhension des facteurs – socioculturels, relationnels, psychologiques, émotionnels, etc. – qui sous-tendent le contexte de l'intrigue amène le spectateur à se sentir personnellement impliqué. L'illusion théâtrale tire sa force de l'universalité des situations humaines et circule entre les individus, établissant l'interconnexion entre l'univers de la scène et celui de la réalité. Cette approche rompt avec la norme classique du XVIIe siècle, marquée par « une volonté de distanciation exemplaire », où « le particulier n'est que le moyen de parvenir au général[154] ». Chez Diderot, en revanche, les personnages deviennent de véritables relais entre l'auteur et son public, des positions d'interaction qui peuvent être investies et appropriées par le spectateur. Ce qu'elles ouvrent n'est pas la voie vers une vérité ou une morale préalablement fixée par l'auteur, mais celle d'un échange ouvert et d'une expérience vivante.

De la condition à l'interpellation, le passage est donc possible : la condition fonctionne comme une adresse indirecte, en incitant le spectateur à projeter sa propre expérience sur ce qui est représenté. Comme l'a montré le chapitre précédent, cette modalité d'adresse dépasse le cadre de l'interlocution immédiate entre deux sujets explicitement désignés, en instaurant un espace de reconnaissance et d'identification. Dans un collectif consacré à la « double adresse » où se discute la question de savoir si la relation verbale doit être pensée sur la base d'« une relation duelle » ou, au contraire, d'« une relation plurielle », Jürgen Siess souligne la compatibilité de ces deux conceptions : l'« interlocution–interaction » peut toujours se constituer à partir d'un rapport

---

[154] Jean Marie Goulemot, « Les pratiques littéraires ou la publicité du privé », *op. cit*., p. 381.

minimal, mais elle se déploie sur plusieurs plans[155]. Les participants d'un dialogue sont ainsi reliés non seulement par l'échange direct, mais aussi par leur statut social, leurs expériences communes ou leurs thèmes partagés ; grâce à des mécanismes d'identification et de reconnaissance, ils entrent en interaction avec d'autres niveaux de destinataires, dans une relation extensible et convertible. Dans une étude consacrée au *Fils naturel*, Laure Himy-Pieri montre que l'œuvre illustre l'ambition diderotienne d'un « nouveau théâtre », conçu pour ramener la fiction dramatique au plus près du réel. Elle observe que certains personnages sont construits comme des destinataires typiques : « il y a là une mise en abyme de la position du public en situation d'apprenant, qui permet le retour de l'identification, et contourne le clivage rétabli[156] ». Autrement dit, la pièce intègre sur scène un monde d'interactions qui inclut déjà le spectateur, de sorte que celui-ci n'est plus cantonné à une position extérieure de simple témoin. En révélant la théâtralité de la fiction, le texte offre paradoxalement au public la possibilité d'y pénétrer plus intimement, d'occuper la « position du spectateur » mise en abyme par les personnages, et de participer activement à l'échange entre monde fictif et monde réel.

Cette manière d'instaurer entre les personnages et leur destinataire – lequel peut être, selon les genres, le lecteur ou le spectateur – une relation d'identification symbolique ou d'équivalence fonctionnelle dans la situation d'énonciation ne se limite pas au théâtre de Diderot. Dans *Jacques le fataliste*, la logique du miroir entre les figures internes et externes du récit se manifeste avec une particulière évidence. Jacques, son maître, l'hôtesse assument tour à tour le rôle de narrateur ; or, chacun de leurs récits semble inscrit dans une condition quasi nécessaire d'interruptions et d'interpellations. Celles-ci peuvent provenir des personnages eux-mêmes, du narrateur s'adressant au Lecteur, ou encore – de manière théâtralisée – des voix du garçon et de l'aubergiste qui, en plein échange, rappellent sans cesse la maîtresse de maison à ses obligations : «

---

155 Cf. Jürgen Siess et Gisèle Valency-Slakta, *La double adresse*, *op. cit.*, p. 8-9.

156 Laure Himy-Pieri, « Jeu d'adresse dans *Le Fils naturel* de Diderot », dans *La double adresse*, *op. cit.*, p. 122.

Madame ? », « Ma femme ? », « Notre hôtesse ? ». Ce dispositif fait écho à l'auteur lui-même, qui suspend régulièrement son récit pour dialoguer avec le lecteur. Or, raconter implique nécessairement écouter : les personnages qui occupent la position de destinataire sont eux aussi susceptibles d'être réprimandés ou repris par le destinateur. Comme le note Luc Ruiz, le destinataire est « amené à vivre une expérience souvent douloureuse : la confrontation à un auteur tantôt facétieux, tantôt irascible, qui passe son temps à interrompre les récits ou à l'interpeller, qui lui reproche son mauvais goût en littérature ou ses préjugés moraux[157] ». Cette condition n'affecte pas uniquement le Lecteur explicite, mais s'étend également aux auditeurs situés à l'intérieur des récits enchâssés. Ainsi, des figures en apparence hétérogènes se trouvent réunies par la « généralité » de leur position dialogique, ouvrant un espace où l'interaction entre l'auteur-narrateur et le lecteur réel se déploie avec une intensité nouvelle. Celui-ci, en lisant, se reconnaît dans les réactions des personnages : impatience de connaître la suite d'une histoire, curiosité insatiable pour les détails de vraisemblance, défaite face à l'autorité du narrateur, etc.. Dans cette expérience, le lecteur a le sentiment de s'engager dans une véritable aventure, conduite par l'invention littéraire et l'éloquence de Diderot, mais toujours ouverte à des significations inédites.

Dans *Les Deux amis de Bourbonne*, *Ceci n'est pas un conte* et *Madame de La Carlière*, la figure du destinataire traverse également tout le récit. Ces témoins, à la fois amis du narrateur et doubles du Lecteur, partagent son impatience, sa curiosité ou sa sensibilité, tout en offrant une écoute confiante et bienveillante : « Allez, allez. – Mais je n'ai peut-être rien à vous dire que vous ne sachiez mieux que moi. – Qu'importe ; allez toujours » (502) ; « Un moment de patience ; je vous ai promis d'être long » (526) ; « Elle expire ! Oui, elle expire bizarrement, comme vous l'avez dit. – Et Dieu sait le tumulte ! » (536). Ici, le passage de l'auteur au narrataire intratextuel puis au lecteur réel devient plus manifeste encore : à la fin du conte, la parole peut se déplacer vers un *vous*

---

[157] Luc Ruiz, « Diderot : le roman comme expérience », *op. cit.*, p. 22.

anonyme, élargi au lecteur en chair et en os – qu'il s'agisse, dans *Les Deux amis de Bourbonne*, d'un échange sur le genre du conte, ou dans les deux autres récits, de questions directes comme : « mettez la main sur la conscience et dites-moi » (516), ou encore : « si vous aviez une fille à marier, la donneriez- vous à Desroches ? » (538). Enfin, dans *Le Supplément au voyage de Bougainville*, l'échange inaugural et conclusif entre A et B se donne explicitement comme une scène de lecture partagée : « nous pourrons parcourir ensemble, si vous voulez » (546) ; « Mais enfin dites-moi, faut-il civiliser l'homme ou l'abandonner à son instinct ? » (578) ; « Disons-nous à nous- mêmes […] » (581). Le lecteur est ainsi invité à réfléchir à sa propre pratique de lecture, mise en abyme dans le dialogue. On peut donc affirmer que nombre d'œuvres de Diderot contiennent intrinsèquement une telle figure du destinataire, prolongée jusque dans la sphère du lecteur réel.

L'écriture, pour Diderot, est toujours une manière de répondre et de s'ouvrir à autrui, bref, une forme d'adresse. Il se place délibérément au cœur des relations intertextuelles qui relient les dimensions intra- et extra-textuelles. Ses écrits, traversés d'allusions, de parodies, de pastiches et d'une riche intertextualité, ne se présentent jamais comme des entités isolées. Comme il l'affirme dans l'*Essai sur les règnes de Claude et de Néron* : « je ne compose point, je ne suis point auteur ; je lis ou je converse ; j'interroge ou je réponds » (15). Diderot ne se distingue pas seulement par la formulation de ses propres idées, mais par son aptitude à écouter et à relayer la parole d'autrui, qu'il s'agisse de dialogues réels ou de lectures. Ainsi, il dialogue avec Richardson ou Galiani, traduit Shaftesbury, réfute Helvétius, commente Hemsterhuis ; ailleurs, il engage des débats dans le *Supplément au Voyage de Bougainville*, le *Paradoxe sur le comédien* ou la *Lettre sur les sourds et muets*. Comme le note Jean-Claude Bonnet, « dans ce jeu de relais et de hasard, où les voix se croisent au sein mouvant de la matière du monde, il n'est pas dépossédé de sa propre

parole, mais il va d'abord vers la parole des autres[158] ». Cette dynamique dialogique se lit jusque dans la matérialité des références, qui prennent souvent la forme d'une adresse : « Je conviens avec l'auteur… » (« Beau », 413, « vous remarquerez mieux que moi, madame… » (*Lettre sur les aveugles*, 140), ou encore l'apostrophe ironique à La Condamine dans les *Additions aux Pensées philosophiques* : « Comment, monsieur de la Condamine ! […] » (71). L'adresse vaut aussi pour lui-même, lorsqu'il invite son destinataire à juger son travail : « Voyez ce qui résulterait… » (*De la poésie dramatique*, 236), « Il faut pourtant vous expliquer… » (*Salon IV*, 81). Ainsi, l'intertextualité chez Diderot, au lieu de se réduire à une érudition ou à un jeu de références, constitue une extension de l'adresse, où les voix des autres – réelles ou fictives, amicales ou polémiques – deviennent les figures d'un destinataire implicite.

Ses textes deviennent également un espace où il livre ses observations et réactions aux événements contemporains – la Querelle des Bouffons dans *Le Neveu de Rameau*, l'affaire des portraits du prince Galitzine, l'affaire Calas, ou encore l'entreprise de l'*Encyclopédie* dans les *Salons*, pour ne citer que quelques exemples. Cette contemporanéité traverse l'ensemble de son écriture. Les récits évoquent aussi les cercles littéraires et artistiques parisiens qu'il fréquente, dévoilant ainsi sa connaissance intime des coulisses de la nomination des membres de l'Académie française, des rumeurs et scandales de la haute société, et reflétant ses relations étendues avec écrivains, artistes, médecins et savants. Même dans des œuvres qui ne relèvent pas de la correspondance privée ni d'un projet strictement pratique, Diderot introduit des fragments de sa vie personnelle, en évoquant des personnages ou des événements qui l'entourent. L'évocation du voisinage parisien suggère, dans ce sens, un monde commun entre auteur et lecteur, où ce dernier est convié comme témoin ou complice – autrement dit, déjà comme destinataire d'une adresse implicite. L'usage récurrent de possessifs tels que *notre* instaure une

---

[158] Jean-Claude Bonnet, *Diderot. Textes et débats*, Paris, Librairie Générale Française, « Le Livre de Poche », 1984, p. 223.

connivence discursive, une impression de co-présence et de savoir partagé. Ces détails de réalité ne sont donc pas anecdotiques : ils fonctionnent comme une stratégie d'adresse, en impliquant le lecteur dans le réseau de relations sociales et affectives que l'écriture met en scène.

Chez Diderot, le second versant de la *sociabilité* – celui que l'on pourrait définir comme la pluralité cognitive du monde – s'accorde étroitement avec la nature et la fonction de l'*adresse*. Le dialogue, en effet, n'a pas pour finalité d'aboutir à une vérité unique et définitive, mais bien de faire se croiser des voix multiples.

Diderot met constamment en scène des personnages aux opinions divergentes, donnant à voir les tensions et les conflits constitutifs de toute communication humaine. Dans *Le Neveu de Rameau*, par exemple, Lui remet en cause l'universalité des notions de « vertu » et de « philosophie », telles qu'elles sont défendues par Moi, représentant des intellectuels. Pour Lui, l'idée d'une uniformité des critères du bonheur n'est qu'une chimère. Appartenant au groupe des « gueux », il prône une philosophie hédoniste, centrée sur les plaisirs sensoriels et la satisfaction immédiate des besoins physiologiques, qu'il ne considère en aucun cas comme une forme de corruption morale. La question qu'il pose – « Mais la vertu, la philosophie sont-elles faites pour tout le monde ? » (611) – illustre le relativisme des valeurs lorsqu'elles sont envisagées à travers une seule perspective. En rejetant la conception du philosophe qui propose une définition universelle du bonheur, le Neveu défend l'idée que toute tentative d'imposer une norme unique de vertu ou de philosophie se heurte aux spécificités individuelles et aux réalités sociales diverses. Pour Diderot lui-même, cette idée de « tout le monde » apparaît comme limitée et contraignante. Il soutient qu'il n'existe ni consensus éternel ni sentiment universellement partagé qui puissent transcender les conditions particulières et réconcilier les différences profondément enracinées dans les expériences individuelles et collectives. La recherche d'un accord mutuel absolu est non seulement impossible, mais également dénuée de signification.

La remise en cause de la validité d'un discours indifférencié implique la nécessité de prendre en considération un destinataire. Tout discours est nécessairement tourné vers un ou plusieurs destinataires, réels ou imaginaires : l'énonciateur en porte l'image dans sa conscience et modèle en fonction d'elle la forme et la portée de son propos. En contestant la légitimité des discours qui prétendent valoir pour « tout le monde », Diderot réaffirme ainsi, de manière implicite, l'exigence d'un destinataire singulier. Tout énoncé est adressé : il suppose la représentation d'un autre, fût-il fictionnel, qui oriente son mouvement et détermine son horizon. Comme l'a bien montré Gabrijela Vidan, la parole diderotienne, quelle qu'en soit la forme et quelle que soit la manière dont on lui reconnaît – ou non – une fonction de communication, demeure inséparable de l'interaction avec autrui : « Soit que l'on ramène la lettre à un dialogue imaginaire ou réel avec un ou plusieurs interlocuteurs […] soit que l'on songe aux multiples modes de simulacre de conversations effectivement entendus ou de celles auxquelles Diderot avait pris lui-même part […] c'est l'échange d'idées ou l'établissement d'une relation qui préoccupe le plus l'auteur. Enfin le dialogue avec soi-même ne découle point d'une introspection mais d'un contact avec la pensée d'autrui[159] ». Ce principe renvoie directement à l'esthétique polyphonique élaborée par Bakhtine. À l'exemple des romans polyphoniques de Dostoïevski, aucun mot n'y est dirigé vers soi seul, ni réduit à la désignation d'un objet neutre : rien n'y relève du pur monologue[160]. Le dialogue n'y apparaît pas comme un simple instrument, mais comme une fin en soi : c'est uniquement à travers l'échange, à travers la mise en scène de la communication d'un individu avec autrui, que peut se dessiner la figure d'un être intérieur. Bakhtine désigne ce processus sous le nom de « living

---

159 Gabrijela Vidan, « Style libertin et imagination ludique dans la correspondance de Diderot », *op. cit*., p. 1734-1735.

160 Cf. Mikhaïl Bakhtine, *Problems of Dostoevsky's poetics*, trad. Caryl Emerson, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984, p. 229 : « […] the entire style of the *Notes* is subject to the most powerful and all-determining influence of other people's words, which either act on speech covertly from within as in the beginning of the work, or which, as the anticipated response of another person, take root in the very fabric of speech, as in those above-quoted ending passages. The work does not contain a single word gravitating exclusively toward itself and its referential object ».

addressivity », une adressivité vivante qui confère à la parole non seulement sa vitalité, mais aussi son ouverture constitutive[161].

Bakhtine lie le dialogue à une définition philosophique de l'humanité et de la vérité ; cette perspective se révèle particulièrement éclairante pour comprendre les adresses qui parcourent l'œuvre de Diderot comme autant de mises en valeur, sur le plan discursif et rhétorique, de sa conception de la sociabilité. Toutefois, il importe de souligner que les dialogues diderotiens présentent une différence subtile avec la notion bakhtinienne de polyphonie. Chez Bakhtine, l'enjeu réside dans la manière dont la dialogicité se dégage de la simple simulation formelle du dialogue : même le monologue intérieur, en apparence porté par un sujet unique, se trouve traversé et pénétré par les voix d'autrui. À l'inverse, les textes de Diderot abondent en dialogues explicites, dont l'un des traits saillants consiste précisément dans la théâtralisation de la parole d'autrui. Anthony Wall a d'ailleurs souligné, non sans acuité, que l'écriture diderotienne excède par certains aspects les catégories bakhtiniennes. L'attention minutieuse que Diderot porte aux détails formels de la parole – choix de ponctuations ou d'expressions tendant à reproduire l'oralité – reflète en réalité l'importance qu'il accorde à la corporalité du dialogue : celui-ci doit être effectivement prononcé, incarné, mis en voix. Comme l'écrit Wall, « la polyphonie du texte de Diderot s'étend-elle au-delà du domaine du mot écrit silencieux jusque dans le domaine du mot prononcé à haute voix, dans celui aussi des membres du corps et dans tous les coins secrets de la mise en scène privée ou publique[162] ». Ainsi, si la polyphonie bakhtinienne demeure attachée à une problématique métalinguistique où la parole est envisagée comme système de signes, les paroles et discours adressés chez Diderot saisissent plus directement le processus même de la communication : ils ne s'arrêtent pas à l'état figé de l'écrit, mais se déploient dans la vivacité des situations

---

[161] Cf. *Ibid*., p. 251-252 : « Those "depths of the human soul", whose representation Dostoevsky considered the main task of his realism "in a higher sense", are revealed only in an intense act of address. […] Only in communion, in the interaction of one person with another, can the "man in man" be revealed, for others as well as for oneself. »

[162] Anthony Wall, « Bakhtine et Diderot : à propos du *Neveu de Rameau* », *op. cit.*, p. 98.

d'interaction. Cette lucidité face aux limites du verbal explique pourquoi Diderot privilégie l'adresse comme geste fondateur. Chez lui, la communication n'y vise pas l'énoncé d'une vérité universelle, mais l'instauration d'un espace d'interaction.

Diderot a une conscience aiguë des limites du verbal. Dans *Le Rêve de d'Alembert*, il observe « l'écart irréductible entre l'ordre des mots et l'ordre des choses[163] » ; aucune parole ne restitue pleinement la sensation, toujours singulière et incommunicable[164]. Dans la *Réfutation d'Helvétius*, reprenant une citation de l'auteur de *De l'Esprit*, il insiste sur le fait que « les sensations d'un homme sont incommunicables à un autre[165] », les signes partagés n'étant que des instruments pauvres et approximatifs. Mais loin d'y voir la preuve de l'impuissance du langage, il en redéfinit la finalité. Si les mots échouent à dire l'universel, ils acquièrent toute leur valeur dans l'adresse à autrui, en tant que médiation nécessaire. Cette idée se prolonge dans *Des auteurs et des critiques*, où Diderot imagine un dialogue avec Ariste. Reconnaissant que chaque jugement varie selon les moments de l'existence, il affirme la nécessité de chercher « une mesure hors de soi[166] ». L'accord ne peut être garanti par la stabilité des idées, mais seulement par la confrontation avec autrui : tout énoncé suppose ainsi la représentation d'un destinataire.

Dans *Le Neveu de Rameau*, ce principe se dramatise. Moi et Lui parviennent parfois à un accord apparent, mais l'auteur ne manque de mettre en évidence combien ce consensus verbal demeure superficiel et fragile[167]. Comme l'indique Wall, « la juxtaposition régulière de différentes positions et

---

163 Giulia Biasci, « Les *Éléments de physiologie* de Diderot : une vulgaraisation scientifique sensible », *Studi Francesi. Rivista quadrimestrale fondata da Franco Simone*, Lexis Sas, juillet 2019, p. 37.

164 « […] aucun homme ne ressemble jamais parfaitement à un autre, nous entendons jamais précisément, nous ne sommes jamais précisément entendus, il y a du plus ou du moins en tout : notre discours est toujours en deçà ou au-delà de la sensation » (402).

165 Denis Diderot, *Réfutation suivie de l'ouvrage d'Helvétius intitulé* L'homme, dans *Œuvres complètes*, éd. Assézat, *op. cit.*, t. II, p. 335.

166 Cf. Denis Diderot, *Regrets sur ma vieille robe de chambre et autres textes*, Paris, Gallimard, 2019, p. 13. « Nous sommes, vous et moi, deux êtres différents ; et moi-même, je ne suis jamais dans un instant ce que j'étais dans un autre ».

167 « […] je crains que nous ne soyons d'accord qu'en apparence ; et que, si nous entrons une fois, dans la discussion des périls et des inconvénients à éviter, nous ne nous entendions plus » (651).

relations des corps et des objets » reste « un trait fondamental du texte de Diderot[168] ». Pour *Le Neveu de Rameau*, il souligne qu'aucune fusion susceptible de dissiper les différences n'y est à l'œuvre : divergences, contrastes et contradictions demeurent intacts. Or, c'est précisément dans cette divergence et dans cette contradiction que le dialogue puise sa véritable fécondité : l'échange se nourrit de relances, de digressions et de déplacements incessants. On ne saurait, par une lecture strictement structurale du texte, en extraire une vérité préalablement dissimulée par l'auteur, ni déterminer avec certitude quelle voix ou quelle position occupe une place dominante dans l'échange. À la logique argumentative qui conduirait à une conclusion conciliatrice, Diderot substitue la valorisation de la contradiction elle-même, conçue comme le moteur vital de la communication, et fondée sur une démarche épistémologique visant à explorer les multiples facettes de l'extériorité, de l'inconnu, de l'impensé, voire de l'auto-contradiction. Cette logique dialogique a conduit Roland Galle à décrire l'écriture diderotienne comme une « mise en dialogue » progressive de la doctrine des Lumières, et Hans Robert Jauss à voir dans cette « nouvelle franchise dialogique » la réduction de l'autorité du maître au profit d'une égalité accordée à la voix de l'autre, où « le dilemme dure au-delà du texte parce qu'il devient un défi au lecteur lui-même »[169]. Cette ouverture correspond également à la conception adornienne de la prose comme forme philosophique de l'*Aufklärung* : inspirée par l'interaction, elle entrelace les perspectives comme un tissu, pense par fragments comme le réel lui-même est fragmenté, et ne trouve son unité qu'en traversant les failles plutôt qu'en les comblant[170].

---

168 Anthony Wall, « Bakhtine et Diderot : à propos du *Neveu de Rameau* », *op. cit.*, p. 87.

169 Voir Hans Robert Jauss, *Pour une herméneutique littéraire*, trad. Maurice Jacob et Thomas G. Pavel, Paris, Gallimard, 2017, p. 123.

170 Cf. T.W. Adorno, « The Essay as Form », trad. Bob Hullot-Kento et Frederic Will, *New German Critique*, n° 32, 1984, p. 160-164. « In the essay, concepts do not build a continuum of operations, thought does not advance in a single direction, rather the aspects of the argument interweave as in a carpet. The fruitfulness of the thoughts depends on the density of this texture. Actually, the thinker does not think, but rather transforms himself into an arena of intellectual experience,without simplifying it. […] It thinks in fragmentsjust as reality is fragmented and gains its unity only by moving through the fissures, rather than by smoothing them over. »

Pour Diderot, l'identité de l'individu ne réside pas dans une essence fixe et préexistante, mais se construit dans un jeu d'interactions dynamiques avec autrui. La sociabilité, entendue comme concept à la fois philosophique et esthétique, repose ainsi sur l'idée que l'échange – qu'il soit verbal ou contextuel – n'est jamais une simple mise en ordre homogène des pensées, mais qu'il tire sa fécondité de la diversité et même de la contradiction, indispensables à une réflexion toujours relancée. De là se comprend que, pour Diderot, la sociabilité s'accomplit avant tout dans l'adresse : c'est dans l'orientation vers autrui, dans l'attention portée au destinataire, que la parole prend sens et valeur. Mais cette *adressivité* du discours littéraire s'enracine dans la conscience du philosophe des limites du langage verbal lui-même, pour qui les mots ne restituent jamais parfaitement l'expérience sensible, et leur sens se déplace au fil de la réception et de l'interprétation. C'est pourquoi l'adresse ne saurait être comprise comme la simple transmission d'un contenu figé ; elle constitue un processus continu et pluriel, qui ouvre l'échange à l'altérité. Elle reconnaît l'irréductible différence entre les individus, valorise leur singularité, et fonde la communication sur le mouvement plutôt que sur la clôture. L'adresse ne garantit ni persuasion ni unanimité : elle expose avant tout le moment vivant où les pensées se heurtent, se croisent et se réinventent. L'essentiel n'est pas la conclusion partagée, mais l'expérience dialogique elle- même.

2. De l'art de converser à l'adresse

La sociabilité au XVIIIe siècle s'entend comme une culture du langage par excellence. La conversation y devient une pratique cardinale de l'interaction sociale et un opérateur de lien. Colas Duflo l'a formulé clairement : « l'usage de la parole vaut d'abord comme témoignage et expression de cette sociabilité[171] ». Elle n'est pas un simple divertissement ; c'est un dispositif d'adresse – choix d'un destinataire, attente d'une réponse,

[171] Colas Duflo, *Diderot philosophe*, *op. cit.*, p. 46.

gestion des tours de parole et des silences. Elle institue un cadre éthique où l'interlocuteur devient principe d'organisation de l'échange : éviter le ton magistral, ne pas confisquer la parole, relancer sans humilier, ajuster sujet et registre à la situation et à la personne. Autrement dit, l'adresse ne se réduit pas à l'usage linguistique de la seconde personne ; elle nomme l'orientation constitutive de tout dire vers autrui, en même temps qu'un travail de construction de la figure du destinataire.

Dans la longue généalogie de l'art de la conversation, telle que la retrace Fumaroli, nous savons que la tradition antique a distingué l'éloquence civique (*eloquentia* ou *negotium*) et la conversation intime (*otium* ou *sermo*), considérée comme plus proche de « la nature profonde de l'humanité[172] », que le modèle de la « conversation savante » de la Renaissance[173], étendu à la Cour et à la société mondaine du XVIIe siècle pour établir les critères de la

[172] Cf. Marc Fumaroli, « *Otium, convivium, sermo* », *Rhetorica*, vol. 11 / 4, novembre 1993, p. 439-440.

[173] Depuis la Renaissance, un courant de pensée qui aspire à se libérer de l'aristotélisme scolastique, que les humanistes renaissants identifient comme une « interdiction de penser librement » et comme « le modèle de tous les dogmatismes susceptibles de paralyser l'initiative intellectuelle », s'est développé. Cf. Simone Mazauric, « Chapitre premier. Le mouvement de la sociabilité savante dans la première moitié du XVIIe siècle », *op. cit.*, p. 16. Voir aussi Marc Fumaroli, *La République des lettres*, Paris, Gallimard, 2015, p. 126-127.

« conversation galante », a codifié un « naturel poli[174] », et que la pratique s'est prolongée en « conversations des absents » à travers la correspondance[175]. Le présent développement conservera des repères historiques chaque fois qu'ils éclairent l'acte de s'adresser à autrui dans la pratique littéraire : l'opposition traditionnelle entre registre familier et registre civique ; la montée, du salon à la lettre, d'une conversation élargie qui spatialise l'adresse ; la formation d'un « naturel travaillé » où l'aisance et la clarté servent moins à lisser le conflit qu'à rendre l'échange responsable de ses effets sur autrui. Ce cadre classique demeure utile pour situer la polarité entre la parole familière et l'éloquence publique, entre le « naturel poli » et les codifications de la civilité ; mais il tend

---

174 Cela tient à l'importance accordée, à l'époque, à « l'état naturel des choses » érigé en principe esthétique suprême. Comme l'explique Bouhours dans *Les Entretiens d'Ariste et d'Eugène* : « La nature fournit à l'esprit tous les êtres sensibles qui ont des propriété particulières […]. Les Arts nous présentent leurs ouvrages, & leurs instrumen[t]s […]. Les artificiels sont du second ordre […] » (Dominique Bouhours, *Les Entretiens d'Ariste et d'Eugène*, 1682, p. 366. [En ligne] https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k87206584/f123.item.r=natu). Méré souligne également que la capacité à « joindre à ce tour naturel, tant d'autres choses qui sont n[é]cessaires pour être éloquent » procède de « l'excellence du génie » (*Œuvres posthumes de M. le chevalier de Méré*, éd. Nadal, 1700, p. 119. [En ligne] https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k109780k/f150.item). La Mothe Le Vayer valorise lui aussi le dialogue comme véhicule des pensées, en insistant sur la nécessité d'une expression et d'une compréhension en harmonie avec la « nature » : « […] je t[â]che d'imiter la nature, & ces grands ouvriers qui font tous en se jouant » (*Cinq dialogues faits à l'imitation des Anciens, par Oratius Tubero*, t. I, 1716, p. aiij. [En ligne] https://archive.org/details/cinqdialoguesfai00lamo/page/n13/mode/ 2up). Diderot exprime lui-même, de manière explicite, son adhésion au principe créateur inspiré par l'*état naturel*. La recherche sur ce sujet est foisonnante et ne saurait être épuisée ici ; nous nous contenterons donc d'évoquer quelques exemples tirés des textes originaux. *De l'interprétation de la nature* s'ouvre sur cette déclaration programmatique : « C'est de la nature que je vais écrire. Je laisserai les pensées se succéder sous ma plume, dans l'ordre même selon lequel les objets se sont offerts à ma réflexion » (177). Cette référence à la nature signifie pour lui une franchise d'expression, une spontanéité affranchie de toute affectation. Dans *De la poésie dramatique*, il affirme que « les plans se forment d'après l'imagination ; les discours, d'après la nature » (203), et privilégie « l'entretien simple et naturel de deux hommes qui auront des intérêts, des passions et des âges différents » (*ibid*., 238).

175 Cf. Marc Fumaroli, « Otium, convivium, sermo », *op. cit*., p. 443. Voir aussi Bernard Bray, « Le dialogue comme forme littéraire au XVIIe siècle », dans *Roman par lettres. Usages poétiques de la première personne dans la littérature française*, dir. Odile Richard-Pauchet, Classiques Garnier, 2019, p. 233-250. En tant qu'art du langage fondé sur le naturel comme principe esthétique, destiné à instaurer une harmonie sociale, à manifester l'honnêteté et à mettre en valeur l'image de soi, la conversation galante a été décrite par Aron Kibédi Varga comme « un mélange du naturel et de la noblesse garantissant un discours de l'honnêteté », discours qui « se construit grâce à autrui, entre hommes et femmes, entre amis » (« Le dialogue, de l'honnête homme au philosophe », *Littératures classiques*, vol. 28/1, Persée – Portail des revues scientifiques en SHS, 1996, p. 175). Mireille Gérard souligne, pour sa part, que « les écueils de la familiarité à la Cour et dans les salons soulignent les connotations paradoxales d'effort, de recherche, de soin qui sous-tendent des mots comme liberté, naturel, aisance, négligence, enjouement, occasion, à propos » (« Art épistolaire et art de la conversation : les vertus de la familiarité », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, vol. 78/6, Presses Universitaires de France, 1978, p. 974).

à minorer la place qu'occupe, au sein de cette tradition, le dialogisme des Lumières[176]. Il relègue à l'arrière-plan un langage d'interaction – bien plus débordante qu'harmonieuse, indisciplinée plutôt que naturelle, complexe, contradictoire, parfois fragmentaire. Ce langage n'est pas seulement le produit d'une discipline imposée à la parole sociale ; il exprime une véritable mentalité collective qui valorise les bons mots, les éclairs de génie et la circulation vive des idées, quitte à rompre avec l'idéal d'équilibre et d'uniformité hérité du Grand Siècle. Il s'oppose *a priori* à l'isolement et à la solitude, et récuse les formes d'expression soliloquente ou narcissique.

Pour articuler l'art de converser et l'adresse, on retiendra quelques normes, quelques perspectives héritées du Grand Siècle et requalifiées au XVIIIe siècle, qui façonnent encore la circulation de la parole : la valorisation du tour de parole et la proscription de l'interruption ; l'ajustement du ton et du sujet à la personne et au lieu ; le refus du ton magistral ; ainsi que des attentes genrées qui assignent aux femmes des fonctions de régulation et de retenue (nous y reviendrons). On retrouve de tels principes dans les traités de Méré et de Vaumorière consacrés à l'« art de plaire » dans la conversation, qui livrent des recommandations précises pour l'interaction mondaine[177]. René Bary, La Rochefoucauld et même Molière mettent, pour leur part, en valeur la gentillesse sociable et soulignent la distinction entre la prétention verbale et la

---

176 Sur ce point, Jean-Christophe Abramovici a mis en lumière le caractère idéologiquement marqué de la position de Fumaroli, en y discernant « un rêve d'effacement des Lumières ». Cf. Jean-Christophe Abramovici, *Obscénité et classicisme*, Paris, Presses universitaires de France, 2003, (« Perspectives littéraires »), p. 307-309.

177 Ainsi, pour Méré, les critères d'une conversation idéale sont qu'elle soit « pure, libre, honn[ê]te et le plus souvent enjo[u]ée » (*Discours de l'esprit, de la conversation, des agrémens, de la justesse, ou Critique de Voiture avec les Conversations du même chevalier & du maréchal de Clérambau*, Amsterdam, Pierre Mortier, 1687, p. 60. [En ligne] https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k109779n.r=Méré+Discours+de+l'esprit+de+la+conversation.langEN). Contrairement à une logique de distinction individuelle, les participants doivent s'accorder à leurs interlocuteurs, car « c'est la conformité qui fait qu'on se pla[î]t ensemble & qu'on s'aime d'une affection r[é]ciproque » (*ibid*., p. 55). De son côté, Vaumorière insiste sur l'art de lire les signes de l'autre, en affirmant qu'« il est bon de consulter le visage & l'humeur de la Personne à qui nous voulons plaire » (Pierre Ortigue de Vaumorière, *L'art de plaire dans la conversation, par M. de Vaumorière, 4e éd., augmentée de deux entretiens, l'un sur le jeu et l'autre sur le génie et le propre caractère de la plupart des dames*, Paris, J. et M. Guignard, 1701, p. 67. [En ligne] https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6259463r/f9.item), l'idéal étant de « mêler un caractère de sincérité à l'agrément de ses expressions & de ses mani[è]res » (*ibid*., p. 98).

véritable éloquence[178]. Quant à Bouhours et à Le Vayer, ils déplacent l'idéal conversationnel vers des contextes plus intimes, où s'esquisse un espace d'expression personnelle libre et sans contrainte, fondé sur la sincérité et la transparence, mais aussi sur l'attente d'une réponse véritable[179]. Ces conceptions trouvent un écho et une reformulation dans l'article « Conversation » de l'*Encyclopédie*, où l'échange est défini, au XVIIIe siècle, comme une manifestation de la sociabilité en tant que qualité humaine, et comme une pratique de langage et de pensée opposée à l'autorité et au dogme. Les même

---

[178] René Bary exprime, dans l'« Avis au lecteur » de *L'esprit de cour, ou les conversations galantes*, que la présence de la gentillesse et de la galanterie prévaut dans tous les types d'échanges : « J'ai t[â]ché de faire voir de quelle façon l'on doit ouvrir le discours, comment l'on doit envisager les mati[è]res, de quel air l'on doit adoucir les contestations, par quelles vo[i]es l'on peut s'insinuer dans les Esprits ; Et pour achever le détail de toutes les particularit[és] qu'il contient, j'ai essayé de découvrir avec quelles gentillesses l'on peut d[é]fendre une opinion, avec quelle galanterie l'on peut combattre un sentiment » (René Bary, *L'esprit de cour, ou Les conversations galantes, divisées en cent dialogues*, Paris, C. de Sercy, 1662, p. 11). La Rochefoucauld souligne la vertu du silence, et plus précisément, de l'autocensure : « ce qui fait que si peu de personnes sont agréables dans la conversation, c'est que chacun songe plus à ce qu'il veut dire qu'à ce que les autres disent. […] Il faut éviter de contester sur des choses indifférentes, faire rarement des questions inutiles, ne laisser jamais croire qu'on prétend avoir plus de raison que les autres, et céder aisément l'avantage de décider. […] Il faut éviter de parler longtemps de soi-même, et de se donner souvent pour exemple. […] il faut choisir ce qui convient à chacun, et choisir même le temps de le dire ; mais s'il y a beaucoup d'art à parler, il n'y en a pas moins à se taire. » (La Rochefoucauld, *Maximes suivies des Réflexions diverses*, Classiques Garnier, 2018, p. 38-39). Dans *Le Misanthrope* (1666, acte II, scène IV), Molière, à travers les propos de Célimène et d'Acaste, mais non sans ironie, dresse une galerie des mauvais parleurs. Parmi eux, « Damon le raisonneur », « qui trouve toujours l'art de vous rien dire avec de grands discours » ; « Timante » qui a sans cesse « tout bas, pour rompre l'entretien, un secret à vous dire, et ce secret n'est rien » ; « Géralde », qualifié de « l'ennuyeux conteur », « Bélise », dont les propos sont marqués par « le pauvre esprit de femme, et le sec entretien » ; et l'« oncle Damis » qui « veut avoir trop d'esprit » et qui « se travaille à dire de bons mots ».

[179] Chez Bouhours, l'amitié et l'intimité ne se recouvrent pas. « Il y a des amis tendres, commodes, officieux, à qui il ne faut rien dire d'important, parce qu'ils ne sont pas secrets. Ce n'est pas violer les r[è]gles de l'amitié […] ». L'ami-confident, « un autre soi-même », « dans le sein duquel on puisse vérifier […] les plus secrètes pensées » (Dominique Bouhours, *Les Entretiens d'Ariste et d'Eugène*, *op. cit.*, p. 248), devient le dépositaire imaginaire des paroles les plus cachées de l'individualité, celles que la conversation sociale tend à exclure. On retrouve ici l'idéal montaignien de la fusion entre deux êtres – le « mélange universel » – qui dépasse les simples « accointances et familiarités nouées par quelque occasion ou commodité » (Michel de Montaigne, *Essais de Michel de Montaigne : avec des notes de tous les commentateurs*, Paris, Lefèvre, 1834, p. 95. [En ligne] https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k64769284/f111.image.r=confondent). Le Vayer rêve encore d'un destinataire-ami, extension de soi, gardien du silence pour leurs « plus particulières conférences » : « la licence de mes pensées purement naturelles sont aujourd'hui des marchandises de contre-bande, & qui ne doivent [ê]tre exposées au public ». L'illusion d'un « autre soi-même » libère ainsi son discours de toute validation extérieure : « si nos discours Philosophiques ont besoin d'as[i]le et de sauvegarde, qu'ils la trouvent dans la force de la vérité, & dans l'autorité de la raison. Ce serait chose indigne & honteuse à nous d'en rechercher ailleurs » (La Mothe Le Vayer, « Lettre de l'auteur », *Cinq dialogues faits à l'imitation des Anciens, par Oratius Tubero*, t. I, *op. cit.*, p. aij).

conditions instituent une littérarité singulière, fondée sur des traits propres à ce mode de communication et impossibles à reproduire par l'écriture. « Avoir une conversation bien écrite » revient dès lors à renoncer aux qualités éthiques et stylistiques qui font la spécificité de la conversation orale. Sur le plan moral, D'Alembert met en avant la sociabilité intrinsèque à cette pratique, qui exige de « cacher notre amour-propre » et de ne pas « mortifier celui des autres[180] ».

On retrouve nombre traces de ces normes conversationnelles dans les écrits de Diderot. Ses adresses au destinataire apparaissent comme de véritables actes de parole orientés, marqués par une posture et une direction. Même face à ses amis les plus proches, Diderot maintient l'usage du *vous* de politesse, tandis que le *tu*, plus familier, n'intervient que dans des contextes spécifiques : soit comme *tu* non réciproque, porteur d'une valeur de critique ou d'ironie, soit pour désigner une entité impersonnelle, et ainsi se distinguer du destinataire humain[181]. Au-delà d'une simple question de convenance sociale ou de respect des codes de bienséance, l'emploi des termes d'adresse met en lumière la dimension relationnelle au cœur du discours. À cet égard, il est éclairant de rappeler la notion linguistique de *relationème*, définie comme « tous les marqueurs (verbaux, paraverbaux et non verbaux) dont la finalité est d'établir
ou de maintenir la relation avec son interlocuteur[182] ». Comme le souligne Kerbrat-Orecchioni, la relation entre participants à l'interaction n'est pas seulement une donnée contextuelle qui conditionne l'échange ; elle se reflète et se construit explicitement à travers ces unités[183]. Les termes d'adresse en

---

[180] D'Alembert écrit dans cet article « […] en un mot de laisser, pour ainsi dire, aller son esprit en liberté, & comme il veut ou comme il peut ; de ne point s'emparer seul & avec tyrannie de la parole ; de n'y point avoir le ton dogmatique & magistral ; rien ne choque davantage les auditeurs, & ne les indispose plus contre nous. La *conversation* est peut[-]être la circonstance où nous sommes le moins les maîtres de cacher notre amour-propre ; & il y a to[u]jours à perdre pour lui à mortifier celui des autres. […] C'est encore un défaut qu'il faut éviter, de parler en *conversation* comme on fer[a]it à des lecteurs, & d'avoir ce qu'on appelle une *conversation bien écrite* » (« Conversation », dans *Encylcopédie*, éd. ENCCRE, vol. IV, p. 165b).

[181] On a proposé dans le premier chapitre, « Adresse et communication », une analyse détaillée des contextes d'emploi des pronoms d'adresse.

[182] Catherine Détrie, *De la non-personne à la personne : apostrophe nominale*, *op. cit.*, 14. Les *relationèmes* sont à considérer « à la fois comme des reflets, et comme des constructeurs de la relation ».

[183] Cf. Catherine Kerbrat-Orecchioni, *Les interactions verbales*, t. II, *op. cit.*, p. 37.

constituent une dimension essentielle, puisqu'ils indiquent l'identité de l'interlocuteur, la distance adoptée ou le degré d'intimité recherché.

Chez Diderot, le choix de l'appellatif traduit toujours la nature du lien qui unit les interlocuteurs, déterminée à la fois par leur statut social objectif et par l'investissement affectif subjectif de l'écrivain. Différentes formes d'appellation suggèrent et façonnent des contextes d'énonciation distincts ainsi que des figures variées du destinataire. Dans des textes philosophiques de type démonstratif, il recourt aux formules de bienséance « Madame » ou « Monsieur », où l'adresse fonctionne comme un marqueur rhétorique destiné à situer la parole dans un cadre raisonné et formel. Dans d'autres cas, l'adresse assume une fonction plus structurelle et traverse le récit pour en exhiber la dimension dialogique. Elle prend alors la forme d'un *vous* générique ou d'un « Lecteur » conventionnel, dépourvus de toute identité particulière explicite, même si l'on devine qu'ils renvoient à un cercle masculin parisien. Dans les *Salons*, d'ailleurs, face aux artistes qu'il connaît ou qu'il admire sincèrement, Diderot privilégie des appellatifs affectueux – « mon ami », « notre ami » – qui instaurent une proximité et une complicité manifeste, tandis que les auteurs jugés frivoles, médiocres ou sans véritable mérite se voient relégués à un « Monsieur » plus distant, où l'adresse souligne la réserve, voire le désaveu implicite.

L'évolution de l'appellatif employé pour Grimm dans les Salons constitue un indice particulièrement révélateur. Avant 1771, Le salonnier s'adresse à Grimm comme à un ami proche : ses pages fourmillent d'exclamations vibrantes et d'élans affectifs – « Oh, le beau buste que celui de Le Moine, mon ami, le beau buste ! » (*Salon de 1759*, 103) ; « Ah ! mon ami, quelle guirlande ! quel Amour ! quelles Grâces ! » (*Salon de 1761*, 182) ; « Belle chose, mon ami ! Belle chose ! » (*Salon de 1765*, 43) ; ou encore : « Mon ami, y avez-vous bien pris garde ? […] quel effet ! quelle touche ! quel ragoût ! quelle vérité ! » (*Salon de 1767*, 408). Même lorsqu'il critique, l'adresse intime sert de relais à une indignation partagée : « Pardieu, mon ami,

cet atome qu'on appelle un homme a de la vanité plus gros que lui ! » (*Salon de 1765*, 239). Or, à partir de 1771, la relation change de tonalité : Grimm devient moins l'ami confident qu'un éditeur destinataire d'un compte rendu. Le ton se fait plus neutre, plus factuel : « Vous connaissez, Monsieur, les Saintes Familles de M. Lagrenée ; je ne vous dirai rien de celle-ci […] » (*Salon IV*, 139) ; « Je ne m'arrêterai point, Monsieur, à vous détailler le mérite de ces tableaux de M. de Machy » (*ibid*., 162) ; « Je ne vous parlerai point, Monsieur, de messieurs […], dont vous connaissez déjà le burin et les ouvrages » (*ibid*., 248). Le changement d'appellatif manifeste ici un déplacement du *relationème*, où la distance se creuse à mesure que le contexte interactionnel se transforme. Les œuvres capables de susciter chez Diderot une émotion si vive qu'il s'adressait spontanément à son ami se font plus rares ; l'« adresse intime », comprise comme clin d'œil ou toucher, s'efface peu à peu devant une adresse fonctionnelle au service du travail éditorial. Ainsi, dans l'écriture diderotienne, à qui l'on parle, et sous quelle appellation, détermine la posture même de l'échange. Ses adresse s'inscrivent souvent dans une micro-économie où se mêlent nécessité sociale et coloration affective.

Outre la correspondance entre les termes d'adresse et le statut du destinataire, l'art de la conversation se manifeste également dans des formules de politesse à valeur métadiscursive, marquées par une retenue de l'énonciateur, ainsi que dans l'attention portée à son interlocuteur au moment de s'adresser à lui. Lorsqu'il s'adresse à un ami ou à un interlocuteur de son cercle parisien pour exprimer une idée originale, parfois même audacieuse, ou pour annoncer les pistes de sa réflexion et de son raisonnement, le ton du *vous* de politesse qu'il emploie se fait généralement doux, nuancé et marqué par une délibération partagée. On lit chez Diderot de nombreuses formules de ce type :

« il faut que vous ayez la bonté, madame, de me passer toutes ces digressions : je vous ai promis un entretien […] » (*Lettre sur les aveugles*, 115), « j'espère que vous me permettrez bien de compter Guerin parmi les dupes malheureuses de cette impulsion fausse ou vraie de la nature » (*Salon IV*, 72), ou encore :

« permettez que j'efface ce mot, L'Innocence, et tout sera bien » (*Salon de 1767*, 492).

Dans d'autres circonstances, lorsque l'objet de la critique n'est pas directement constitué en destinataire, le discours laisse transparaître la possibilité d'un affranchissement des obligations éthiques propres à l'échange réel. Ainsi, face aux œuvres qu'il juge médiocres ou de moindre qualité, Diderot confie à Grimm ou à Sophie Volland[184] que la diffusion restreinte de la *Correspondance littéraire* lui permet de livrer sans détour son jugement, tout en évitant de blesser les artistes visés. Se dessine alors dans cet espace une volonté d'effacement de soi : « Oui, j'aimerais mieux perdre un doigt que de contrister d'honnêtes gens qui se sont épuisés de fatigues, pour nous plaire. Parce qu'un tableau n'aura pas fait notre admiration, faut-il [qu'il] devienne la honte et le supplice de l'artiste ? » (*Salon de 1763*, 255) ; « je vous prie de ne pas confier cette page à tout le monde » (*ibid*., 312). Cependant, l'usage des termes d'adresse – l'articulation entre le *vous* de la confidence et le *nous* englobant le cercle plus large des spectateurs – révèle que ce désir de retrait s'inscrit toujours dans une scène d'énonciation orientée vers un destinataire. Diderot est conscient du risque de se représenter en train de congédier ses interlocuteurs et de souhaiter la solitude. Chez lui, l'adresse relie ainsi deux états apparemment contradictoires : d'un côté, l'étiquette conversationnelle qui vise à ménager et à entretenir les relations dans le cadre social ; de l'autre, l'expression intime d'un moi aspirant à la transparence et à la sincérité du langage. Elle manifeste à la fois l'héritage des normes de la conversation du monde élaborées au siècle précédent, et l'inscription du contact avec autrui comme une tendance fondamentale, profondément enracinée dans l'écriture

---

[184] Dans une lettre adressée à Sophie Volland en 1765, le philosophe va jusqu'à déclarer son bon gré de « condamner à l'obscurité » ses propres écrits, dont la révélation au public risquerait d'affliger des artistes qui « se sont épuisés de fatigue pour nous plaire » : « […] je suis bien plus loin encore de garder dans mon cœur un sentiment de vanité aussi déplacée, lorsque j'imagine qu'il n'en faud[ro]it pas davantage pour décrier et arracher le pain à de pauvres artistes qui font à la vérité de pitoyables choses, mais qui ne sont plus d'âge à changer d'état et qui ont une femme et une famille bien nombreuse. Alors je condamne à l'obscurité une production dont il ne me ser[o]it pas difficile de recueillir gloire et profit » (Denis Diderot, *Correspondances*, éd. Georges Roth et Jean Varloot, Paris, Éditions de Minuit, 1955, p. 168).

diderotienne. Même l'« effacement » que l'écrivain revendique n'est jamais qu'un geste rhétorique, inséparable de la dimension toujours adressée de sa parole.

Dans son écriture, Diderot reprend les normes et les principes de l'art de la conversation évoluant au fil des siècles, mais il les infléchit et les réélabore de façon à en laisser paraître, dans le texte, les traces et les tensions. L'équilibre des prises de parole et l'égalité dans le partage du discours, valeurs cardinales de la conversation, se traduisent chez lui tantôt par la mise en scène du destinataire, dont la voix est figurée à travers les adresses, comme pour rappeler que le discours reste ouvert à l'interlocution – « Ils sont communs, dites-vous ; c'est ce qu'on voit tous les jours ! » (*Éloge de Richardson*, 901) ; « Mais, pour Dieu, Lecteur, me dites-vous, où allaient-ils ? » (*Jacques le fataliste*, 704) –, tantôt par le recours à la question, qui suspend le fil de la démonstration pour inviter l'autre à intervenir et lui céder provisoirement le pouvoir de répondre. Ce mouvement se manifeste avec une intensité particulière lorsque l'ensemble de l'œuvre est explicitement adressée à un destinataire singulier – ou, comme nous l'avons rappelé au premier chapitre, à un destinataire privilégié, qu'il s'agisse d'un personnage réel ou d'un « lecteur » anonyme conçu comme instance structurante. Le philosophe interrompt alors son discours pour solliciter directement la participation de ce dernier : « Et vous concluez de là ? » (*Ceci n'est pas un conte*, 499) ; « Qu'en savez-vous ? » (*ibid*., 502) ; « Je vous laisse à penser si Desroches […] » (*Madame de La Carlière*, 523) ; « […] sauriez-vous, mon ami, ce qu'il en penserait ? » (*De la poésie dramatique*, 189) ; « Mais je vous demanderai […] n'est-ce pas déplaisant ? » (*Salon de 1763*, 213) ; « Mais dites-moi, mon ami, […] ? » (*Salon de 1767*, 311). Ces interrogations donnent l'illusion que la direction de l'argumentation est encore indéterminée et maintiennent vivante la dynamique d'un échange.

Cependant, certaines différences non négligeables se dégagent par rapport à l'idéal conversationnel hérité du Grand Siècle. La proportion de

formules relevant de la projection subjective du narrateur – « direz-vous » – paraît beaucoup plus importante que celle des reprises effectives de paroles – « dites-vous », « vous avez dit ». Ce déséquilibre révèle non seulement le pouvoir de l'auteur de manipuler et de décider des interventions prêtées à son destinataire, mais il met aussi à nu la virtualité constitutive de l'acte même qui consiste à construire un espace de dialogue par l'écriture. En effet, la parole de l'interlocuteur n'est ici qu'une projection de l'imagination de l'auteur, l'extension de sa propre pensée et de ses affects. Or cette mise en scène de l'énonciation n'est pas moins fidèle à la réalité : elle reflète précisément la dépendance de toute figure de destinataire aux représentations que l'écrivain tire de son cercle social et de son voisinage. Ce n'est qu'en niant cette dimension sociologique que l'on pourrait croire que les répliques du destinataire reproduisent la parole réelle d'un interlocuteur existant. En outre, l'usage de l'interrogation ne saurait être assimilé à la logique du tour de parole qui régit la conversation mondaine : loin de l'alternance réglée du « tu dis, je réponds », l'adresse chez Diderot ouvre son texte à l'interruption, à la relance, à la brusquerie. La norme d'« écoute continue » héritée de l'art de converser est ainsi réinvestie comme un mécanisme textuel paradoxal : l'adresse fonde le droit d'interrompre et de réorienter le discours. Ce que les traités du XVIIe siècle prescrivaient comme règle de retenue – proscrire l'interruption afin de préserver l'harmonie interpersonnelle – devient chez Diderot un levier de conflictualité productive. À la place d'une vigilance constante pour maintenir la concorde sociale, ce sont les éclairs de pensée et les heurts de la parole qui nourrissent le rythme du texte, dans une dynamique faite de divergence et de contradiction, rejoignant à la fois la « mentalité rococo[185] » et la posture cognitive des Lumières.

---

[185] La conversation entre en correspondance avec une « mentalité rococo » qui se manifeste principalement par la vivacité, la fluidité, la fragmentation et la variabilité des pensées et des sentiments, comme le décrit Philippe Minguet, que c'est « une promptitude d'analogie trouvée, de renversement, de résolution, de glissement et d'esquive ». Cf. Philippe Minguet, cité par Gabrijela Vidan, « Style libertin et imagination ludique dans la correspondance e de Diderot », dans *Congrès international des Lumières, Transactions of the Third international congress on the Enlightenment*, dir. Theodore Besterman, Oxford, The Voltaire foundation, 1972, p. 1737.

Le dispositif d'adresse déployé par Diderot s'affranchit des limites d'une interaction circonscrite au cercle d'un salon. Son destinataire est plus libre, parfois collectif, et le temps différé de l'écriture rend possible une ouverture vers une pluralité, voire une infinité de lecteurs. En ce sens, l'adresse implique d'emblée une transgression de certaines règles de bienséance : loin de contredire l'idéal de la conversation, cette subversion en révèle au contraire la fécondité, puisque Diderot fait de l'adresse un principe structurant de son écriture. Elle lui permet de refuser une position magistrale et de restituer, dans la matérialité du texte, une expérience d'échange fondée sur l'égalité et l'ouverture.

En tant que parole orientée vers autrui, la conversation mondaine suit une série de micro-ordres qui régulent à qui et comment l'on doit parler. Elle semble offrir un espace d'échange libre et égalitaire, mais cette égalité reste de façade : elle s'exerce tant qu'elle ne menace pas les hiérarchies et l'autorité des grandes figures qui structurent la sociabilité aristocratique. Dans bien des cas, les règles de la conversation codifiées par l'aristocratie inscrivent d'emblée la convivialité et l'égalité recherchées dans le cadre contraignant des hiérarchies sociales. Comme l'a montré Antoine Lilti dans son étude du monde des salons sous l'Ancien Régime, le salon ne dépassait nullement les différences de rang. Au contraire, il était régi par des usages qui exigeaient une attention constante au statut des interlocuteurs[186]. Les adresses de Diderot s'inscrivent dans cette tension. D'un côté, elles posent son destinataire sur un pied d'égalité, quitte à l'interpeller avec vigueur : « Monsieur apologiste des trompeurs et des infidèles » (*Ceci n'est pas un conte*, 516), « Vilains hypocrites, laissez-moi en repos » (*Jacques le fataliste*, 836). Dans les *Salons*, sa critique est parfois sans appel : « vous êtes sans idée, sans finesse et sans âme » (*Salon de 1767*, 314), « Vous n'avez pas une idée dans la tête » (*ibid*., 472), ou encore : « Pourrez-vous me dire ce qui se passe dans la tête imbécile d'un artiste ? » (*Salon de 1761*, 144).

---

[186] Cf. Antoine Lilti, *Le monde des salons. Sociabilité et mondanité à Paris au XVIIIe siècle*, Paris, Fayard, 2005, p. 155-158.

Ce ton tranchant se retrouve aussi dans les satires dirigées contre certains cercles parisiens. Mais, de l'autre, ses attaques les plus mordantes visent souvent un destinataire anonyme, là où l'adresse à des figures de haut rang se pare de précautions rhétoriques. Avant de juger Boucher, Premier peintre du roi, il s'autorise par exemple à écrire « j'ose dire à Boucher » (*Salon I*, 59). Quant aux grands personnages, ils ne sont pris à partie qu'à travers une ironie légère, tempérée par des marques de respect : « Le comte de Creutz, notre ami » (*Salon de 1767*, 170) ; « Eh oui, grand Choiseul » (*ibid*., 326) ; « Je m'en rapporte à vous, marquis de la Vallée de Josaphat, chevalier d'honneur de la Résurrection, illustre Montami » (*Salon de 1763*, 216) ; ou encore : « Monsieur le marquis de Séran, vous êtes tout à fait aimable ; je ne demanderais pas mieux que de dire du bien de votre protégé Bounieu et de son Enfant endormi sous la garde d'un chien, mais tout ce que je puis faire pour vous, c'est de m'en taire » (*Salon IV*, 98). Même dans l'espace fictif de l'écriture, l'adresse n'abolit donc pas les écarts de statut ; elle les reflète et les module. Loin de niveler les positions, Diderot épouse l'art mondain de moduler son discours selon l'interlocuteur, et fait de ses adresses un prolongement de la sociabilité réelle. Ses pages maintiennent ainsi un équilibre de politesse avec les puissants, tandis que les voix les plus virulentes et les jugements les plus radicaux se réservent à des interlocuteurs anonymes ou imaginaires.

La place assignée aux femmes dans la conversation galante est également reprise par Diderot. Leur présence y joue un rôle constitutif et irremplaçable, tout en demeurant encadrée par des restrictions qui limitent l'expression de leur savoir et de leur voix intellectuelle[187]. Cette position paradoxale, liée étroitement à la galanterie, transparaît déjà dans les traités du XVIIe siècle. René Bary écrit ainsi qu'« il est assez ordinaire au Sexe d'être moins touché de ce qu'il dit, que de ce que nous disons[188] », dépeignant les

---

[187] Cf. *Ibid*., « Galanterie et sociabilité » ; « Femme du Monde ou femme de Lettres ? », p.110-112 et 115-120.

[188] René Bary, *L'esprit de cour, ou Les conversations galantes, divisées en cent dialogues*, *op. cit*., p. 17.

femmes comme réceptrices impressionnables des paroles masculines, plutôt que comme sujets producteurs de sens. De même, Vaumorière, par la bouche de ses interlocuteurs masculins, circonscrit les sujets qui leur conviendraient : les femmes, affirme-t-il, peuvent discourir de morale « sans qu'on les accuse de faire un peu trop le bel Esprit », mais il leur déconseille d'oser donner leur avis « sur des matières de Politique » ou encore de s'aventurer dans des domaines comme la sphère céleste ou la guerre[189]. L'idéal galant, en prescrivant ainsi la mesure et la retenue, naturalise une asymétrie dans l'échange, où la voix féminine demeure cantonnée à des registres jugés convenables. Cette représentation trouve un prolongement critique au théâtre. Depuis *Les précieuses ridicules* et *L'École des femmes* jusqu'aux *Femmes savantes*, Molière met en scène, sous une forme comique, la tension entre l'aspiration féminine au savoir et l'ordre domestique. Ses satires visent le pédantisme mondain et la complaisance des faux savants, tout en reconduisant l'idée que l'érudition féminine menace l'équilibre du foyer. La résolution dramatique privilégie presque toujours le mariage, la famille et la « nature », et laisse peu de place à un espace d'autonomie intellectuelle pour les femmes, de sorte que la voix féminine s'exposant hors des registres jugés convenables devient invariablement objet de méfiance.

Au XVIIIe siècle, l'usage hérité des salons se reconfigure dans un sens qui consacre moins la prétention savante que l'art de l'hospitalité mondaine, en particulier dans le rôle assigné aux femmes. Mercier, dans le *Tableau de Paris*, dénonce ainsi dans le chapitre « Femmes-Auteurs » qu'« une femme qui écrit doit faire exception […] car les devoirs d'amante, d'épouse, de mère, de sœur, d'amie, souffrent toujours un peu de ces ingénieuses distractions de l'esprit[190] ». La méfiance vis-à-vis de l'ambition intellectuelle féminine s'étend jusqu'aux grandes salonnières elles-mêmes. Comme l'a démontré Antoine Lilti, celles qui parvenaient à inscrire durablement leur cercle dans la vie parisienne

---

189 Cf. Pierre Ortigue de Vaumorière, *L'art de plaire dans la conversation*, *op. cit*., p. 320. 341.

190 Louis-Sébastien Mercier, *Tableau de Paris faisant suite aux éditions précédentes*, Amsterdam, 1788, t. X, p. 202.

étaient précisément celles qui se conformaient scrupuleusement aux normes de la civilité : se présenter en hôtesses irréprochables, bannir toute pédanterie et toute ambition littéraire affichée, cultiver un talent social fait d'amabilité, de grâce et de tact[191]. Cette valorisation des qualités relationnelles plutôt qu'intellectuelles contribue à assigner aux femmes un rôle de médiatrices et de régulatrices, garantes de l'équilibre et de la fluidité des échanges, mais au prix d'une invisibilisation de leur voix propre dans la construction du sens.

Dans les adresses diderotiennes se dessine également une dimension genrée asymétrique[192]. Lorsqu'elles mettent en scène un destinataire féminin – ce qui reste rare –, c'est le plus souvent sous le signe de l'instruction philosophique plutôt que dans la perspective d'un échange véritablement réciproque. Plus rarement encore, la figure féminine devient l'espace d'accueil de confidences plus intimes. Dans le *Salon de 1763* comme dans *De la poésie dramatique*, Diderot évoque avec tendresse Sophie Volland, mais sans jamais lui adresser directement la parole. Dans ce dernier texte, le *vous* adressé à Grimm se distingue nettement du *elle* désignant Sophie : « c'est vous que j'ai devant les yeux, quand j'agis. C'est à Sophie que je veux plaire » (193). Dans le premier, l'adresse à Sophie est enchâssée dans la description imaginaire que l'auteur propose d'abord à son ami-éditeur ; encadrée par deux points de suspension, elle prend la forme de répliques fictives dans un petit théâtre improvisé : « Pour moi, qui ne règne par bonheur que sur le cœur de Sophie, si elle se présentait à mes yeux dans cet état, que ne deviendrais-je pas ? […] Malheur à ceux qui ne seconderaient pas à mon gré mon inquiétude !... Belle Sophie, qui est le malheureux qui vous a causé de la peine ? […] Je respire... L'insensible et froid monarque ne dit pas un mot de cela » (190). À l'inverse,

---

191 Cf. Antoine Lilti, *Le monde des salons. Sociabilité et mondanité à Paris au XVIIIe siècle*, *op. cit.*, p. 117. Lilti écrit notamment : « Celles qui réussirent à inscrire leurs pratiques mondaines dans la durée et à faire de leur salon un lieu durable de la vie parisienne se conformèrent avec constance aux normes de l'hospitalité mondaine […], éloignées de tout pédantisme et de toute ambition littéraire, traçant des lignes claires entre sociabilité et publication ». Il souligne aussi que « Le succès des salons comme espaces mondains, dévolus à la sociabilité et au divertissement, y compris lettré, implique donc le refus du pédantisme et du sérieux, et surtout une rupture radicale avec la figure de la femme auteur ».

192 Nous reviendrons plus en détail sur cette question au chapitre IV, en analysant les relations inéquilibrées entre Diderot et son destinataire féminin.

les aveux les plus libres – désirs, anecdotes de cercle, plaisanteries lestes – sont réservés presque toujours aux amis masculins[193].

Ce constat invite à préciser la fonction des figures féminines impliquées dans l'interlocution que Diderot construit, qu'elles soient ou non interpellées comme destinataires. Celles-ci jouent d'abord comme opérateurs d'ethos pour l'écrivain masculin : leur convocation atteste la sensibilité, la tendresse, la délicatesse affective de l'auteur. Mais plus encore, elles fonctionnent comme surfaces de projection, où se manifeste l'intérêt du philosophe pour les éléments plus instinctifs, sensibles et spontanés de la pensée, de son expression comme de sa communication. Comme l'a écrit Éric- Emmanuel Schmitt, Diderot est « le philosophe qui peut apprendre de l'aveugle, du sourd, de l'original, de la raison des femmes et des poètes[194] » : les femmes se trouvent intégrées à cette constellation de sagesses marginales, hors-système, dont la fécondité intellectuelle n'est pas moins stimulante. Barbara de Negroni, analysant le rôle des interlocutrices féminines dans *Le Rêve de d'Alembert*, souligne que « des personnages féminins vont permettre d'insister sur la forme apparemment décousue des textes » ; et d'ajouter que

« les femmes n'étant pas contaminées par toute une culture philosophique offrent un bon terrain pour implanter des idées nouvelles »[195]. Mais cette valorisation reste paradoxale : elle confirme que les femmes ne bénéficient pas du même statut allocutif que les pairs masculins. L'interpellation féminine est souvent rapportée, filtrée, mise en scène par l'intermédiaire d'un tiers masculin – Grimm notamment – ce qui reconduit la hiérarchie des voix et déplace l'adresse vers une forme de ventriloquie contrôlée. En d'autres termes, la présence féminine organise l'affect, règle la scénographie de l'énonciation, tandis que l'espace de la délibération argumentative se joue ailleurs.

---

193 Nous analyserons des exemples précis dans le chapitre suivant.

194 Éric-Emmanuel Schmitt, *Diderot ou La philosophie de la séduction*, Paris, A. Michel, 1997, 276.

195 Barbara Negroni, « Les statuts des personnages féminins dans les dialogues de Diderot », dans Colloque international Diderot, *Denis Diderot : 1713-1784*, dir. Anne-Marie Chouillet et Société française d'étude du XVIIIe siècle, Paris, « Aux amateurs de livres », 1985, p. 136-137.

3. De la figure du public à l'adresse

Pour comprendre les adresses chez Diderot, il faut partir d'un autre constat : le « public » du XVIIIe siècle est à la fois l'horizon de diffusion des savoirs et un tribunal parfois pesant. Sur le plan historique, l'élargissement du lectorat, la sociabilité urbaine et la « littérarisation » de l'espace de discussion ont donné au jugement collectif une autonomie inédite[196] ; des voix comme Malesherbes ont même fait du public un juge de dernier ressort, pourvu qu'on

---

[196] Le développement de l'imprimerie et l'augmentation du taux d'alphabétisation favorisent l'extension du lectorat ainsi que la production et la circulation des ouvrages (cf. Jürgen Habermas, *L'espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, trad. Marc Buhot de Launay, Paris, Payot, 1978, p. 3). Dans ce contexte, le public n'apparaît plus comme une instance passive et purement réceptive des idées philosophiques, mais comme un acteur autonome, désormais perçu comme doté d'une influence réelle (voir Roger Chartier, *Les Origines culturelles de la Révolution française*, Paris, Éd. du Seuil, 1990, chap. IV ; Nicolas Veysman, *Mise en scène de l'opinion publique dans la littérature des Lumières*, Paris, H. Champion, 2004, p. 13-19).Habermas définit d'ailleurs « l'espace public » avant tout comme une « sphère littéraire » (*ibid*., chap. II, « Structure sociale de la sphère publique », p. 38-66). Dans le même temps, de nombreux biens culturels urbains deviennent accessibles aux habitants et se transforment en lieux d'échanges :
« Quelles que soient les différences entre les sociétés de convives, les salons et les cafés, dans l'étendue de la nature de leur public, dans leur style de vie, dans la tournée de leur raisonnement et l'orientation de leurs principes, ils ne cessent néanmoins d'incarner une des aspirations à la discussion permanente entre personnes privées, et ils offrent ainsi toute une série de critères institutionnels communs » (*ibid*., p. 46).Les échanges qui se déploient dans ce nouvel espace se caractérisent alors par l'affranchissement de la hiérarchie sociale et des ordres préétablis par les rapports de subordination. Une égalité de personnalité s'impose parmi les participants : seuls « la plus ou moins grande évidence et cohérence des arguments avancés » (Roger Chartier, *Les Origines culturelles de la Révolution française*, *op. cit*., p. 33) peuvent les distinguer, et les sujets jusque-là monopolisés par les classes privilégiées sont désormais abordés ouvertement. Habermas résume ce renversement en ces termes : « La politesse d'une égalité fondée sur la valeur de la personne s'impose peu à peu contre le rituel des hiérarchies. La parité, sur la base de laquelle seule autorité des arguments peut s'affirmer […] signifie pour l'esprit de l'époque l'égalité des personnes en tant que "simples êtres humains" » (Habermas, *L'espace public*, *op. cit*., p. 46-47).

l'instruise[197] ; Fontenelle, de son côté, a fixé un paradigme de lisibilité qui vise un auditoire plus large sans renoncer à la rigueur[198]. Le *Dictionnaire de Trévoux* tend lui aussi à légitimer l'autorité d'un public présumé éclairé[199], et Mercier, dans son *Tableau de Paris*, souligne de son côté la capacité de ce public à influer sur le travail des écrivains : « le public jugera, il saura même corriger les auteurs[200] ». Dans cette généalogie, la distinction entre public et peuple paraît décisive. Les textes du siècle réservent le terme « peuple » aux

---

197 Dans ses Mémoires sur la librairie et sur la liberté de la presse, Malesherbes écrivait : « L'éducation et le goût de la littérature, dont les progrès sont depuis quelques temps si rapides, font naître tous les jours des talents suffisants pour défendre une bonne cause. Un style pur, noble et clair suffit pour exposer une question, et mettre le public en état d'un juger. L'Auteur doué de ce talent intéressera même le public si la cause est par elle-même intéressante. Si, sur une question qu'il faut agiter, celui qui a les connaissances n'a pas le talent d'écrire, il trouve un ami qui lui prête sa plume. Il n'est pas nécessaire de recourir à ceux qui se sont fait un nom dans la littérature, et les gens de lettres ne sont plus, comme d'autrefois, un petit nombre d'hommes privilégiés qui avaient seuls le droit de parler au public » (Chrétien-Guillaume de Lamoignon de Malesherbes, *Mémoires sur la librairie et sur la liberté de la presse*, éd. Antoine-Alexandre Barbier, Paris, 1809, p. 268. [En ligne] https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k83094h/f286.item.r=public). En 1775, lors de son discours de réception à l'Académie française, il esquisse une figure plus idéalisée encore du public : « il s'est élevé un tribunal indépendant de toutes les puissances et que toutes les puissances respectent, qui apprécie tous les talents, qui prononce sur tous les gens de mérite »
(Guillaume-Chrétien de Lamoignon de Malesherbes, « Discours de réception de M. de Malesherbes », le 16 février 1775. [En ligne] https://www.academie-francaise.fr/discours-de-reception-de-m-de-malesherbes).

198 Dès la « Préface » de ses *Entretiens sur la pluralité des mondes*, Fontenelle affirme explicitement son projet de vulgarisation : « J'ai voulu traiter la philosophie d'une manière qui ne fût point philosophique ; j'ai tâché de l'amener à un point où elle ne fût ni trop sèche pour les gens du monde ni trop badine pour les savants » (Bernard Le Bouyer de Fontenelle, *Entretiens sur la pluralité des mondes*, Paris, Librairie de la Bibliothèque nationale, 1899, p. iv.. En cherchant ainsi à conjuguer la gravité des idées philosophiques avec une approche plaisante, il entend séduire un public élargi, capable de réunir à la fois les gens du monde et les savants.

199 Depuis sa première édition en 1704, le *Dictionnaire de Trévoux* enrichit l'article « public » de citations illustrant le pouvoir que celui-ci exerce sur les individus. On y lit ainsi, sous l'autorité de saint Éphrem : « Le public […] est le Jugement souverain. […] Les ambitieux briguent la faveur du public ; les honnêtes gens cherchent son approbation ; tout le monde craint sa haine et son mépris » (*Dictionnaire de Trévoux*, 1704, t. III, p. 235. [En ligne] https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k316293b/ f235.item). Le *Trévoux* invoque également des auteurs tels que Bayle et Boileau, qui affirment la nécessité d'espérer dans la crédibilité du jugement public : « Si votre ouvrage est bon, le public lui rendra justice, sans que vous ayez la honte de l'en solliciter » ; « Quelque décrié que soit le public, il n'y a pas de juge plus incorruptible et tôt ou tard il rend justice » ; « Le public est un Juge inexorable, qu'il faudrait ménager plus qu'on ne fait » (*ibid*.). Ces citations seront reproduites dans toutes les éditions jusqu'en 1771.

200 Louis-Sébastien Mercier, *Tableau de Paris*, t. II, Hambourg Neufchâtel, Virchaux S. Fauche, 1781, p. 181. [En ligne] https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3043407w/f195.item.r=public

couches populaires[201], tandis que le « public » désigne plutôt une communauté de lecture et de jugement c'est-à-dire ceux qui lisent, écrivent et sont capables de faire un « usage public » de la parole[202]. De là découle l'élévation de l'« intérêt public » au-dessus des intérêts particuliers, et la conviction, chez les

---

201 Dans l'article « Peuple » de l'*Encyclopédie*, qui s'appuie sur la dissertation *Sur la nature du peuple* de Gabriel François Coyer, Jaucourt précise qu'« il ne ser[a]it pas honnête d'appeler peuple ceux qui cultivent les beaux Arts, ni même de laisser dans la classe du peuple cette espèce d'artisans, disons mieux, d'artistes maniérés qui travaillent le luxe ; des mains qui peignent divinement une voiture, qui montent un diamant au parfait, qui ajustent une mode supérieurement, de telles mains ne ressemblent point aux mains du peuple. Gardons-nous aussi de mêler les Négocian[t]s avec le peuple, depuis qu'on peut acquérir la noblesse par le Commerce, les Financiers ont pris un vol si élevé, qu'ils se trouvent côté à côté des grands du royaume. […] Il ne reste donc dans la masse du peuple que les ouvriers & les Laboureurs » (« Peuple », dans *Encyclopédie*, éd. ENCCRE, vol. XII, p. 476). Le terme désigne donc spécifiquement les travailleurs manuels, issus des couches les plus modestes de la société ; artisans, financiers, négociants, gens de lettres et de lois en sont exclus en raison de leur fortune ou de leur statut. Dans *Les Préjugés du public*, Denesle souligne à son tour l'immense distance mentale qui sépare le peuple des élites mondaines, distance qui procède autant de la pauvreté que de l'étroitesse d'expérience : « On n'entend parler que de l'air du monde, et personne n'a encore spécifié en quoi cet air du monde consiste. Cette subtilité, car c'en est une, influe pourtant sur un certain honneur d'apparence à peu près comme la montre des habits et la façon de les porter […]. Le peuple et tout ce qui pense en peuple, n'apprécient même souvent les hommes que par-là » (*Les préjugés du public sur l'honneur. Avec des observations, critiques morales et historiques*, Paris, H. G. de Hansy, 1765, t. I, p. 147. [En ligne] https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9668288f). Ici, le terme « peuple » excède sa simple portée socio-économique : il renvoie à une infériorité prétendument culturelle et intellectuelle. D'Alembert oppose, quant à lui, « le public vraiment éclairé » à « cette multitude aveugle & bruyante » (*Éloges lus dans les séances publiques de l'Académie française*, 1779, p. ix. [En ligne] https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bd6t53693115), voire à « cette populace nombreuse, de tous les états, ennemis cachée de la gloire des talen[t]s » (*ibid*., p. 466-467). Chez Condorcet également, « peuple » et « public » désignent deux concepts nettement distincts : le premier se réduit à une masse aveugle, « qui, toujours avide d'opinions absurdes, se conduit d'après ces opinions, sans jamais [les] examiner » (*Éloges des académiciens de l'Académie royale des sciences morts depuis 1666 jusqu'en 1699*, 1773, p. 139. [En ligne] https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k15093696) ; le second désigne un destinataire privilégié, dont l'opinion agit comme catalyseur du progrès intellectuel : « Heureusement la nécessité de plaire au public, tour-à-tour fatigué de systèmes ou ennuyé de compilations, oblige les Savan[t]s à une alternative d'audace & de timidité, nécessaire au progrès de l'esprit humain » (*ibid*., p. 59). Mercier ne manque pas de dénoncer dans le *Tableau de Paris* l'ignorance et la médiocrité des « masses parisiennes » : « le peuple est mou, pâle, petit, rabougri » (*Tableau de Paris*, Hambourg Neufchâtel, Virchaux S. Fauche, 1781, t. I, p. 30) ; « le peuple de Paris, pris en masse, n'a point cet instinct sûr qui démêle ce qui lui ser[a]it convenable, parce qu'il manque d'instruction, qu'il ne sait point lire » (*Tableau de Paris*, Amsterdam, 1783, t. III, p. 92).

202 Roger Chartier, en reprenant la définition d'Habermas, rappelle que le public se compose exclusivement de « ceux qui peuvent lire et produire de l'écrit », nettement séparés du peuple par une « césure bien marquée », et que l'opinion publique n'a « rien de commun avec les opinions versatiles, les émotions aveugles de la multitude » (Roger Chartier, *Les Origines culturelles de la Révolution française*, *op. cit*., p. 52). Nicolas Veysman met lui aussi en évidence la distinction opérée par les philosophes du XVIIIe siècle entre ces deux termes, représentant respectivement « l'erreur populaire et la vérité publique » (Nicolas Veysman, *Mise en scène de l'opinion publique dans la littérature des Lumières*, *op. cit*., p. 64).

Lumières, qu'un collectif de raison peut intégrer des positions diverses sans se dissoudre[203].

C'est dans ce champ tendu que Diderot inscrit ses adresses. Très tôt, sa lecture de Shaftesbury l'amène à poser l'« intérêt public » comme boussole morale, une disposition tournée vers autrui, qui rectifie nos jugements et ancre l'éthique dans la sensibilité commune[204]. Cette exigence déborde la morale pour toucher la poétique du savoir. Dans *De l'interprétation de la nature*, le philosophe dénonce la petite république des spécialistes qui se détourne du public, critiquant une histoire des sciences qui « cesseront d'instruire et de plaire » (182), pour se réduire à un cercle élitiste retranché de l'espace public. Plus tard, dans l'*Essai sur les règnes de Claude et de Néron*, il hiérarchise explicitement l'action publique au-dessus de la seule virtuosité littéraire :
« c'est la défense des Calas et non la tragédie de *Mahomet* que j'envierais à Voltaire » (t. II, 47) ; « Quelle comparaison d'une belle ligne, quand je saurais l'écrire, à une belle action ? On n'écrit la belle ligne que pour exhorter à la bonne action, qui ne se fait pas » (t. II, 79). À la question de savoir quel public mérite ou non d'être éclairé, Diderot adopte parfois des positions plus

---

203 Le public n'est pas conçu comme une simple addition abstraite de volontés individuelles : la libre poursuite des besoins et des désirs propres à chacun peut, en définitive, conduire au bien-être collectif. L'article « Public » de l'*Encyclopédie* insiste ainsi sur la supériorité de « l'intérêt public » lorsqu'il « se trouve en concurrence avec celui d'un ou de plusieurs particuliers ». Avec l'essor conjugué de la pensée du contrat social et de la philosophie empiriste, qui met l'accent sur l'agency individuelle, le concept de public s'élève au rang d'entité sociale essentielle, chargée d'intégrer la diversité et la complexité des intérêts particuliers. Condorcet l'exprime avec force : « […] l'on n'osa plus partager les hommes en deux races différentes, dont l'une est destinée à gouverner, l'autre à obéir ; l'une à mentir, l'autre à être trompée ; on fut obligé de reconnaître que tous ont un droit égal de s'éclairer sur tous leurs intérêts, de connaître toutes les vérités, et qu'aucun des pouvoirs établis par eux sur eux-mêmes ne peut avoir le droit de leur en cacher aucune. Ces principes, […] auxquels Locke attacha l'autorité de son nom, furent développés depuis par Rousseau […]. L'homme a besoin et des facultés pour y pourvoir ; du produit de ces facultés, différemment modifié, distribué, résulte une masse de richesses destinées à subvenir aux besoins communs » (Jean-Antoine-Nicolas de Caritat, marquis de Condorcet, *Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain, suivie de Réflexions sur l'esclavage des nègres*, 1794, p. 195-196. [En ligne] https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k281802/f204.item.r=public).

204 Diderot retient en particulier de l'auteur anglais la relation intrinsèque entre la sensibilité morale de l'individu et la reconnaissance du « bien public » : « L'intérêt public est une chose généralement avouée : et rien de mieux connu de chaque particulier, que ce qui les concerne tous en général. Ainsi, quand nous dirons qu'une créature a perdu tout sentiment de droiture et d'injustice, nous supposerons au contraire qu'elle est toujours capable de discerner le bien et le mal relatifs à son espèce, mais qu'elle y est devenue parfaitement insensible […] on pourrait dire qu'elle n'affectionne dans les mœurs ni laideur ni beauté, et que tout y est, par rapport à elle, d'une monstrueuse uniformité » (*Essai sur le mérite et la vertu*, dans *Œuvres complètes*, éd. Assézat, *op. cit*., t. I, p. 42).

radicales. Il souligne à maintes reprises l'ignorance et la crédulité de la foule, la multitude, le peuple, dont l'attirance pour les spectacles de violence et pour la démesure des passions devient un thème récurrent dans son œuvre. Pourtant, sous sa plume, ces couches populaires ne sont pas exclues du champ des destinataires philosophiques. Le philosophe lui-même est décrit comme appartenant aux gens ordinaires : « le philosophe ne sent pas sa supériorité sur les autres, sans les plaindre, et il s'occupe à descendre modestement jusqu'à eux[205] ». Dans une lettre à Falconet, il conçoit même l'idéal d'un peuple « filtré » et éclairé par le temps : « Le peuple, mon ami, n'est à la longue que l'écho de quelques hommes de goût[206] ». Roland Mortier a montré que ce « projet populaire » constitue l'une des préoccupations fondamentales du jeune Diderot lorsqu'il réfléchit au destin ultime de la philosophie[207]. Le *Prospectus de l'Encyclopédie* confirme cette orientation : « Nous n'avons pas craint de nous étendre quand l'intérêt de la vérité & l'importance de la mati[è]re le demand[a]ient, sacrifiant l'agrément toutes les fois qu'il n'a p[u] s'accorder avec l'instruction[208] ».

Mais cette norme se heurte à l'épreuve du « public réel ». Diderot en a l'intuition douloureuse. Comme le rappelle Roland Mortier, « le zèle des encyclopédistes de répandre les vérités dans le public est loin d'être une attitude générale et l'on discerne, chez un bon nombre de penseurs, une tendance à un ésotérisme aristocratique et sans illusions[209] ». Au XVIIIe siècle,

---

[205] « Insolent », dans l'*Encyclopédie*, éd. ENCCRE, vol. VIII, p. 791.

[206] Denis Diderot et Étienne-Maurice Falconet, *Diderot et Falconet. Le Pour et le contre, correspondance polémique sur le respect de la postérité, Pline et les anciens auteurs qui ont parlé de peinture et de sculpture*, éd. Yves Benot, Paris, les Éditeurs français réunis, 1958, p. 90.

[207] Dans *De l'interprétation de la Nature*, Diderot s'adresse à ses confrères philosophes en les exhortant à rendre la philosophie accessible à tous : « Voilà donc à peu près trois mille ans de perdus pour autre chose. Hâtons-nous de rendre la philosophie populaire. Si nous voulons que les philosophes marchent en avant, approchons le peuple du point où en sont les philosophes » (216). La diffusion des connaissances à un large public constitue également l'objectif déclaré de l'*Encyclopédie* : « l'homme du peuple & le savant auront to[u]jours également à désirer et à s'instruire dans une *Encyclopédie* » (Voir l'article « *Encyclopédie* », dans l'*Encyclopédie*, éd. ENCCRE, p. 637ra).

[208] *Prospectus*, dans l'*Encyclopédie*, éd. ARTFL, p. xxxvii. [En ligne] https://encyclopedie.uchicago.edu/node/88

[209] Roland Mortier, *Clartés et ombres du siècle des lumières : études sur le XVIIIe siècle littéraire*, Genève, Droz, 1969, p. 61.

la confiance dans les Lumières se double toujours d'une hésitation secrète : dès lors que le lecteur cesse d'être une abstraction lointaine pour devenir un juge concret et un répondant immédiat, les écrivains mesurent qu'ils ont affaire à une force à la fois enthousiaste et versatile. Mercier avait déjà perçu ce paradoxe : l'homme qui, parmi ses amis, se montre brillant et enjoué, ralentit soudain son élan dès qu'il pense à cette foule invisible de lecteurs, comme si l'anonymat du public ôtait à la langue sa chaleur spontanée[210]. D'Alembert, dans son *Discours préliminaire* de l'*Encyclopédie*, avoue avec franchise le mélange de conscience du progrès, de suspicion, d'inquiétude et parfois de pessimisme qui accompagne le dialogue direct avec un public émergent et désormais constitué : « Si le public éclairé donne son approbation à ces changements, elle sera la récompense de notre docilité ; et s'il ne les approuve pas, nous n'en serons que plus convaincus de l'impossibilité de former un arbre encyclopédique qui soit au gré de tout le monde[211]. » Il reconnaît encore qu'une discrétion méthodique paraît, dans la plupart des cas, la valeur la plus largement partagée par les hommes de lettres : « la crainte de choquer les opinions reçues, de révolter par des paradoxes, de passer pour cynique, de se faire des ennemis et des affaires » devient l'attitude commune de presque tous les écrivains[212]. Parallèlement, l'écologie littéraire décrite par Darnton et Chartier donne une assise concrète à ce tableau : des recueils clandestins aux cercles urbains de critique, la multiplicité croissante des écrivains et des commentateurs façonne ce « public mêlé et nombreux » en un « tribunal du

---

210 Mercier écrit : « C'est qu'il parle avec ses amis d'abondance de cœur ; et quand il est à son bureau, il songe au public, il en a peur, il ne le traite pas comme ses amis » (*Tableau de Paris*, t. II, *op. cit*., p. 217).

211 Jean Le Rond D'Alembert, *Discours préliminaire de l'*Encyclopédie *; publié intégralement d'après l'édition de 1763*, Paris, A. Colin, 1894, p. 70.

212 Jean Le Rond D'Alembert, *Oeuvres de d'Alembert. Sa vie, ses oeuvres, sa philosophie / par Condorcet*, Paris, E. Didier, 1853, p. 297. [En ligne] https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8630341v/f303.planchecontact.r=public

goût » – instance dont les jugements se révèlent toutefois loin d'être toujours équitables[213].

Diderot partage ce diagnostic et en fait lui-même l'expérience. Dès les premières lignes de *Des auteurs et des critiques*, il assimile l'image des critiques de son temps à « une espèce d'hommes sauvages, qui soufflent aux passants des aiguilles empoisonnées[214] » ; dans *De la poésie dramatique*, il déplore que les commentaires découlaient davantage de préjugés extérieurs que de l'appréciation de la qualité intrinsèque de l'œuvre : « Ô critiques, cervelles étroites, hommes de peu de sens, jusqu'à quand ne jugerez-vous rien en soi-même, et n'approuverez ou ne désapprouverez-vous que d'après ce qui est ! » (271). Déjà dans sa jeunesse, il met en scène, dans la *Promenade du sceptique*, un dialogue austère entre Ariste, figure qui représente l'auteur lui-même, et Cléobule, son interlocuteur. Ce dernier décourage Ariste de devenir écrivain en affirmant qu'« il vaut mieux être mauvais auteur en repos qu'un bon auteur persécuté[215] », soulignant une alternative douloureuse à laquelle se heurterait tout écrivain sensible et honnête, entre l'idéal de création et le souci de se protéger. Dans le *Salon de 1767*, il affirme que ceux qui devancent leur siècle devraient se féliciter de l'oubli qui les délivre de la persécution, et il formule sa « devise » : « ou comme tout le monde, ou très loin de tout le monde » (417). *Madame de La Carlière* met en relief le dilemme moral de l'individu confronté au jugement arbitraire du public, cette violence collective capable en un instant d'élever ou d'écraser, jusqu'à réduire l'homme en « esclave du tyran ». Dans ses écrits tardifs, l'*Essai sur les règnes de Claude et de Néron* rappelle que ce qui se propage le plus longtemps n'est pas la réhabilitation mais l'accusation :

---

213 Cf. Robert Darnton, *The Literary Underground of the Old Regime*, Cambridge (Mass.) London, Harvard University Press, 1982, chap. « The Low-Life of Literature ». Le monde littéraire du XVIIIe siècle se présente comme un vaste réseau, comprenant au sommet de la pyramide une trentaine d'auteurs de premier plan et, à la base, une multitude d'écrivains obscurs que Darnton qualifie de « Rousseau des égouts ». Ceux-ci produisent des écrits variés, allant des commentaires informels aux libelles diffamatoires, des pamphlets satiriques aux textes pornographiques. L'expression de la transformation d'« un public mêlé et nombreux en tribunal du goût » est, quant à elle, empruntée à Roger Chartier, *Les Origines culturelles de la Révolution française*, *op. cit.*, p. 52.

214 Denis Diderot, *Regrets sur ma vieille robe de chambre: et autres textes*, *op. cit.*, p. 8.

215 Denis Diderot, *Promenade du sceptique*, dans *Œuvres complètes*, éd. Assézat, *op. cit*., t. I, p. 184.

« La faute réelle ou supposée se répand avec éclat […] la justification passe sans bruit, tombe dans l'oubli[216]. » Dans l'imaginaire de Diderot s'esquisse ainsi une tendance à se dérober, une volonté de retirer sa confiance vers un point d'ancrage plus sûr, en maintenant l'espace du dialogue dans un cercle restreint et familier. La réplique de Moi au vieux Diderot dans l'*Entretien d'un père avec ses fils* met en relief la dissociation entre la raison individuelle et la raison publique : « Est-ce que l'homme n'est pas antérieur à l'homme de loi ? Est-ce que la raison de l'espèce humaine n'est pas tout autrement sacrée que la raison d'un législateur ? » (485). Face à cette raison individuelle, conçue comme plus originaire et plus authentique, l'opinion publique apparaît comme une abstraction dépourvue de constance et de substance. Or cette défiance n'aboutit pas seulement à un rejet du collectif : elle ouvre aussi la possibilité d'un repli intérieur, où la portée même de l'échange se resserre jusqu'à faire de la solitude un véritable lieu moral, non pas synonyme d'isolement, mais de liberté retrouvée dans un « dialogue avec soi-même ». Dans le *Salon* de 1767, par exemple, il affirme : « Le méchant fuit la solitude ; l'homme juste la cherche. Il est si bien avec lui-même » (340). Dans une lettre à Falconet, il précise encore plus nettement cette orientation : son fameux « qu'en dira-t-on » ne désigne plus la rumeur sociale, mais se transforme en un principe d'auto- interrogation, qui affirme la primauté de la pensée personnelle sur les opinions et les idées fabriquées à l'extérieur : « Laissez votre petit et mesquin "qu'en dira-t-on", le vrai "qu'en dira-t-on", c'est le mien[217] ».

On peut observer ce paradoxe dans les articles que le philosophe rédige pour l'*Encyclopédie* – exemple représentatif d'un projet voué à la publication publique et porteur, sur le plan idéologique, de l'idéal de vulgarisation du savoir –, qui incarne l'exotérisme par excellence, mais se compose aussi d'articles marqués par le style et les prises de position personnelles de leurs

---

[216] Denis Diderot, *Essai sur les règnes de Claude et de Néron*, *op. cit*., p. 8-9.

[217] Denis Diderot et Étienne-Maurice Falconet, *Diderot et Falconet. Le Pour et le contre, correspondance polémique sur le respect de la postérité, Pline et les anciens auteurs qui ont parlé de peinture et de sculpture*, *op. cit*., p. 82.

auteurs. Chez Diderot, l'usage des adresses s'avère particulièrement révélateur. Tout en visant un lectorat aussi large que possible, il construit, dans l'acte même de s'adresser, une relation plus sélective avec ses destinataires. Les adresses qui parcourent ses textes deviennent ainsi un lieu privilégié où se joue la tension entre l'idéal d'un public universel et la figuration d'un interlocuteur particulier. L'usage des pronoms d'adresse, en particulier du *vous*, fournit un critère pertinent pour saisir cette dynamique : ces formes orientent la parole et inscrivent dans le discours la présence d'un destinataire.

Certes, nombre d'articles recourent à des adresses de portée générique, où le *vous* – employé à l'impératif, mais aussi au futur à valeur assertive ou au conditionnel de même fonction – prend une valeur démonstrative. Dans des textes tels que « Art », « Bête », « Bon sens », « Conjecture », « Droit naturel », « Inné », « Laideur », « Multitude » ou « Socratique »[218], l'auteur interpelle un lecteur anonyme et indéfini, invité à suivre pas à pas la démonstration philosophique, comme s'il en vérifiait lui-même les étapes. Quant au *nous* inclusif, il fonctionne en parallèle du *vous* générique comme l'une des modalités majeures de l'adresse encyclopédique. S'il peut, à l'occasion,

---

218 Cf. Denis Diderot, *Articles de l'Encyclopédie*, éd. Myrtille Méricam-Bourdet et Catherine Volpilhac-Auger, Paris, Gallimard, 2015. Nous en citerons ici quelques exemples : « Mettez dans un des côtés de la balance […] et vous trouverez […] » (« Art », *ibid.*, 85) ; « Si vous délogez des castors de l'endroit […] il y aura nécessairement variété dans les moyens dont ils useront et variété dans les habitations qu'ils se construiront » (« Bête », *ibid.*, 168) ; « Ôtez à l'homme le bon sens, et vous le réduirez à la qualité d'automate ou d'enfant » (« Bon sens », *ibid.*, 179) ; « Remarquez cependant qu'il s'agit ici de l'objet le plus important à l'homme, la conservation de sa vie » (« Conjecture », *ibid.*, 246) ; « Supprimez l'œil et vous supprimez en même temps toutes les idées qui appartiennent à la vue. Supprimez le nez et vous supprimez en même temps toutes les idées qui appartiennent à l'odorat » (« Inné », *ibid.*, 285) ; « […] vous prenez un lézard, vous le laissez dans un de ses appartements […] il aimera mieux des décombres » (« Laideur », *ibid.*, 297) ; « Méfiez-vous du jugement de la multitude […]. Méfiez-vous-en encore […]. Méfiez-vous-en surtout dans le premier moment […]. Méfiez-vous-en dans la morale […]. Méfiez-vous-en dans les choses de sentiment […]. Si vous avez pour vous le témoignage de votre conscience, et contre vous celui de la multitude, consolez-vous-en et soyez sûr que le temps fait justice » (« Multitude », *ibid.*, 302-303) ; « Si vous êtes un homme de bien, on aura autant de confiance en votre parole qu'au serment. Tournez le dos au calomniateur et au médisant, c'est quelque perversité qui le fait agir ou parler » (« Socratique », *ibid.*, 366). On retrouve le même usage dans la série d'impératifs qui introduisent les sections consacrées aux « Sentiments de Socrate sur […] » et aux « Principes de la philosophie […] de Socrate » (*ibid.*, 361-370). Dans l'article « Droit naturel », le *vous* indéfini sert à exprimer la portée universelle de ce principe : chacun, quel que soit son statut, en est le dépositaire. « Vous avez le droit naturel le plus sacré à tout ce qui ne vous est point contesté par l'espèce entière. C'est elle qui vous éclairera sur la nature de vos pensées et de vos désirs […]. Dites-vous souvent : Je suis homme, et je n'ai d'autres droits naturels véritablement inaliénables que ceux de l'humanité » (« Droit naturel », *ibid.*, 260).

renfermer un groupe spécifique – comme dans l'article « Bible[219] » –, il assume plus largement une portée épistémologique ou universelle. Dans l'article « Fait », par exemple, le lecteur est intégré à un *nous* de recherche partagée, chargé d'interroger des vieillards imaginaires, de recueillir leurs témoignages[220] ; ailleurs, le *nous* peut s'élargir à l'ensemble de l'humanité pour désigner les expériences fondamentales du sentir et du connaître[221]. Dans tous ces cas, le pronom d'adresse ne vise pas un interlocuteur singulier mais un destinataire

---

[219] *Ibid.,* p. 177, où des expressions telles que « notre nation » ou « notre religion » associent l'auteur à une communauté particulière.

[220] *Ibid*., p. 268 : « Pour éviter l'erreur, nous nous représenterons l'histoire de tous les temps et la tradition chez tous les peuples sous l'emblème de vieillards qui ont été exceptés de la loi générale qui a borné notre vie à un petit nombre d'années, et que nous allons interroger sur des transactions dont nous ne pouvons connaître la vérité que par eux. Quelque respect que nous ayons pour leurs récits, nous nous garderons bien d'oublier que ces vieillards sont des hommes, et que nous ne saurons jamais de leurs lumières et de leur véracité que ce que d'autres hommes nous en diront ou nous en ont dit, et ce que nous en éprouverons nous-mêmes. Nous rassemblerons scrupuleusement tout ce qui déposera pour ou contre leur témoignage, nous examinerons les faits avec impartialité et dans toute la variété de leurs circonstances, et nous chercherons dans le plus grand espace que nous puissions embrasser sur la terre que les hommes ont habitée et dans toute la durée qui nous est connue combien il est arrivé de fois que nos vieillards interrogés en des cas semblables ont dit la vérité, et combien de fois il est arrivé qu'ils ont menti. Ce rapport sera l'expression de […] ». Cette métaphore transforme l'abstraction de l'argumentation en une enquête collective : elle convertit la spéculation philosophique en une expérience partagée et intègre le lecteur dans un *nous* communautaire de critique et de raison.

[221] Ainsi, l'article « Beau » recourt de manière récurrente à des formules telles que : « nous nous apercevons… » ; « nous ne sommes jamais sûrs… » ; « Nous naissons avec… » ; « nous avons souvent été convaincus… » ; « Voilà donc nos besoins et l'exercice… » ; « elles nous sont aussi venues par les sens […] elles ont précédé de longtemps en nous celle de son existence » ; « Nos sens sont dans un état de vicissitude continuelle » (*ibid.*., 136, 158). L'article « Charité » parle d'un mouvement « par lequel nous secourons notre prochain de notre bien, de nos conseils, etc. » (*ibid*., 228). Celui de « Chasteté » insiste sur « les appétits que nous avons reçus de la nature » ou sur « l'appétit qui nous est commun avec les animaux » (*ibid*., 228). Dans « Crédulité », on lit encore : « C'est avec nous-mêmes qu'il importe de nous acquitter, et quand nous serons de bonne foi, la vérité ne nous échappera pas » (*ibid*., 252). L'article « Harmonie » multiplie les formules de ce type : « moins nous serons en état d'en juger » ; « …qui nous paraissent contraires… » ; « …moins le tout et sa destination nous sont connus » ; « plus nous devons être réservés… » ; « …il pourrait arriver que nous prenant pour le terme… nous prononçassions… » (*ibid*., 273). Dans « Ignorance », l'usage est tout aussi massif : « S'il nous était possible de connaître… » ; « Nous distinguerions leurs opérations mécaniques… » ; « Nous ne serions point embarrassés d'expliquer… » ; « …cette mécanique nous serait aussi facile à découvrir… » ; « …le défaut de nos sens ne nous laisse que des conjectures… » ; « nous ne pouvons être assurés d'aucune chose… » (*ibid*., 281-283). Dans « Droit naturel » et « Fantôme », on relève encore : « Nous existons d'une existence pauvre, contentieuse, inquiète. Nous avons des passions et des besoins. Nous voulons être heureux, et à tout moment l'homme injuste et passionné se sent porté à faire à autrui ce qu'il ne voudrait pas qu'on lui fît à lui-même » (« Droit naturel », *ibid*., 256), ou bien :

« […] alors notre erreur ne consiste pas à voir une figure hors de nous […]. Des objets, des bruits, des circonstances particulières, des mouvements de passion peuvent aussi mettre notre imagination et nos organes en mouvement […] alors nous voyons passer au-dedans de nous une scène composée d'objets plus ou moins décousus […]. Voilà l'origine de nos songes » (« Fantôme », *ibid*., 270).

ouvert, collectif, potentiellement illimité, et se trouve dans la visée d'exotérisme et de vulgarisation des savoirs qui anime l'*Encyclopédie*.

Mais dans l'*Encyclopédie*, on rencontre également une autre catégorie d'adresses, ne visant apparemment pas un lectorat vaste, ouvert et désingularisé, mais dessinant, dans leur contexte, le portrait d'un destinataire concret, ou construisant la scène d'un dialogue privé en tête-à-tête. Se manifeste d'abord un *vous* polémique, désignant de groupes clairement placés en adversaires de l'auteur : « ces naturalistes qui n'ont ni goût ni génie » dans l'article « Cabinet d'histoire naturelle » ; les autorités religieuses persécutant les hérétiques dans « Intolérance » et « Poplicain » ; ou encore, dans l'article « Pyrrhonienne », la figure singulière de « ce sophiste » qui ramène toute expérience à la sensation subjective, allant jusqu'à douter de la réalité du monde extérieur et de l'existence d'autrui. Diderot contourne alors le lecteur pour s'adresser directement à ces voix qu'il combat et qu'il critique : « Je dirais volontiers à ces naturalistes qui n'ont ni goût ni génie : […] Vous ne savez pas faire valoir l'opulence de la nature et sa richesse dépérit entre vos mains. Restez au fond de la carrière […][222] » ; « Intolérants, est-ce là ce que vous faites ? […] Si vous criez : "c'est moi qui ai la vérité de mon côté", je crierai aussi haut que vous : "c'est moi qui ai la vérité de mon côté" ; mais j'ajouterai : "et qu'importe qui se trompe ou de vous ou de moi, pourvu que la paix soit entre nous ? […]"[223] » ; « Mais quel droit avez-vous sur leurs femmes, leurs enfants, leurs biens… ?[224] » ; « Pourquoi m'époumonerai-je à dissiper un doute que vous n'avez pas ? Mon temps est-il de si peu de valeur à vos yeux ? En mettez-vous si peu au vôtre ?[225] ». Ces adresses à visée polémique, en concrétisant la situation de confrontation, réduisent l'échange à l'affrontement de deux camps nettement identifiés et écartent par là l'illusion d'une neutralité universelle. Elles impliquent en même temps une sélection subtile du

---

[222] « Cabinet d'histoire naturelle », *ibid*., p. 185.
[223] « Intolérance », *ibid*., p. 289.
[224] « Poplicain », *ibid*., p. 305.
[225] « Pyrrhonienne », *ibid*., p. 335-336.

destinataire élargi : l'interpellation de l'adversaire, en apparence dirigée contre lui seul, fonctionne aussi comme une mise en spectacle qui enrôle le lecteur. Ce dernier, convié au rôle de témoin, se découvre comme étant happé dans la scène. Dans son ouvrage *The Pursuit of Signs*, Jonathan Culler a montré que l'apostrophe n'est pas une simple opération de communication, mais un geste qui convoque un destinataire absent, parfois inexistant, et qui reconfigure d'emblée le rapport de lecture : « its presuppositions on the listener with something of the force of an event, constitutes an event against which he must struggle, so the presuppositions of apostrophe are a force to be reckoned with[226] ». Autrement dit, l'apostrophe ne se contente pas de désigner : elle produit un événement discursif, elle contraint, elle exerce une pression. La virulence de ces apostrophes diderotiennes, combinée à leur théâtralisation, empêche le lecteur de demeurer en retrait. Il ne peut se maintenir dans la posture confortable du spectateur impartial : il doit, bon gré mal gré, se situer. Ou bien il se rapproche de l'ennemi visé par l'auteur, ou bien il s'en écarte ; et dans ce mouvement, il s'identifie à la voix du philosophe, qui se présente comme l'écho de sa propre raison. Derrière l'apostrophe adressée à l'adversaire, le véritable destinataire n'est pas le public indistinct, mais ce lecteur choisi, recruté par le texte, qui se trouve amené à partager la cause de l'auteur.

Une autre catégorie de *vous* orientée vers un destinataire singulier, peut apparaître lorsque le philosophe construit, à travers ses articles, une scène de dialogue privé. Dans « Composition », il imagine s'adresser directement à un artiste, comme en face-à-face, pour lui prodiguer des conseils sur la manière de représenter son sujet et lui fixer certains principes : « Variez le massacre des Innocents en tant de manières qu'il vous plaira, mais qu'en quelque endroit de votre toile que je jette les yeux, je rencontre partout ce massacre […]. Conformez-vous dans les habits à l'histoire ancienne et moderne […]. Chassez

---

[226] Jonathan D. Culler, *The pursuit of signs : semiotics, literature, deconstruction*, with a new preface by the author, Augmented ed, Ithaca, N.Y, Cornell University Press, 2002, p. 155-156.

de votre composition toute figure oiseuse […][227] ». Dans l'article « Beau », la référence est mise en scène sous forme dialoguée. Diderot adopte d'abord la voix de saint Augustin : « si je demande à un architecte, dit ce grand homme », et simule un entretien entre celui-ci et un architecte – « pourquoi cette symétrie vous paraît-elle nécessaire ? […] qui êtes-vous pour vous ériger en arbitre ? […] d'où savez-vous que la symétrie nous plaît ? […] je le crois comme vous […][228] ». On assiste ici à un double enchâssement d'adresse, où l'auteur se dissimule derrière la figure d'un ancien, tandis que son destinataire réel est remplacé par un professionnel contextuellement approprié, l'architecte. La discussion entre Augustin et ce dernier fait office de médiation pour l'argumentation. Dans le passage cité de Shaftesbury, l'auteur adopte également une posture d'effacement. Il s'adresse à son lecteur à la manière de l'inviter à dialoguer avec un autre auteur : « Si vous lui demandez qu'est-ce qu'un bel homme, il vous répondra que c'est celui dont les membres bien proportionnés conspirent de la façon la plus avantageuse à l'accomplissement des fonctions animales de l'homme[229]. » Ici, le lecteur, envisagé comme interlocuteur éventuel de Shaftesbury, apparaît sous la forme singulière d'un destinataire attentif et éclairé, figure idéale de réception.

Il existe par ailleurs plusieurs articles où Diderot interpelle explicitement un destinataire individuel, en recourant aussi bien au *vous* qu'au *tu*. Dans l'article « Fin », l'interpellation s'adresse à « un homme » placé dans une scène de dialogue fictif : « ainsi l'on demande à un homme, à quelle fin avez-vous fait cette démarche ? quelle fin vous proposiez-vous dans cette occasion ? » Le cadre est donc d'emblée individualisé, mais la reprise démonstrative – « Pressez un homme de motifs en motifs, et vous trouverez que son bonheur particulier est toujours la fin dernière de toutes ses actions réfléchies » – confère à ce vous la valeur d'un destinataire générique[230]. Ce

---

[227] *Ibid*., p. 239-241.
[228] *Ibid*., p. 109.
[229] *Ibid*., p. 130.
[230] *Ibid*., p. 272.

n'est pas le particulier qui s'élargit vers l'universel, mais au contraire le *vous* générique qui rejaillit sur l'interlocuteur singulier et l'érige en substitut du lecteur. L'adresse opère ainsi un glissement, du cas individuel vers une exemplarité abstraite qui, en retour, engage directement celui qui lit. Dans l'article « Jouissance », on observe un phénomène voisin, où un *vous* destiné à un sujet humain abstrait, convoqué dans des scènes d'amour, d'étreinte ou de famille[231], semble au départ simple support d'une argumentation générale ; mais il se charge d'une coloration plus intime et finit par prendre l'allure d'un vous personnel, comme si l'énonciateur faisait basculer son discours du terrain démonstratif vers la sphère d'un dialogue confidentiel. Le même article ménage d'ailleurs un destinataire explicitement individuel, « quelque homme pervers » ; Diderot fait parler la Nature et lui adresse une apostrophe véhémente au moyen d'un *tu* : « pourquoi rougis-tu d'entendre prononcer le nom d'une volupté dont tu ne rougis pas d'éprouver l'attrait dans l'ombre de la nuit ? […] Tais-toi, malheureux, et songe que c'est le plaisir qui t'a tiré du néant[232]. » Par ce choix, l'adresse abandonne toute indétermination ; le *tu* direct, incisif et accusateur, dramatise la scène, resserre l'interaction sur un seul interlocuteur, et inscrit l'énonciation dans une proximité presque frontale. L'auteur se dérobe derrière une instance abstraite, mais la violence de l'apostrophe donne à la controverse une intensité personnelle qui soustrait le propos à l'anonymat du public élargi. Dans l'article « Journée de la Saint- Barthélemy », Diderot en vient même à nommer explicitement le lecteur, comme il le fait souvent dans ses récits – « Lecteur, devine quel fut l'état de cet homme de sang, et si son ouvrage te tombe jamais sous la main, dis à Dieu

---

231 Cf. *Ibid*., p. 293-294 : « « Entre les objets que la nature offre de toutes parts à nos désirs, vous qui avez une âme, dites-moi, y en a-t-il un plus digne de notre poursuite, dont la possession et la jouissance puissent nous rendre aussi heureux que celles de l'être qui pense et sent comme vous, qui a les mêmes idées, qui éprouve la même chaleur, les mêmes transports, qui porte ses bras tendres et délicats vers les vôtres, qui vous enlace, et dont les caresses seront suivies de l'existence d'un nouvel être qui sera semblable à l'un de vous, qui dans ses premiers mouvements vous cherchera pour vous serrer, que vous élèverez à vos côtés, que vous aimerez ensemble, qui vous protégera dans votre vieillesse, qui vous respectera en tout temps, et dont la naissance heureuse a déjà fortifié le lien qui vous unissait ? ».

232 *Ibid*., p. 294.

avec moi […][233] » – et transforme la condamnation morale en relation personnelle.

Dans l'*Encyclopédie*, les adresses qui à la fois se tournent vers et se détournent d'un destinataire public au sens large, trahissent chez Diderot une posture d'ambivalence, entre universalité et sélection : tantôt elles relèvent de l'appel collectif, qui embrasse l'idéal d'un savoir ouvert à tous ; tantôt elles se resserrent sur une catégorie particulière, voire sur un *vous* singulier, et restreignent l'espace de l'interlocution. L'attitude du philosophe envers le public oscille constamment : il peut s'ouvrir largement en s'adressant directement au lecteur pour transmettre ses idées au plus grand nombre, mais il sait aussi mettre en scène un dialogue privé, feindre un interlocuteur fictif, ou n'admettre le lecteur qu'à titre conditionnel, comme témoin convié dans un cercle d'initiés. Les adresses, en impliquant selon les contextes des types de destinataire et des modalités d'adresse différents, deviennent alors un lieu privilégié où s'exprime cette tension. Elles forment, en ce sens, un véritable laboratoire stylistique, où Diderot met à nu, dans la texture même de l'écriture, le rapport instable entre public et vérité.

Un autre écrit, la *Lettre sur le commerce de la librairie*[234], offre un exemple tout aussi révélateur. Adressée à Antoine-Gabriel de Sartine, lieutenant général de police appelé à devenir directeur de la librairie, elle se présente officiellement comme une défense des anciens privilèges des imprimeurs et du système corporatif du livre ; mais elle vaut surtout comme une déclaration d'intentions, où affleure le doute de l'écrivain face à la circulation de ses

---

[233] *Ibid*., p. 295-296.

[234] Nous adoptons ici la version publiée en 1861 par Georges Guiffrey (*Lettre historique adressée à un magistrat sur le commerce de la librairie*, Paris, L. Hachette, 1861, 82 p.) [En ligne] : https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb30340778k. Dans la suite de ce sous-chapitre, les citations de cet ouvrage seront accompagnées de la pagination indiquée entre parenthèses. Jacques Proust a montré que Diderot avait initialement projeté de faire paraître cette lettre. Après avoir remis un premier état du texte à Le Breton pour usage, il y apporta plusieurs corrections. Bien que le « recueil » mentionné dans une lettre à Mme de Meaux, et censé inclure ce texte, n'ait jamais vu le jour, l'entreprise de révision témoigne clairement d'une intention de publication. Voir Jacques Proust, « Pour servir à une édition critique de la *Lettre sur le commerce de la librairie* », *Diderot Studies*, vol. 3 (1961), p. 326, ainsi que la « Présentation » qu'il rédigea pour l'édition intitulée *Sur la liberté de la presse. Texte partiel établi, présenté et annoté* (Paris, Éditions sociales, 1964), p. 8.

œuvres dans l'espace public[235]. Les adresses y condensent cette ambivalence : de la déférence polie envers un supérieur hiérarchique aux inflexions didactiques et démonstratives qui structurent l'argumentation, jusqu'aux passages plus sensibles où l'auteur évoque la condition des écrivains et des libraires et laisse percer une dimension d'expression personnelle et de sympathie.

Cette lettre semble d'emblée inscrite dans un cadre de sociabilité réglée, où le *vous* de politesse et l'appel réitéré à « Monsieur » instaurent une distance respectueuse, tandis que Diderot multiplie les marques de déférence et de *captatio benevolentiae*, qui garantissent le maintien d'un échange conforme aux usages du commerce des lettres. Les invitations à « avoir la complaisance de [le] suivre » (5), les requêtes formulées avec prudence – « Je vous prie, monsieur, de me suivre » (17) –, ou encore les avertissements métadiscursifs –
« vous laisserez là mon expression lorsqu'elle vous paraîtra outrée » (64) – , signalent toutes un souci de ménager son interlocuteur et d'inscrire la discussion dans les formes convenables. Le caractère personnel de la lettre, explicitement adressée à un destinataire prestigieux qui est en même temps l'ami de Diderot, est fixé dès la première phrase : « Vous désirez, monsieur, de connaître mes idées sur une affaire qui vous paraît très importante, et qui l'est » (3). Mais, en même temps, le passage d'ouverture en indique déjà la double nature : à travers une affaire « très importante » qui touche au « bien général », l'auteur élargit d'emblée l'horizon du texte. La déférence polie se double ainsi

---

[235] Dans cette *Lettre*, Diderot opère une distinction nette entre l'acte de la commercialisation des livres, qui relève de l'intérêt public, et sa conception philosophique de la propriété inaliénable de l'auteur sur son œuvre. Une œuvre littéraire est le fruit de la créativité spirituelle d'un homme, la cristallisation des « plus belles heures, [des] plus beaux moments de sa vie, […de] ses propres pensées, [des] sentiments de son cœur, [de] la portion de lui-même la plus précieuse », qui relève, comme le formule joliment Mami Fujiwara, de « la partie la plus intime de l'être » (Voir Mami Fujiwara, « Diderot et le droit d'auteur avant la lettre : autour de la *Lettre sur le commerce de la librairie* », *op. cit.*, p. 88). Selon lui, le privilège de librairie apparaît à la fois comme un dépositaire fiable de la propriété intellectuelle de l'auteur et comme un intermédiaire essentiel dans l'accès de celui-ci au statut d'auteur, car le libraire est l'acquéreur choisi selon la volonté explicite du vendeur. Le droit du libraire est ainsi perçu comme une extension légitime du droit de l'auteur. Il insiste sur le caractère incontestable du concept de propriété : « l'auteur est maître de son ouvrage, ou personne dans la société n'est maître de son bien. Le libraire le possède comme il était possédé par l'auteur » (30).

d'une justification de son autorité à prendre la parole – « Vous me croyez instruit, et j'ai en effet les connaissances que donne une expérience journalière » (*ibid*.) – de sorte que la lettre apparaît tout autant comme une réponse circonstanciée à un supérieur que comme une adresse publique, un exercice de raisonnement et de controverse offert à un auditoire bien plus large que son destinataire nominal.

Dans cette dimension, le destinataire particulier se trouve impliqué dans un registre didactique. Les adresses démonstratives, telles que « Supposez les choses aujourd'hui comme elles étaient alors […] » (7) ou « Songez, monsieur […] songez, dis-je » (4), orientent la pensée de l'interlocuteur et jalonnent le fil de l'argumentation. Le *vous* désigne certes une personne singulière, le lieutenant, mais il fonctionne aussi comme une figure-modèle de destinataire raisonné. Diderot, en s'adressant à lui, insère des moments-clefs de démonstration, comme l'explication du terme de « fonds solide » – « Ceci n'est pas clair pour vous, et il faut l'éclaircir » (35) –, des indications sur la progression de l'exposé – « Mais pour bien saisir ce qui suit, soyez persuadé, monsieur » (7), « je vous expliquerai tout à l'heure » (75) –, ou encore des rappels sur le cadre de la discussion – « Il ne s'agit pas, monsieur, de se perdre dans des spéculations à perte de vue […] » (9). La scénographie de l'adresse intègre aussi les répliques supposées de l'interlocuteur – « Or, ajoutez-vous » (12), « me répondrez-vous » (*ibid*.), « Je vous laisse à juger » (14), « je vous demanderai » (*ibid*.), « Voilà des faits […] que j'abandonne à vos réflexions »
(16) – et compose une véritable scène de persuasion, où le dialogue imaginaire vient donner chair et rythme au raisonnement. Par ce dispositif, les adresses individualisées, bien qu'ancrées dans une relation particulière avec leur destinataire, se haussent au-delà du tête-à-tête et acquièrent une portée quasi-générique.

Dans l'interaction virtuelle que Diderot met en scène avec son destinataire, les adresses connaissent elles-mêmes des glissements. Parfois, ces glissements prennent la forme d'un *nous* qui ne correspond pas au nous inclusif

de la linguistique et qui n'englobe pas l'interlocuteur immédiat. Dans la *Lettre sur le commerce de la librairie*, presque tous les *nous* renvoient à la communauté professionnelle des imprimeurs, libraires et auteurs, excluant apparemment le futur directeur. Il s'agit donc d'une adresse intercalée à un collectif dont l'auteur se fait le porte-parole, et dont il met en scène l'existence à travers sa propre implication. Cette posture trouve un prolongement plus explicite encore lorsque Diderot interpelle les écrivains par un vocatif direct,
« mes amis », pour leur adresser une exhortation dramatique : « Quittons le cabinet, mes amis, brisons la plume et prenons les instruments des arts mécaniques, si le génie est sans honneur et sans liberté » (51). L'usage systématiquement exclusif du *nous* marque ainsi la singularité de l'espace dialogique entre l'auteur et son destinataire. L'identité de ce dernier empêche toute véritable fusion dans un même corps, mais ouvre en contrepartie la possibilité d'une pluralité d'adresses. Diderot ne limite pas son discours à l'interlocuteur explicite de la lettre ; il construit, par le jeu pronominal, une scène élargie où se superposent plusieurs destinataires – le directeur, les écrivains, les libraires, et, en arrière-plan, le public des lecteurs de la lettre.

Dans le fil de son raisonnement, Diderot en vient même à assigner à son destinataire un rôle fictif : « Permettez, monsieur, que je vous suppose un moment imprimeur ou libraire ». L'adresse glisse alors vers une interpellation plus vive : « Qu'en penserez-vous ? que direz-vous ? […] ne serez-vous pas consterné, découragé, et ne prendrez-vous pas le parti ou de rester oisif, ou de voler comme les autres ? » (58). Le lieutenant est amené à éprouver, ne fût-ce qu'un instant, l'expérience de ceux qu'il gouverne. Sur le plan rhétorique, il s'agit bien d'une adresse dirigée vers un interlocuteur imaginaire – l'imprimeur –, mais sur le plan pragmatique, l'effet produit vise le véritable destinataire, le détenteur de l'autorité, que l'auteur convie à ressentir de l'intérieur la détresse d'un corps professionnel. L'astuce consiste à dissocier formellement l'apostrophe à son destinataire réel. En introduisant un *vous* investi d'une identité substitutive et plus « populaire », Diderot combine accusation et

plaidoyer dans un même cadre dialogique, et atténue en même temps le caractère frontal de son offense contre le pouvoir. Les glissements se produisent encore lorsque Diderot se sert de son destinataire comme relais pour s'adresser indirectement à d'autres voix. Dans la formule : « permettez-vous, monsieur, qu'on vous dise à l'oreille les idées de quelques gens que vous appellerez rêveurs, méchants, bizarres, mauvais esprits, malintentionnés, comme il vous plaira ? » (43), l'adresse se déploie en deux temps : sous l'apparence d'une confidence privée, elle expose publiquement l'inanité des objections avancées contre le maintien des privilèges, et détourne l'autorité de les écouter. De même, l'adresse aux « Estienne, célèbres imprimeurs d'autrefois » (75) relève d'une scène imaginaire quasi intime, mais dont la véritable fonction est d'opérer un transfert de regard ; en convoquant ces figures illustres comme juges du présent, l'écrivain dramatise le contraste entre l'âge d'or de la librairie et son état dégradé, et met en demeure le pouvoir de mesurer cette décadence.

Mais à mesure que le discours glisse de l'exposé raisonné vers la déclaration – ou même la sollicitation –, l'attitude de déférence et de prudence envers le destinataire respectueux cède aussi temporairement la place à une parole plus personnelle, parfois à la confidence émotive : « Heureusement pour moi, monsieur, et pour vous, j'ai à peu près exercé la double profession d'auteur et de libraire […] » ; parfois à l'affirmation ferme, allant de la mise en garde « ne croyez pas que j'exagère » (59), à l'assertion projetée sur un supérieur imaginaire, contraint de se rallier sous le poids des objections : « Oui, vous y consentirez » (65), « Vous le souffrirez » (*ibid*.), « Cela est dur, j'en conviens, mais vous en viendrez là, oui, vous en viendrez là tôt ou tard » (*ibid*.). Se dessine alors une véritable scène de dialogue virtuel et intime, où le philosophe exige de son interlocuteur qu'il s'abandonne à une méditation intérieure : « nous disons l'un et l'autre du plus profond de notre âme » (*ibid*.). En interpellant le futur directeur, il dépasse en réalité le cadre strict de l'adresse

circonstanciée pour en élargir les frontières et conférer à l'échange une portée plus vaste.

Chez Diderot, l'adresse assume une pluralité de fonctions. Elle agit comme un mécanisme de sélection qui module l'horizon du discours, ouvrant parfois l'espace de la communication à un public universel, et le resserrant d'autres fois sur des cercles choisis, tout en enrôlant le lecteur réel dans le camp de l'auteur au fil des scènes polémiques. Elle joue aussi un rôle de précaution, guidée par le souci des règles de sociabilité : Diderot amortit la frontalité de son propos en recourant à des interlocuteurs fictifs ou substitutifs, atténuant l'éclat de l'attaque sans en abolir la vigueur. Mais l'adresse fonctionne également comme un opérateur de production même du public, puisqu'elle contribue à l'instituer dans l'acte même de la parole et à susciter un collectif virtuel capable de répondre. L'adresse devient ainsi l'un des lieux où se met à l'épreuve la question décisive des Lumières : comment une vérité accède-t-elle à l'espace public ? Michael Warner, dans *Publics and Counterpublics*, critique la tendance de Habermas à réduire l'espace public à un simple « model of face-to-face argumentative dialogue ». Selon lui, le public n'existe pas comme un tout préalable, mais se constitue dans la pratique discursive, à travers l'adresse qui ne cesse de le produire : « A "public" in this context is a special kind of virtual social object, enabling a special mode of address »[236]. Le public est donc à la fois une communauté imaginée – puisqu'il ne prend consistance que dans le discours – et le fruit d'interactions, car il se maintient grâce aux réponses et à la circulation des textes. Entre l'appel au grand nombre et le dialogue singulier, Diderot semble faire de cette instabilité une condition de fécondité. Le public n'est pas pour lui une entité donnée d'avance ; il est constamment filtré, façonné et convoqué par les inflexions de l'énonciation. L'écrivain ne le conçoit pas comme un terme d'aboutissement, mais comme une scène de dialogue toujours à reconfigurer. Parallèlement à sa tendance à l'effacement de soi et à la prise de distance avec le public dans le

---

[236] Cf. Michael Warner, *Publics and counterpublics*, New York, NY, Zone Books, 2002, p. 55-56.

réel, il réoriente le cours du discours par une série d'adresses ajustées, et c'est dans ce va-et-vient qu'il conjugue fidélité à l'idéal de publicité et nécessité de trouver son souffle.

Chapitre III Paradoxe des adresses chez Diderot

Dans ce chapitre, nous allons explorer le caractère duel des adresses de Diderot à son destinataire, qui, à notre avis, constitue leur caractéristique centrale. D'une part, l'utilisation de ces adresses implique une sortie du discours monologique, créant une situation d'échange immédiat où la présence d'un lecteur, qu'elle soit explicitement mentionnée ou implicite, est évoquée comme s'il était physiquement présent aux côtés du sujet écrivant. Plus largement, cette approche permet à l'écrivain d'échapper, en partie, à ce qu'il trouve contraignant dans l'acte d'écrire. Mais d'autre part, écrire en s'adressant à un destinataire en plus de celui qui serait le sujet lisant, ne signifie pas forcément un élargissement du public de son œuvre. Chez Diderot, au contraire, c'est précisément la prise en considération constante du destinataire qui l'amène à revisiter sa propre parole et à se confronter à sa propre pensée, se réfléchissant ainsi dans la rédaction. C'est tout précisément le recours à l'oralité qui conduit à la création d'une expression personnelle et intime, à l'élaboration d'un parcours réflexif et d'une poétique de l'intériorité.

1. Le passage à l'échange oral

La plupart des œuvres de Diderot n'ont pas été publié de son vivant, elles circulaient plutôt dans les cercles d'élites des nobles et des intellectuels amis, soit par abonnement privé, soit par transmission confidentielle. Autrement dit, seule une partie mineure du public a constitué ses vrais lecteurs. Toutefois, cette prudence dans la réalité n'empêche pas qu'il s'exprime avec toute la liberté et la passion dans ses textes, en s'adressant directement à un destinataire varié. Dans ce sous-chapitre, nous tentons de montrer comment, dans ce contexte, ses adresses au destinataire contribuent à la création d'un espace de dialogue oral, à la construction d'une fiction d'interaction immédiate.

Les manières dont ces adresses simulent un processus de communication orale se manifestent principalement à deux niveaux : celui du vocabulaire, d'un côté ; et celui des structures énonciative et discursive, de l'autre.

1.1. La construction d'un champ lexical de l'oralité

Chez Diderot, la constitution d'un champ sémantique propre à l'oralité illustre de manière évidente comment l'auteur brouille les frontières entre l'oral et l'écrit en convoquant son destinataire à un dialogue virtuel. Ce procédé, qui consiste à suggérer un change en face-à-face, est fréquemment employé dans ses romans, les *Salons*, ainsi que dans ses écrits esthétiques et philosophiques. Des registres liés à la parole, à la prononciation, au son, à la voix, ou qui impliquent une co-présence spatiale et temporelle des participants à la communication, sont intégrés dans des textes écrits afin d'imiter la vie de l'échange oral. Sous sa plume, les termes impliquant le destinataire se métamorphosent en véritables dialogues sonores. Écrire en s'adressant au lecteur se traduit par les actions de « dire », de « parler », de « raconter », de
« causer », d'« entretenir » une conversation[237]. Intégrer des sentiments personnels dans des critiques d'art sérieuses, partager des anecdotes avec des membres des cercles littéraires ou de la société mondaine parisienne, se transforme en un bavardage avec des amis, en une interprétation vivante et colorée ; citer des vers de l'Iliade, c'est de les « réciter »[238]. De même, la

[237] « Mais que penseriez-vous de moi, si j'osais vous dire, que toutes ces têtes de ressuscités, belles sans doute et de grand effet, sont fausses ? » (*Salon de 1763*, 216). « Lecteur, vous me traitez comme un automate, cela n'est pas poli ; dites les amours de Jacques, ne dites pas les amours de Jacques ; je veux que vous me parliez de Gousse ; j'en ai assez…» (*Jacques le fataliste*, 718). « Avant de passer aux sculpteurs, il faut, mon ami, que je vous entretienne un moment d'un tableau que Vien a exécuté pour la grande impératrice » (*Salon de 1767*, 478). « Ce Sauderson, Madame, est un autre aveugle dont il ne sera pas hors de propos de vous entretenir » (*Lettre sur les aveugles*, 101). « Je ne puis m'empêcher de vous raconter un fait qui a troublé mon âme pour plus d'un jour ; partagez avec moi, mon petit frère, son indignation et son attendrissement » (Première version des *Deux amis de Bourbonne*, 451). « Mon ami, vous connaissez bien Ariste ; c'est de lui que je tiens ce que je vais voue en raconter » (*De la poésie dramatique*, 282). « Faites plutôt ? rien. Je ne vous décris pas ce tableau. Je n'en ai pas le courage. J'aime mieux causer un moment avec vous des jugements populaires dans les beaux-arts. » (*Salon de 1767*, 217).

[238] « Dites-moi, vous avez vus, tandis que je récitais, les Enfers, le Stix, Neptune avec son trident, Pluton s'élançant avec effroi, le centre de la terre entrouvert, les mortels, les dieux, il n'en est rien… » (« Promenade de Vernet », *Salon de 1767*, 217).

lecture est assimilée à une forme d'« écoute », et le terme « auditeur » se substitue à celui de lecteur[239]. Inversement, Diderot utilise l'expression « se taire » – symbolisant un silence qui remplace le bruit des mots – pour marquer la cessation de l'écriture[240].

Dans certains cas, l'écrivain juxtapose directement le lexique de l'écrit et celui de l'oral, rendant ainsi l'équivalence établie entre ces deux cadres encore plus manifeste. Des verbes tels que « raconter », « entretenir », et « lire », dans ce contexte, partagent un sens parfaitement équivalent à celui d'« écrire » et d'« écouter »[241] ; au niveau lexical, le terme « conversation » se déroule dans un « livre ». Les frontières entre l'écrit et l'oral n'ont de cesse d'être rendues poreuses[242]. Ainsi, dans le *Salon de 1767*, Diderot imagine percevoir l'ennui de son ami lisant les descriptions de tableaux, au moment même où il propose une transition de l'écrit à l'oral : « Je m'ennuie de faire et vous apparemment de lire des descriptions de tableaux. Par pitié pour vous et pour moi, écoutez un conte » (307). Il construit alors un scénario où les deux interlocuteurs passent de la lecture à la conversation, du texte à la voix, alors qu'en réalité le support reste inchangé. La fiction ne réside pas seulement dans la proposition de ce passage, qui demeure purement imaginaire, mais déjà dans la situation initiale, lorsque le destinataire est décrit comme apparemment

---

239 « Écoutez bien ce que nos juges en diront ; et s'ils le trouvent froid, croyez qu'ils n'ont ni énergie dans l'âme, ni idée de la véritable éloquence, ni sensibilité, ni entrailles » (*De la poésie dramatique*, 198). « Patience, écoutez-moi » (*Salon de 1763*, 216).

240 Monsieur le marquis de Séran, vous êtes tout à fait aimable ; je ne demanderais pas mieux que de dire du bien de votre protégé Bounieu et de son "Enfant endormi sous la garde d'un chien", mais tout ce que je puis faire pour vous, c'est de m'en taire » (*Salon de 1769*, 98).

241 « Elle m'entretient de mon aventure à Sainte-Marie ; je la lui racontai sans déguisement comme à vous ; je lui dis tout ce que je viens de vous écrire » (*La Religieuse*, 263). « Mais, mon ami, quand nous laisserions là un moment le peintre Doyen, pour nous entretenir d'autre chose, croyez-vous qu'il y eût si grand mal. Tout en écrivant l'endroit du discours de Diomède que je viens de citer, je recherchais la cause de différents jugements que j'en ai entendu porter » (*Salon de 1767*, 266). « J'avais écrit le nom de cet artiste au haut de ma page et j'allais vous entretenir de ses ouvrages, lorsque je suis parti pour une campagne voisine de la mer et renommée pour la beauté de ses sites » (« Promenade de Vernet », *Salon de 1767*, 174).

242 « Dom Richard, est-ce que tu t'imagines que ces tas d'impertinences qui forment ta mythologie obtiendra des hommes une croyance éternelle. Si ton livre passe, ce n'était pas la peine de l'écrire ; s'il dure, ne vois-tu pas que tu te traduis à la postérité, comme un sot. Et lorsque le temps aura brisé les statues, détruit les peintures, amoncelé les édifices dont tu m'entretiens, quelle confiance l'avenir accordera-t-il aux récits d'une tête rétrécie et embéguinée des notions les plus ridicules ? » (*Salon de 1767*, 328).

ennuyé : l'auteur invente d'emblée une scène de face-à-face. L'équivalence métaphorique entre écrit et oral se double ici d'un jeu de miroirs : explicitement, les couples description-conte et lire-écouter se répondent ; implicitement, la perception visuelle de l'ennui du destinataire, elle aussi inventée, suggère la présence d'un échange direct où les signes non verbaux – seuls perceptibles dans une situation d'interlocution réelle – sont intégrés à l'adresse elle-même.

Les verbes relevant du registre oral permettent également d'intégrer la parole ou des gestes non-verbaux du destinataire dans les adresses. Contrairement à la forme dialogique, ces adresses impliquent la présence du destinataire à travers les mécanismes discursifs. Des incises telles que « me direz-vous », « je vous entends », « dites-vous », « vous en rirez » crée, en suggérant la réaction et la participation corporelles du destinataire, l'impression qu'il partage un espace et un temps communs avec le locuteur[243]. Comme si, dans une atmosphère d'échange d'idées immédiat entre deux interlocuteurs, l'écrivain, emporté par la passion de la conversation, laissait libre cours à son inspiration et à sa plume. Le texte se présente alors comme en pleine élaboration, évoluant sous l'effet conjoint de l'initiative expressive de l'auteur et d'une réceptivité sensible, marquée par une dimension d'improvisation.

Contrairement au discours indirect, qui ne fait que rapporter le contenu du dialogue, Diderot privilégie le discours direct, car il implique d'emblée une interaction en cours. Ce choix permet de renforcer la présence du destinataire, non seulement par l'usage des vocatifs, mais aussi en transformant son existence mentale en présence matérielle.

---

[243] « Mais, me direz-vous, si le Caracalla est fait d'après l'Antinous, ce doit être une belle figure. Réponse. Faites dessiner l'Antinous par Raphaël, et vous aurez un chef-d'œuvre ; faites calquer l'Antinous au voile par un ignorant, et vous aurez un dessin froid et misérable » (*Salon de 1769*, 89).
« Je vous entends : il fallait penser comme Léocharès, et peindre comme Rimbrandt... Oui, il fallait être sublime de tout point » (*Salon de 1771*, 421). « Ils sont communs, dites-vous ; c'est ce qu'on voit tous les jours ! Vous vous trompez ; c'est ce qui se passe tous les jours sous vos yeux et que vous ne voyez jamais » (*Éloge de Richardson*, 901). « Il faut que je vous avoue une bonne fantaisie. Vous en rirez […] » (*Salon de 1761*, 138). « Donnez un coup d'œil à votre droite, et vous me direz ce que vous pensez de lointain et du paysage. Vous n'en êtes pas autrement récréé, ni moi non plus. Vous retournez la tête, et vous cherchez d'où vient le bruit qui vous frappe […] » (*Salon de 1767*, 301).

Dans ce contexte lexical, le lecteur saisit sans difficulté que les termes renvoyant à l'oralité, de même que les incises suggérant un dialogue en cours, ne se rapportent pas directement à l'action ou à la scène dont il prend connaissance. Cela se distingue fondamentalement du fait de relater ou de retranscrire dans un texte une conversation réelle ayant lieu, ou encore de représenter un dialogue entre des personnages intradiégétiques. Ce champ lexical renvoie spécifiquement au registre de l'oralité toujours compris dans la dimension de l'adresse directe par l'auteur, un discours qui relie le texte au monde réel. Il s'agit à la fois d'une création subjective et d'une forme littéraire et discursive bien tangible, qui incarne un échange virtuel impossible à vivre dans l'immédiateté de la réalité – l'écriture étant un acte solitaire, l'auteur ne peut dialoguer directement avec son lecteur au moment de la rédaction.

Cependant, cette écriture parvient à instaurer, grâce à l'impression créée d'une communication en face-à-face, un lien véritable et palpable avec le lecteur, le séduisant, voire le contraignant à entrer dans l'univers textuel, et établissant ainsi une connexion qui transcende les barrières du temps et de l'espace. Le recours à ce champ lexical accompagne et renforce la vivacité et la liberté du cadre d'échange immédiat que les adresses impliquent, tout en rendant crédible l'existence des participants à cette conversation. Si l'écrivain avait employé des termes comme « écrire » ou « rédiger », plus conformes à la réalité de sa démarche (s'adresser à un destinataire via un texte), l'authenticité de l'espace dialogué ainsi construit aurait été affaiblie. Autrement dit, sous sa plume, le champ lexical de l'oralité, en renforçant l'illusion de véracité du dialogue, confère à celle-ci une force supplémentaire d'impact du réel, tout en affirmant les valeurs énonciatives et stylistiques qui lui sont propres.

Une telle conception correspond à l'intérêt particulier que Diderot accorde aux signes non-verbaux. Dans *De la poésie dramatique*, il discute, en se référant aux *Adelphes* de Térence et aux romans de Richardson, la nécessité d'intégrer dans le texte des descriptions mimétiques qui mettent en avant les signes sensibles de l'expérience réellement vécue. Évoquant l'ouverture des

Adelphes, il fait remarquer que Micion, en appelant son valet Storax, conclut de son absence que son fils Eschinus n'est pas rentré. Diderot souligne que, bien qu'aucun personnage du nom de Storax n'apparaisse sur scène, un simple geste ou mot de pantomime aurait suffi à rendre cette scène plus claire et expressive[244].

Pour Diderot, cette dimension visuelle est essentielle, notamment dans les romans domestiques, où les actions visibles surpassent souvent les paroles. Il admire également, par exemple, la manière dont l'auteur de *Paméla* ou de *Clarisse* s'attarde avec « force, sens et pathétique » sur les gestes et les actions, permettant au lecteur de « voir le personnage », qu'il parle ou se taise, et d'être affecté par son action plus que par ses mots[245].

En soulignant l'importance des actions par rapport aux discours, Diderot compare en réalité deux modes de transmission des émotions et des idées : d'une part, une explication directe et explicite, qui invite l'interlocuteur à comprendre par la pensée ; d'autre part, une approche qui, tout en s'appuyant sur cette compréhension cognitive, cherche à créer et à intensifier une situation permettant à l'interlocuteur de « voir », c'est-à-dire de ressentir instinctivement, en mobilisant ses propres expériences et souvenirs. Pour le philosophe, le discours articulé ne suffit pas toujours à restituer l'expérience sensible dans toute son intensité. Dans *Le Rêve de d'Alembert*, Bordeu affirme ainsi que « notre discours est toujours en deçà ou au-delà de la sensation » (370). Et il accorde aux expériences sensorielles une véritable portée épistémologique.

Comme le rappelle Roland Mortier, citant l'*Entretien avec le fils naturel*, « l'émotion se traduit par le geste, mais aussi par "des cris, des mots

---

244 « Térence commence ainsi les *Adelphes* : « Storax… Eschinus n'est pas rentré cette nuit. » Qu'est- ce que cela signifie? Micion parle-t-il a Storax ? Non. Il n'y a point de Storax sur la scène dans ce moment ; ce personnage n'est pas même de la pièce. Qu'est-ce donc que cela signifie ? Le voici. Storax est un des valets d'Eschinus. Micion l'appelle ; et Storax ne répondant point, il en conclut qu'Eschinus n'est pas rentré. Un mot de pantomime aurait éclairci cet endroit. C'est la peinture des mouvements qui charme, surtout dans les romans domestiques » (271).

245 « Voyez avec quelle complaisance l'auteur de *Paméla*, de *Grandisson* et de *Clarisse* s'y arrête ! Voyez quelle force, quel sens, et quel pathétique elle donne a 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 » (*ibid*.).

inarticulés, des voix rompues, quelques monosyllabes qui s'échappent par intervalles, je ne sais quel murmure dans la gorge, entre les dents" ». Chez Diderot, on reconnaît ainsi « une esthétique fondée sur le visuel tout autant que sur la véhémence du discours »[246]. Il existe chez Diderot une attention constante qu'il accorde à des formes d'expression qui ne relèvent pas exclusivement de l'explication discursive – cri, interjection, geste, pantomime
– et dont la force tient moins à l'explication qu'à l'impression immédiate qu'elles produisent sur celui qui les reçoit. Dans *Le Neveu de Rameau*, le dialogue met l'accent sur l'énergie spontanée des sens : « Il nous faut des exclamations, des interjections, des suspensions, des interruptions, des affirmations, des négations […] les discours simples, les voix communes de la passion, nous sont d'autant plus nécessaires que la langue sera plus monotone, aura moins d'accent » (167). Ce qu'il confère à la perception sensorielle – c'est-à-dire à cette faculté de capter les indices non verbaux, visuels ou auditifs, qui échappent au langage codifié – dépasse la fonction expressive du signe linguistique : il y voit le véhicule d'une vérité humaine plus immédiate, antérieure à toute médiation sociale ou morale.

Cette logique se prolonge dans ses adresses. Bien que le lecteur n'ait pas la parole, Diderot transpose dans la scène d'énonciation la présence sensible de son interlocuteur : les gestes, les silences, les mouvements d'impatience ou de distraction deviennent autant de signes perceptibles dans le texte. L'auteur les perçoit, les commente, les met en mots. Ainsi, il relève l'absence d'attention de son ami : « Mais, mon ami, à quoi pensez-vous ? Il me semble que vous n'êtes pas trop à ce que vous lisez » (*Salon de 1767*, 291) ; son impatience : « Mon ami, vous êtes d'une impatience qui me désespère ; vous ne me laissez pas le temps » (*Salon de 1761*, 148) ; ou encore ses réactions d'adhésion affective : « N'est-il pas vrai que vous l'aimez mieux incertain et perplexe ? » (*Salon de 1763*, 211). Ces signaux ne donnent lieu à

---

[246] Cf. Roland Mortier, « Diderot et la fonction du geste », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, vol. 23 / 1, 1997, p. 82-83.

aucune réplique ; ils demeurent des échos silencieux, des traces perceptives d'une communication partagée.

Dans l'*Essai sur la peinture*, Diderot distingue les gestes façonnés par les conventions sociales de ceux qui procèdent directement de la nature de l'homme. Pour illustrer cette idée, il prête à son destinataire deux attitudes opposées :

> Voulez-vous sentir, mon ami, cette différence ? Vous êtes seul chez vous ; vous attendez mes papiers qui ne viennent point ; vous pensez que vos souverains veulent être servis à point nommé. Vous voilà étendu sur une chaise de paille, les bras posés sur vos genoux, votre bonnet de nuit enfoncé sur vos yeux, ou vos cheveux épars et mal retroussés sous un rideau courbé ; votre robe de chambre entrouverte et retombant à longs plis de l'un et de l'autre côté : vous êtes tout à fait pittoresque et beau. On vous annonce M. le marquis de Castries ; et voilà le bonnet relevé, la robe de chambre croisée ; mon homme droit, tous ses membres bien composés, se maniérant, se marcelisant, se rendant très agréable pour la visite qui lui arrive, très maussade pour l'artiste. Tout à l'heure vous étiez son homme ; vous ne l'êtes plus. [45]

Dans cette scène, l'adresse devient un acte perceptif. Elle se déploie à travers la lecture et la mise en scène des signes corporels, visibles et silencieux. Diderot « voit » son interlocuteur – le corps de Grimm, son maintien, le mouvement de ses gestes, jusqu'à l'état de ses vêtements. Ces signes traduisent une attitude communicative, c'est-à-dire une manière d'être qui, par la posture, le regard, le rythme des gestes, révèle à la fois une transformation intérieure et une modification de la relation intersubjective. Diderot imagine un espace intermédiaire, où Grimm, bien que tout seul, semble accompagné d'une présence invisible – celle de l'auteur, dont le regard attentif et bienveillant enveloppe la scène. Mais l'irruption de son illustre protecteur vient rompre cet équilibre : elle dissout la solitude amicale, ce moment de retraite partagée qui appartenait à Diderot seul, et provoque l'exclamation : « vous étiez son homme

; vous ne l'êtes plus ». Le contraste entre les deux états de Grimm – l'un naturel, détendu, livré à lui-même, l'autre recomposé sous le regard social – figure ainsi une double opposition : d'une part, entre le naturel et l'artifice, entre la vérité expressive et la posture figée du paraître ; d'autre part, entre deux conditions d'interaction distinctes, l'une intime et personnelle, l'autre régie par les usages sociaux. Aux yeux de Diderot, cette seconde posture signe la disparition de la condition de l'adresse véritable, c'est-à-dire celle où la communication s'établit d'un être à un autre dans la sincérité du lien.

Par ailleurs, la forme même de ce passage reproduit la dynamique d'un échange en face à face. Les tournures successives – « vous voilà […] on vous annonce […] et voilà [...] » – scandent le texte d'un rythme vif et respiré, qui mime le flux de la parole immédiate, de l'observation et de la réaction. Cette syntaxe haletante instaure une présence de la voix, une oralité quasi théâtrale où le lecteur se sent directement vu, désigné, interpellé. L'effet de proximité naît précisément de la captation des signaux non verbaux : ruptures de ton, répétitions des marques d'oralité comme « voilà », accumulation de verbes d'action confèrent à la scène une épaisseur sensorielle et une tension vivante. L'oralité diderotienne s'incarne ici dans une écriture qui fait voir autant qu'elle fait entendre, qui transforme le geste en parole et la parole en geste. Elle invente une forme de communication totale, où la perception devient le prolongement du discours et où le corps lui-même parle – silencieusement, mais avec éloquence.

Comme le révèle Jean-Pierre Seguin, « la simulation de l'échange oral » contribue « à obliger le lecteur à croire »[247]. Wolf-Dieter Stempel met également en lumière l'effet de réalisme que produisent les situations orales : « normalement, la "vérité" n'est pas mise en doute par l'auditeur qui se laisse prendre à l'évidence sensuelle de la réalité apparente de la parole[248] ». Dans une conversation en face-à-face, l'auditeur captivé par la réalité sensorielle de

---

[247] Cf. Jean Pierre Seguin, « L'illusion du destinataire chez Diderot : un aspect de la stratégie persuasive », *op. cit.*, p. 230.

[248] Wolf-Dieter Stempel, « Ceci n'est pas un conte, la rhétorique du conversationnel », *op. cit.*, p. 75.

de la parole, ne remet généralement pas en question la véracité de l'histoire. Diderot transforme ainsi le lecteur en son partenaire privilégié et le plus intime au fil du discours, remplaçant délibérément les révisions conscientes, les embellissements et parfois même les artifices souvent présents dans l'écriture par l'expressivité directe, la spontanéité et la franchise caractéristiques de l'oralité. Ce passage à une parole apparemment non retouchée atténue l'écart habituel entre le contenu de l'histoire et son expression, et renforce ainsi l'impression d'une « vérité » immédiatement perçue et naturellement acceptée par le destinataire.

1.2. La présence de la fonction phatique

Dans la fiction de l'oralité de Diderot, l'utilisation de la fonction phatique, fonction qui est propre au langage du dialogue, est tout aussi importante. Il s'agit d'un type d'énoncé dont le rôle réside essentiellement dans l'interaction entre les interlocuteurs. D'après la définition de Jakobson, la fonction phatique consiste à « donner lieu à un échange profus de formules ritualisées, voire à des dialogues entiers dont l'unique objet est de prolonger la conversation[249] ». Elle s'intéresse au lien physique et psychologique entre les interlocuteurs. Associée aux adresses, cette fonction peut se manifester sous forme d'incises qui n'altèrent pas la structure syntaxique ou sémantique, comme des appellatifs ou des marqueurs discursifs ; elle se présente aussi sous forme de questions rhétoriques qui n'ont pour seul but que d'impliquer le destinataire.

Les incises telles que « vous voyez », « vous savez », « je vous le répète », « enfin, mon ami », « nous voilà », « mais croyez-vous », « ne croyez-

[249] Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale, 1 : Les fondations du langage*, trad. Nicolas Ruwet, Nouv. éd., Paris, les Éd. de Minuit, 2006, p. 217.

vous pas »[250], apparaissent tantôt au début, tantôt au milieu d'un discours, servant ainsi de transitions subtiles entre différents sujets. Elles jouent un double rôle : soit en captant l'attention du destinataire comme une forme de *captatio benevolentiae*, soit en introduisant une *partitio*, qui annonce ou structure la suite du discours. Chez Diderot, ces éléments sont plus qu'une simple ornementation : ils révèlent son souci constant d'impliquer le destinataire dans son propos.

Diderot est bien conscient du danger qu'un monologue prolongé présente, car il risque d'ennuyer le lecteur et de réduire l'échange à un « dogmatisme du donneur de leçon », comme il le critique lui-même dans *De la poésie dramatique* : « il cesse de dialoguer, il prêche » (52). Ainsi, tout au long de ses textes, Diderot n'a de cesse d'interpeller son lecteur, s'assurant que ce dernier reste captif, attentif, et engagé. L'insertion de vocatifs tels que « mon ami », « Monsieur », « Madame », placés le plus souvent entre deux virgules, transforme d'emblée un simple énoncé en une véritable adresse, et renforce ainsi le lien dialogique entre l'auteur et son destinataire. Mais Diderot ne se contente pas seulement d'utiliser des appellatifs ; il emploie également des

---

[250] « Ainsi finit Saunderson. Vous voyez, madame, que tous les raisonnements qu'il venait d'objecter au ministre n'étaient pas même capables de rassurer un aveugle » (*Lettre sur les aveugles*, 124). « Vous savez que je n'ai jamais approuvé le mélange des êtres réels et des êtres allégoriques ; et le tableau qui a pour sujet la publication de la paix en 1749 ne m'a pas fait changer d'avis » (*Salon de 1761*, 114). « Du reste ils font bien ce qu'ils font. Ils sont sagement drapés, bien coloriés ; seulement, je vous le répète, ils semblent moins empêcher un malade de sortir par une porte que de se jeter par une fenêtre » (*Salon de 1767*, 263). « Mais croyez-vous qu'il eût vu ? S'il y a peu de gens qui sachent regarder un tableau, y a-t-il bien des peintres qui sachent regarder la nature ? (*Salon de 1759*, 93). « Mais suivez cette idée, et les détails vous en feront bientôt sentir toute la vérité. Ne voyez-vous pas combien cette action faible et vague du ressuscité portée vers le ciel et distraite des assistants, rendra la joie et l'étonnement de ceux-ci énergiques ? » (*Salon de 1763*, 216). « On y voit le dieu des raisins avec une femme, Ariane, si vous voulez, sur son char traîné par des tigres [...] » (*Salon IV*, 83).

appuis du discours sans contenu informatif, comme « voilà » ou « enfin »[251], qui agissent comme des petites pauses au sein d'une longue tirade. Ces mots, bien que dénués de signification propre, fonctionnent comme des ponctuations rythmiques, permettant à l'auteur de marquer un temps dans son discours, un peu comme un orateur ferait un geste pour encourager son auditoire à le suivre. Ces interjections sont autant de clins d'œil lancés à un lecteur implicite, et confèrent à l'écriture de Diderot une dimension orale vivante et immersive.

En outre, Diderot aime à transformer ses déclarations en questions rhétoriques, non pas pour susciter une véritable réponse, mais pour inciter le lecteur à réagir mentalement, à prendre part au discours[252]. Les questions y sont formulées à un moment où l'auteur s'apprête à introduire sa propre prise de position et son propre jugement critique ; la dynamique d'échange renforce ici l'illusion que le destinataire agit vraiment sur le déroulement du discours, et est renforcée par l'enchaînement entrela question et la réponse qui s'impose naturellement. Ces types de questions fonctionnent comme des répliques de transition, des avant-goûts, qui, en faisant du lecteur un interlocuteur actif, ne visent pas simplement à maintenir son attention, mais aussi à l'engager pleinement au processus de réflexion.

---

[251] « Et puis, mon ami, une foule de graveurs qui travaillent beaucoup et bien » (*Salon IV*, 112). « Enfin, mon ami, il y a d'un monsieur Briard un Passage des âmes du purgatoire au Ciel » (*Salon de 1761*, 158-159). « Enfin, Monsieur, c'est un modèle, on le sent, on le voit, mais un modèle que l'on n'a pas su poser et dont on n'a point vu le bon parti qui s'en pouvait tirer, faute de connaître la nature » (*Salon IV*, 187). « Enfin, Monsieur, c'est un tableau broché » (Salon IV, 202). « Nous voilà sorti des tableaux. Nous allons entrer dans la sculpture » (*Salon de 1761*, 160). « Nous voilà quittes l'un et l'autre des peintres. Encore un mot sur les sculpteurs, les dessinateurs et les graveurs, et tout sera dit » (Salon de 1769, 103). « Encore un peu de courage, mon ami. Après Baudouin je vous fais grâce » (Salon de 1769, 65). « Eh bien, mon ami, voilà ce qu'il plaît à l'artiste d'appeler le Repas de Tantale. Il a beau dire, c'est l'instant où Jupiter s'apercevant qu'on lui a servi à manger l'enfant de la maison, le ressuscite, le rend à sa mère, et condamne le père aux Enfants » (*Salon de 1767*, 422). « Voilà, madame, en abrégé, ce qu'on a dit pour et contre sur cette question ; et vous allez voir, par l'examen que j'en ferai, combien ceux qui ont prononcé que l'aveugle-né verrait les figures et discernerait les corps, étaient loin de s'apercevoir qu'ils avaient raison ; et combien ceux qui le niaient avaient de raisons de penser qu'ils n'avaient point tort » (*Lettre sur les aveugles*, 132).

[252] Par exemple, dans le *Salon de 1763* : « Mais que penseriez-vous de moi, si j'osais vous dire que toutes ces têtes de ressuscités, belles sans doute et de grand effet, sont fausses ? Patience. Écoutez- moi » (216). Et dans la *Lettre sur les sourds et les muets* : « Qu'en pensez-vous, Monsieur ? Cet inconvénient serait peut-être moins fréquent que je ne l'imagine, si nos muets de conventions étaient plus philosophe que rhéteurs ; mais en tout cas, on pourrait s'adresser à un sourd et muet de naissance »
(96) ; « N'est-ce pas là, Monsieur, une fidèle image de nos pensées, de nos raisonnements, de nos systèmes, en un mot de ces concepts qui ont fait de la réputation à tant de philosophes ? » (100).

La fonction phatique se manifeste particulièrement dans les "écrits adressés" de Diderot, et dans les *Salons* en particulier. Nous savons que, dans les faits, Grimm constatait souvent la longueur excessive et la densité des manuscrits que Diderot lui confiait, au point de devoir en modifier une grande partie avant la publication. Pour Diderot, cependant, les *Salons* restent l'une des entreprises d'écriture les plus jubilatoires et libres, un véritable havre où il se permet de laisser libre cours à son inspiration sans entrave. Il refuse de restreindre son élan créatif au nom des attentes réelles des souscripteurs princiers de la *Correspondance littéraire*. Ainsi se dessine une tension palpable entre l'espace intime et les conditions extérieures, entre la curiosité du « public » et son besoin d'information d'un côté, et les inclinations personnelles de celui qui revendique le droit de s'exprimer librement. C'est probablement dans ce contexte que le salonnier insère le plus fréquemment, dans les manuscrits envoyés à Grimm, des « voix » métaphoriques, de subtils échos destinés à rompre la continuité dense de son discours. Ces interventions ponctuent son propos, apportant des respirations, des variations de ton, et brisant ainsi la monotonie potentielle. Le lecteur peut alors s'imaginer une scène où le salonnier, soucieux de la réception de son éditeur et ami, parfois déconcerté par la proxilité et le caractère hétéroclite de ses écrits, glisse ici et là des clins d'œil, des apostrophes sonores, voire des touches délicates, dans l'intention de maintenir l'attention de son destinataire, et de l'inciter à rester engagé et concentré tout au long d'un long échange artistique et littéraire, riche en réflexions émergentes et en digressions sur des sujets variés.

Plus généralement, la fonction phatique est particulièrmenet marquée dans dans les écrits épistolaires de Diderot. La fiction de la présence d'un interlocuteur ne renvoie pas seulement à la définition érasmienne de la correspondance comme « un échange entre amis absents » ; elle correspond également à l'objectif démonstratif dans des lettres consacrées aux discussions intellectuelles. Dans *Diderot épistolier*, Benoît Melançon souligne les analogies nuancées entre la lettre et le dialogue oral. En tant que forme de

communication, la correspondance épistolaire entretient une relation étroite avec le dialogue, puisqu'elle s'adresse toujours à un destinataire spécifique et sous-entend l'attente d'une réponse. Contrairement à d'autres formes littéraires privées, telles que les mémoires, les journaux intimes ou les autobiographies, la lettre n'est pas une expression unidirectionnelle et isolée, mais bien un processus interactif qui met en exergue l'échange entre le destinateur et son destinataire. Bien qu'il se distinguent avec évidence en ce qui concerne le temps, l'espace et les signes non verbaux, « sur le plan général de l'échange, la lettre s'apparente au dialogue »[253]. Diderot utilise les genres littéraires les plus propres à porter l'idéal de raison propre à la philosophie des Lumières. Le genre dialogique, grâce à son aptitude à exposer et à confronter des points de vue divers, s'est imposé comme une forme privilégiée de défense de la rationalité. Ses écrits épistolaires, nourris d'un souci didactique ou persuasif, transforment ainsi le discours même – qui, sous l'effet de la logique de l'écriture, devrait être une composition linéaire – en un « jeu de relais et de hasard[254] », où la fonctionnalité de la parole ne se réalise pas pleinement sans la présence attentive et constante de l'interlocuteur, à la fois objet et contrepoint de stratégies discursives, et où la pensée individuelle se trouve continuellement enrichie dans une dynamique de co-discours.

Chez Diderot, le processus de persuasion se mêle souvent à l'évocation des souvenirs personnels, comme dans ces raisonnements philosophiques où il insère des détails d'ordre quotidien. En jouant sur ces deux types d'énonciation, il ne manque pas de se justifier, en évoquant à la fois son objectif et s'intéressant à la réaction de son destinataire, comme s'il effectuait un geste naturel de rapprochement dans une conversation. Dans la *Lettre sur les aveugles*, par exemple, après s'être attardé sur l'histoire familiale de l'aveugle- né de Puiseaux, il s'adresse à sa destinataire :

---

253 Cf. Benoît Melançon, *Diderot épistolier : contribution à une poétique de la lettre familière au XVIIIe siècle*, *op. cit.*, p. 253-254.

254 Jean-Claude Bonnet, *Diderot. Textes et débats*, *op. cit.*, p. 222.

> 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. [82]

Le fait de combiner les raisonnements avec des souvenirs personnels ne sert pas seulement de toile de fond ou de complément à la logique argumentative, mais révèle également l'existence sociale réelle de l'interlocuteur et du destinataire. Plus important encore, cette approche reflète un besoin inhérent aux situations d'échange oral : dans le cadre d'un dialogue sérieux, continu et à caractère théorique, l'insertion de petites histoires joue le rôle d'une « pause intermédiaire », permettant de rendre l'échange plus naturel et fluide.

La fonction phatique du langage se manifeste de manière tout aussi évidente, voire encore plus singulière, dans sa *Lettre sur le commerce de la librairie*. Le dialogue y est poussé à l'avance par un style discursif vigoureux et ininterrompu. Diderot s'imagine lancer un débat direct avec le Directeur de la librairie : « je vous l'ai déjà dit et l'expérience avant moi, mais rien ne vous instruit, je défie […] Rappelez-vous qu'il ne s'agit ici que […] » ; « cependant, continuez-vous […] » ; « comment ? Je ne balance pas à vous le dire »[255]. Dans ce contexte, la relation étroite que maintiennent les adresses entre les deux interlocuteurs, se traduit non par une intimité et une familiarité adoucissantes, mais par une intensité de contestation, de défense et de débat. Il ne manque pas non plus d'interpeller l'attention de son destinataire haut magistrat :

> Il y a plus. Je vous prie, Monsieur, de me suivre[256].
>
> […]
>
> Ce fonds est la base de son commerce et de sa fortune, oui, Monsieur, la base, c'est un mot qu'il ne faut pas oublier[257].
>
> […]

---

[255] Denis Diderot, *Lettre sur le commerce de la librairie*, *op. cit*., p. 50, 55-56.
[256] *Ibid*., p. 20.
[257] *Ibid*., p. 36.

> Ceci n'est pas clair pour vous, et il faut l'éclairer. C'est, Monsieur, qu'en général une édition par concurrence est plus onéreux qu'utile, ce qu'un seul exemple vous prouvera de reste[258].

Dans ces exemples, l'usage des vocatifs et des répétitions semble conférer à l'énonciation un rythme plus posé et une gravité accrue. Diderot, par le biais des incises, met également en avant la fonction communicative du langage, renforçant ainsi la connexion entre lui et son interlocuteur, assurant la continuité du dialogue, ou plutôt, du débat. Cependant, l'effet produit diffère quelque peu des exemples précédents : il ne s'agit plus ici d'une dilution habituelle de la densité discursive propre aux contextes oraux, ni d'une simple modulation de l'ambiance de l'échange. Au contraire, c'est avec une intensité légèrement oppressante et un suivi rigoureux que Diderot veille à ce que le dialogue reste toujours ancré dans son sujet central. Cette démarche permet à l'auteur de mettre en lumière, de manière plus vivante et immédiate, sa position personnelle ainsi que la légitimité de ses revendications.

1.3. La fonction métaphorique de l'oralité

Chez Diderot, la simulation de l'oralité se caractérise également par le recours récurrent aux portées métaphoriques des registres oraux pour représenter de manière plus subtile et précise les attitudes et les sentiments des participants à l'interlocution. La situation de l'échange oral n'est pas uniquement déterminée par le contenu du dialogue lui-même ; tout changement de ton, d'expression faciale ou de langage corporel peut également véhiculer des informations et des nuances émotionnelles différentes. La combinaison de la parole et du geste crée ainsi une communication plus complète, où l'émotion et la pensée cohabitent pour donner davantage de vérité du dialogue. Encore une fois, le rapport complémentaire et la dialectique entre l'action (ou la pantomime dans le contexte dramatique) et la parole servent de base à l'établissement d'une analogie métaphorique entre les descriptions corporelles

---

[258] *Ibid*., p. 37.

propres à l'oralité et l'acte d'extérioriser les « paroles intérieures » des personnages.

Dans le *Salon de 1769*, Diderot loue les *Deux sujets de chasse* de Francesco Casanova, accrochés juste au-dessus de deux œuvres de Philippe-Jacques de Loutherbourg, son ancien élève. Casanove, maître des peintures de batailles et de scènes de genre, n'a pas rencontré le succès escompté à son arrivée à Paris, son premier salon ayant été un échec cuisant. Le jeune Loutherbourg, après avoir brièvement étudié sous la direction de Casanova, l'a rapidement quitté pour connaître un succès fulgurant aux Salons de 1765 et 1767, éclipsant temporairement son ancien maître. Diderot, quant à lui, ne tarit pas d'éloges à l'égard de ce tableau que Casanova présente au Salon de 1769, allant jusqu'à qualifier ce succès tardif de véritable « revanche ». Toutefois, lorsqu'il évoque la réaction possible de Loutherbourg, son ton se fait manifestement ironique :

> Approche, Loutherbourg, et dis-nous à présent, si tu l'oses, que ton maître devait le mérite de ses compositions. […] Loutherbourg, que murmures-tu entre tes dents ? Je t'entends, tu t'adresses à ces terrasses : tu les trouves brunes, un peu trop monotones ; tu demandes à ces arbres plus de mouvement et de profondeur ; tu voudrais que ces masses qui doivent saillir en devant fussent plus éclairées et celles-ci qui doivent s'enfuir vers le fond fusent plus sourdes. [63-64]

Diderot imagine que Loutherbourg, supposé avoir « trahi » son maître, se rend à l'exposition, et il dépeint ses sentiments à la vue du chef d'œuvre de Casanova, à travers une série de « murmures ». Sa réaction, que Diderot décrit comme un mélange de discrétion, de honte, de dédain et de jalousie, s'exprime sous forme de chuchotements, des sortes de « paroles intérieures » qui échappent à Loutherbourg malgré lui, mais que le salonnier capte avec perspicacité. Michel Delon discerne une « hiérarchie des discours » chez Diderot, où l'indication de la voix haute et de la voix basse correspond à un degré de confidentialité. Delon voit dans l'intégration de ces détails « sonores »

un reflet de la pratique de Diderot « qui publie l'*Encyclopédie* et ses drames, laisse diffuser à quelques exemplaires ses contes, mais garde jalousement dans ses tiroirs *Le Neveu de Rameau* et *Le Rêve de d'Alembert*[259] ». Ici, dans ce discours qui vise à ridiculiser Loutherbourg, Diderot a également recours à l'action symbolisante : toute la complexité et la délicatesse des sentiments supposés de son destinataire est mise en scène de telle sorte qu'un seul registre de l'oralité parvient à surpasser toutes les explications littérales. En transformant subtilement ses commentaires en adresses oralisées, Diderot insuffle de la vie à son imaginaire. Ce procédé, que l'on pourrait qualifier de « prosopopée de mentalité », consiste à personnifier les pensées et les sentiments intérieurs – qui, bien qu'impersonnels ou abstraits, sont traités comme des interlocutions directes. Ces « paroles intérieures » semblent prendre voix, comme si l'auteur parvenait à dépasser la surface du discours extérieur pour dialoguer ainsi avec les voix intérieures de son destinataire. La mise en visibilité de ces paroles prêtées à Loutherbourg permet en même temps au salonnier d'exprimer indirectement ses propres réticences face aux tableaux de Casanova, comme le montre la réplique suivante : « D'accord […]. l'homme, pardonne à l'ouvrage de l'homme une imperfection » (*ibid*.). Les appréciations ambivalentes – entre l'éloge et la réserve – se distribuent alors entre deux voix, celle du narrateur et celle de l'interlocuteur imaginaire. La coexistence de ces registres crée un véritable dispositif dialogique : à travers la feinte contradiction et la réconciliation finale esquissée par le bref « D'accord », Diderot met en spectacle la diversité de ses propres paroles critiques. Le lecteur, placé comme témoin auditif de cette conversation feutrée, perçoit les moindres inflexions d'un discours à deux voix, où le destinataire devient tour à tour adversaire fictif, objet de pénétration ironique et partenaire de complicité intellectuelle.

---

[259] Michel Delon, « Notice » de l'*Entretien d'un père avec ses fils*, dans *Contes et romans*, *op. cit*., p. 1069.

Le recours à l'oralité sert également à établir une gamme de distances mentales, qui se substitue à la distance physique dans la réalité. La voix basse, dans cette perspective, correspond métaphoriquement à l'acte de rapprochement, crée une familiarité allégorique semblable à une proximité physique. Dans le *Salon de 1767*, Diderot glisse une plaisanterie licencieuse dans son commentaire sur les dessins de Loutherbourg :

> Et cela bien dit une fois, je continue mon chemin, sans me soucier du reste, après avoir murmuré tout bas à l'oreille de l'ami Loutherbourg, votre femme est jolie ; on le lui disait avant qu'elle vous appartînt ; qu'on continue à le lui dire, depuis qu'elle est à vous ; à la bonne heure, si cela vous convient autant qu'à elle […]. [409]

L'expression « murmurer tout bas à l'oreille » est ici interprétée comme une marque de la divulgation d'un secret entre amis proche, une confidence entre amis assez proches pour évoquer avec plaisir la possibilité d'une liaison furtive. La proximité physique simulée par l'oralisation du discours crée un échange léger et complice. Dans cette adresse à Loutherbourg, on peut percevoir une double dimension de rapprochement. Le salonnier utilise le discours indirect libre, pour introduire un énoncé enchâssé qui dévoile un dialogue portant sur la sphère privée et affective – comme l'indique l'énoncé « votre femme est jolie » et les propos qui suivent. Au début de ce passage, il s'agi d'une autoreprésentation où le destinateur explique, sans doute face à un autre destinataire – probablement Grimm, ou toute autre interlocuteur anonyme désigné par le pronom indéfini « on » –, son goût pour les plaisanteries et ses penchant pour les anecdotes dans le milieu littéraire et artistique parisien.

Le registre de l'oralité, ici sous forme d'une parenthèse qui relie deux niveaux d'énonciation, possède une valeur métaphorique à double sens. D'une part, il met en scène un dialogue imaginaire où le salonnier feint d'être discret en confiant un secret érotique à « l'ami » Loutherbourg ; mais d'autre part, il insinue également un signe de connivence, destiné à un autre destinataire, en tant que témoin ou initié de ce secret. Le lecteur du *Salon* peut aussi se sentir

impliqué dans cette scène secrète, comme s'il assistait en coulisse à une petite scène de confidence domestique. C'est un sourire de malice, adressé à la fois à l'époux ignorant et au destinataire invité à partager ce moment de complice.

En oute, la voix basse, à mi-chemin entre la sonorité et le silence, symbolise parfois cette ambivalence dialectique entre une parole qui s'exprime et une voix qui reste confinée dans l'intériorité. Encore dans le *Salon de 1767*, Diderot propose une réflexion critique sur une méthode d'expression mécanique, qui fait abstraction des sentiments humains concrets :

> Un homme de lettres qui n'est pas sans mérite prétendait que les épithètes générales et communes, telles que grand, magnifique, beau, terrible, intéressant, hideux, captivant moins la pensée de chaque lecteur, à qui elles laissent, pour ainsi dire, carte blanche, étaient celles qu'il faillait toujours préférer. Je le laissai dire ; mais tout bas je lui répondais, au-dedans de moi-même, oui, quand on est un pauvre diable comme toi, quand on ne se peint que des image triviales. [285]

Ce dialogue fictif n'est pas un échange avec une personne réelle, mais avec une idée, incarnée par cet « homme de lettres » qui, bien que respectable, ne saurait être qualifié de véritable poète. Cette conversation s'inscrit dans une réflexion plus large sur la capacité de l'imagination poétique à donner une matérialité plus concrète à ce que l'art tente de représenter. Le salonnier rejette l'usage des « épithètes générales et communes », jugées trop vagues et trop superficielles pour saisir la profondeur et la spécificité des réalités qu'elles prétendent décrire. Comme il l'affirme dans son *Essai sur la peinture* : « l'expression est faible ou fausse si elle laisse le sentiment incertain » (40). Diderot prend ses distance avec cette conception, qu'il perçoit comme appauvrissante dans son abstraction excessive.

Dans ce même *Salon*, Diderot revient sur cette question en rappelant un courant artistique cherchant à figer la création dans une méthode standardisée, capable de tout représenter de manière universelle. Le ton devient plus personnel, ce qui renforce l'impression d'une immersion dans la pensée

intérieure. Ce geste discursif favorise une prolongation de la réflexion, où la prise de position de Diderot trouve une forme d'expression dans une situation d'écoute et de réponse implicite. Un point intéressant à noter est l'ajout du complément « tout bas », après grattage dans le manuscrit autographe, qui met en évidence l'importance du son dans ce dialogue : sans cette précision, l'échange aurait perdu sa dimension orale, et la réflexion serait restée silencieuse. Ce choix souligne l'attachement profond de Diderot à l'oralité, à cette illusion d'un dialogue vivant qui permet à la pensée de s'incarner pleinement.

Dans les adresses de Diderot, le registre de l'exclamation se présente également comme une figure morphologique intrinsèquement orale. Il se traduit pas des verbes comme « s'écrier », des interjections telles que « ô », « ah », ou simplement l'usage de points d'exclamations. Alors que la voix basse est souvent considérée comme une métaphore de la proximité, l'exclamation peut également impliquer un lien fort entre le destinateur et le destinataire, ayant pour fonction d'exprimer une émotion intense, de signaler des « élans impétueux de la passion » auxquels l'auteur se livre. Chez Diderot, ce registre, accompagné soit d'appellatifs amicaux, soit d'appellatifs de politesse, traduit souvent un appel à l'adhésion du destinataire à ses idées, ou la volonté de partager une impression sensible dont il espère trouver un écho chez son interlocuteur[260]. Il accompagne souvent des interpellations, comme en témoigne ce passage dans le *Salon de 1761* :

> Quelles mains ! Quelle mollesse de chair ! Non, ce n'est pas du marbre. Appuyez-y votre doigt, et la manière qui a perdu sa dureté,

---

[260] On en énumère ici quelque exemples : « O mon ami, que la simplicité est belle ! Que nous avons mal fait de nous en éloigner ! (*De la poésie dramatique*, 225) ; « Ah ! mon ami, quelle guirlande ! quel Amour ! quelles Grâces ! Il me semble que la jeunesse, l'innocence, la gaieté, la légèreté, la mollesse, un peu de tendre volupté devaient former leur caractère » (*Salon de 1761*, 182) ; « Ah ! monsieur ! quelle différence entre l'une et l'autre ! Je vous ai dit quelle femme c'était que la première » (*La Religieuse*, 270) ; « Quelle réponse, madame ! et quel texte pour un homme qui aime autant à moraliser que moi ! Nous sortons de la vie comme d'un spectacle enchanteur ; l'aveugle en sort ainsi que d'un cachot : si nous avons à vivre plus de plaisir que lui, convenez qu'il a bien moins de regret à mourir » (*Lettre sur les aveugles*, 90).

> cédera à votre impression. Combien de vérité sur ces côtes ! Quels pieds ! Qu'ils sont doux et délicats ! [*Salon de 1763*, 249]

Le registre de l'exclamation sert non seulement à exprimer l'émerveillement de Diderot face à la réalité de la sculpture, mais aussi à encourager le destinataire à ressentir la même fascination. À travers l'impératif « appuyez-y votre doigt » qui implique des conditions propices à un contact physique, le salonnier semble inviter son lecteur à une exploration tactile et presque sensuelle de la statue. Ce dialogue imaginaire, renforcé à la fois par l'exclamation et l'impératif visant à partager une expérience sensorielle commune, instaure une intimité psychologique.

Cependant, dans une autre perspective, l'exclamation, contrairement à la voix basse, présuppose une distanciation, un éloignement entre les interlocuteurs. Dans l'*Essai sur la peinture* et le *Salon de 1767*, Diderot s'adresse à un public collectif – respectivement les jeunes apprentis et les artistes établis – en réfléchissant sur les défis et la rentabilité de l'œuvre d'art :

> Cent fois j'ai été tenté de dire aux jeunes élèves que je trouvais sur le chemin du Louvre avec leurs portefeuilles sous le bras […]. Si ces élèves étaient un peu disposés à profiter de mes conseils, je leur dirais encore […] et c'est alors que je m'écrirai que vous êtes un dessinateur surprenant. […] Voilà donc comment je désirerais qu'une école de dessin fût conduite. [17]
>
> Ces indignes croûtes ont entraîné le suffrage public et j'avais les oreilles rompues des exclamations qu'ils excitaient. Je m'écriais […] ô Vernet ! ô Chardin ! ô Casanove ! ô Loutherbourg ! ô Robert ! travaillez à présent, suez sang et eau, étudiez la nature, épuisez-vous de fatigue, faites des poèmes sublimes avec vos pinceaux ; et pour qui ? pour une petite poignée d'hommes de goût qui vous admireront en silence, tandis que le stupide, l'ignorant vulgaire, jetant à peine un coup d'œil sur vos chefs-d'œuvre, ira se pâmer, s'extasier, devant une enseigne à bière, un tableau de guinguette. Je

m'indignais, et j'avais tort. Est-ce qu'il en pouvait être autrement ?

[416]

Le salonnier souligne l'immensité des efforts qu'il faut investir pour devenir un grand artiste ; il décrit un chemin ardu, souvent solitaire, mais empreint de courage et de dignité à ses yeux. L'œuvre artistique exige, tout en s'exposant à l'incertitude des jugements qu'elle pourrait susciter, des observations minutieuses de la réalité, des exercices infatigables des techniques, et un examen rigoureux de chaque détail. Aucun raccourci n'est possible, et aucune récompense immédiate ne peut être attendue.

C'est le souhait que Diderot adresse aux jeunes apprentis et artistes, mais ses exhortations, amplifiées par le registre exclamatif, s'étendent bien au- delà. Les exclamations, avec leur force affirmative et émotionnelle, donnent à son discours une dimension combative : elles luttent à la fois contre la cacophonie des voix contemporaines, mêlant erreurs, distorsions et faux éloges, et contre le silence oppressant qui reflète l'isolement et le manque de reconnaissance que Diderot, en tant que critique, ressent souvent. Comme il l'avoue dans le *Salon de 1763* : « le triste et plat métier que celui de critique ! Il est si difficile de produire une chose même médiocre, il est si facile de sentir la médiocrité » (201). Si les « poèmes sublimes des arts » ne pouvaient être admirés que par « une petite poignée d'hommes de goût qui admireront en silence », alors quel sens aurait le perfectionnement artistique ? Sur cette question, Diderot se trouve à la fois dans la position d'un observateur empreint de compassion et dans celle d'un créateur confronté aux mêmes difficultés. Il est partagé entre le désir d'être un « homme de goût » qui brise le « silence » pour applaudir les efforts de ceux qui œuvrent dans l'ombre, et la prise de conscience qu'il partage en réalité leur sort. Ce n'est pas seulement aux artistes qu'il devrait s'adresser, mais à un public plus large, à qui il lance en vérité son appel. Ces adresses exclamatives, par conséquent, représentent également une voix capable de transcender l'ignorance et les préjugés de la masse, affirmant la valeur de l'art face à une reconnaissance souvent insuffisante.

Dans les adresses de Diderot à son destinataire, la relation symbolique entre le ton et le sens se manifeste également par le fait que le registre de l'exclamation est souvent associé à l'idée d'un désir de toucher l'inaccessible. Cette idée trouve d'abord son expression dans la nature des destinataires. Qu'il s'agisse des « amis » lecteurs anonymes[261], des « chrétiens »[262], des « mortels heureux, insensibles, stupides et engourdis »[263], ou encore de figures du passé comme l'écrivain anglais défunt Richardson[264], le sculpteur grec Agasias et le philosophe Sénèque, voire des entités abstraites telles que la « grande nature » ou la « postérité sacrée » (comme nous l'avons évoqué dans l'analyse du pronom d'adresse « tu » au premier chapitre), tous sont des interlocuteurs lointains, difficiles à cerner ou à atteindre. Les adresses à ce type de destinataires, souvent illusoires et apparemment sans réponse possible, sont presque toujours accompagnées d'un ton exclamatif, l'exclamation apparaissant comme une expression extérieure de la passion, voire de la force transcendante que cette passion engendre.

Dans les adresses exclamatives chez Diderot, outre le caractère irréel des destinataires, il apparaît aussi souvent que l'action dans le discours est portée par l'usage du conditionnel – dans le cas où le destinataire reste bien un personnage réel –, lequel suggère, certes, une version hypothétique de la réalité, une situation qui ne semble pas se réaliser ; mais cet usage comporte, surtout, une forte charge de l'émotion personnelle. La dimension déréalisatrice

---

261 « Ô mes amis ! Paméla, Clarisse et Grandisson sont trois grands drames. Arraché à cette lecture par des occupations sérieuses, j'éprouvais un dégoût invincible ; je laissais là le devoir et je reprenais le livre de Richardson. Gardez-vous bien d'ouvrir ces ouvrages enchanteurs, lorsque vous aurez quelques devoirs à remplir » (*Éloge de Richardson*, 900).

262 « O chrétiens ! vous avez donc des idées différentes de la bonté et de la méchanceté, de la vérité et du mensonge. Vous êtes donc les plus absurdes des dogmatistes, ou les plus outrés des pyrrhoniens » (*Pensées philosophiques*, 67).

263 « O bienheureux mortels, inertes, imbéciles, engourdis, vous buvez, vous mangez, vous dormez, vous vieillissez, et vous mourez sans avoir joui, sans avoir souffert ; sans qu'aucune secousse ait fait osciller le poids qui vous pressait sur le sol où vous êtes nés. On ne sait où est la sépulture de l'être énergique. La vôtre est toujours sous vos pieds. (*Salon de 1767*, 327)

264 « Ô Richardson ! on prend, malgré qu'on en ait, un rôle dans tes ouvrages, on se mêle à la conversation, on approuve, on blâme, on admire, on s'irrite, on s'indigne. […] Combien j'étais bon ! combien j'étais juste ! que j'étais satisfait de moi ! j'étais, au sortir de ta lecture, ce qu'est un homme à la fin d'une journée qu'il a employée à faire le bien » (*Éloge de Richardson*, 898) ; « Ô Richardson, Richardson, homme unique à mes yeux ! » (*ibid*., 900).

et l'émotivité s'y rejoignent pour mettre en relief les motivations profondes du destinateur.

Le conditionnel se présente avant tout comme une hypothèse d'une situation idéale, ce qui suggère la valeur objective du discours en tant que complément à la réalité. Dans le *Salon de 1781*, Diderot formule des question rhétoriques, en sous-entendant les limites de la tolérance de la société de l'époque envers l'innovation ou la pensée indépendante, et la sévérité des examens auxquels s'exposent les artistes :

> Quel est l'artiste de nos jours qui oserait en faire autant ? Quel est celui qui l'aurait osé sans en être blâmé ? Que nous serions heureux si nos contemporains voulaient nous juger comme si nous étions morts il y a trois mille ans ! [433]

Diderot inscrit son discours dans un cadre collectif introduit par l'usage du « nous », s'adressant à un groupe auquel il appartient lui-même, ce qui brouille la distinction entre le destinateur et le destinataire. En raison du recours au conditionnel, l'accent du discours ne porte plus sur une possibilité future, mais sur l'impossibilité présente, sur l'écart entre l'idéal et l'insuffisance de la réalité. Le registre exclamatif n'exprime pas une rupture, mais plutôt une adhésion à l'expression de cette impossibilité, sous laquelle se dessine le souhait du salonnier désormais « objectivé » par son intégration dans ce contexte collectif. Ainsi, l'exclamation, au niveau virtuel, touche du doigt cette impossibilité. Un exemple similaire se trouve dans la *Lettre sur les sourds et les muets* :

> La belle maxime, Monsieur, et qu'elle serait bien capable de mettre au-dessus des discours des hommes et de toutes considérations frivoles, des âmes moins courageuses encore que les nôtres ! [94]

Toutefois, et plus subtilement, comme le montre la phrase citée du même ouvrage, l'exclamation, exprimée à travers une double négation, permet au philosophe de mettre en lumière une possibilité non réalisée, mais équivalente à celle qui s'est effectivement actualisée dans le déroulement du discours :

> Que de réflexions ne pourrais je pas faire ici, Monsieur, sur le sublime de situation, si elles ne me jetaient pas trop hors de mon sujet ! [97]

En recourant au conditionnel, Diderot ne manifeste pas explicitement sa capacité ou son intention d'entamer ces « réflexions », mais il laisse entrevoir qu'il pourrait s'y livrer. Toutefois, l'essentiel réside dans le fait qu'il ne se contente pas de signaler cette possibilité non réalisée ; il lui accorde une valeur équivalente à celle de la situation concrètement actualisée. Le recours au registre exclamatif et à la structure de la double négation, avec leur dimension implicitement affirmative, vient renforcer cette approche. Ces procédés révèlent une attention particulière à ce qui n'a pas été mis par écrit et, par conséquent, n'a pas été exposé directement au destinataire.

À travers ce mécanisme discursif, l'auteur incite le lecteur à réfléchir sur la signification de l'« irréalisé », en le plaçant sur un pied d'égalité avec la réalité apparemment choisie comme sujet de discussion. Autrement dit, Diderot accorde une importance comparable aux pensées et émotions qui, bien que non exprimées textuellement, n'en restent pas moins tout aussi significatives que celles clairement énoncées.

En outre, l'usage de l'exclamation occupe une place centrale sur le plan émotionnel, car il exprime, de manière évidente, l'engagement personnel du destinateur dans la transmission du message affectif. Ce faisant, Diderot brise l'illusion d'un discours purement objectif, feignant d'avoir écarté tout élément « hors sujet » afin de rendre la lecture et la compréhension différées plus aisées pour un lecteur tiers.

Lors de son commentaire du tableau *L'Évanouissement d'Esther* de Restout dans le *Salon de 1763*, Diderot critique la représentation du roi Assuérus, qu'il trouve trop froide face à l'agonie d'Esther, en insérant une adresse indirecte à sa maîtresse :

> Si c'est là le rôle d'un souverain en pareil cas, les souverains sont de pauvres amoureux. Pour moi, qui ne règne par bonheur que sur le cœur de Sophie, si elle se présentait à mes yeux dans cet état, que ne

> deviendrais-je pas ? Comme je serais éperdu ! Quels cris je pousserais ! Malheur à ceux qui ne seconderaient pas à mon gré mon inquiétude. « Belle Sophie, qui est le malheureux qui vous a causé de la peine ? Il le payera de sa tête. Revenez à la vie ; rassurez-vous… Ah ! je vois vos yeux se rouvrir ; je respire… » L'insensible et froid monarque ne dit pas un mot de tout cela. Ah ! je ne veux pas régner, j'aime mieux aimer à mon gré. [190]

En évaluant la manière dont Restout traite ses personnages, le regard du salonnier s'éloigne des descriptions techniques pour se concentrer sur l'empathie qu'il éprouve envers les figures représentées, un motif récurrent dans ses écrits. Il se met à imaginer Sophie, souffrante et mourante sous ses yeux, et se questionne sur l'intensité de l'émotion qu'il ressentirait, la profondeur de sa douleur, et les supplications désespérées qu'il pourrait lancer dans une telle situation. Bien que Sophie soit désignée à la troisième personne, ce nom propre trahit une relation intime qui dépasse la simple relation textuelle. L'exposition de cette sphère personnelle du narrateur fait émerger l'idée que le texte lui-même prend la forme d'une adresse indirecte à Sophie. Dans la seconde partie du discours, l'introduction du discours direct à travers les termes d'adresse met en scène un dialogue imaginaire. Le lecteur est ainsi invité à percevoir ce « monologue intérieur » comme un échange vivant, animé de voix et d'images, où chaque instant d'intimité prend une dimension sensorielle tangible. L'usage du conditionnel souligne que cette scène est entièrement une construction de l'imagination, mais l'emploi de l'exclamation confère à cette évocation une authenticité émotionnelle qui dépasse le cadre du réel, exprimant la sensibilité débordante de l'écrivain.

La fonction métaphorique de l'oralité chez Diderot est donc étroitement associée à la création d'une situation actantialle spécifique à l'échange en face-à-face, comme l'indique Jean-Pierre Seguin,

> […] les « motifs » qui sont apparus jusqu'ici ayant ainsi mis en relief une sorte de paroxysme de la fonction phatique qui l'orientait vers une forte fonction persuasive, un autre réseau paradigmatique

> s'y mêle, centré sur la fonction émotive […] c'est un peu comme au théâtre, où le mélange de deux communications (l'une sur la scène, l'autre de la rampe au parterre) permet au monologue, purement « émotif » d'être transmis […] le texte qui le constitue atteint à la plus grande intensité dans l'illusion d'une présence : le cri qui est poussé semble « échappé » à l'auteur ; mais il est toujours destiné à être partagé[265].

Cette approche discursive évoque l'interaction entre la scène et le parterre dans une pièce de théâtre, où ce qui aurait pu être perçu comme un « monologue » intime se mue, grâce à un processus de traduction sensible des paroles, en une expérience partagée avec le destinataire. L'oralité chez Diderot, en établissant un pont métaphorique entre le texte et le réel, parvient à créer une véritable illusion de présence. Le lecteur, ainsi immergé, devient le témoin direct de l'expression des émotions de l'auteur, et se voit même interpellé, invité à partager et à répondre aux mouvements émotionnels et rationnels qui sous-tendent le discours.

1.4. Temporalité de l'échange oral

En ce qui concerne le cadre spatio-temporel que l'oralité détermine, Diderot accorde une attention particulière à la notion du temps, et plus spécifiquement à son écoulement, pour mieux souligner le caractère éphémère de l'énonciation dans un échange immédiat. Par l'usage alterné des trois temps – passé, présent et futur – il confère à ce qui n'existe que dans sa pensée une apparence de réalité. Il est fréquent, dans les écrits où il s'invente un destinataire, que l'intemporalité des descriptions et des raisonnements généraux cède la place à l'effet de direct des dialogues. Les adresses au destinataire sont, elles aussi, soumises à la loi du temps, chaque parole étant intrinsèquement liée à un moment et à une durée.

---

[265] Jean-Pierre Seguin, Diderot, *le discours et les choses : essai de description du style d'un philosophe en 1750*, *op. cit.*, p. 249.

L'écriture diderotienne est fondamentalement une écriture de l'instant. Pour lui, ce sont précisément les représentations expressives de chaque moment significatif qui convergent pour créer une réalité infiniment changeante. Le caractère transitoire de chaque instant devient un point central de son art littéraire, où chaque moment se révèle porteur d'une signification unique. Il illustre cette approche dans ses commentaires sur son propre portrait peint par Vanloo : « l'œil du peintre ne me retrouvant pas le même d'un instant à l'autre, sa tâche devient beaucoup plus difficile qu'il ne la croyait » (*Salon de 1767*, 83). Cette remarque met en lumière une conception de l'identité et de la représentation qui évolue constamment, insaisissable dans sa totalité, et toujours en devenir. Diderot souligne ici que l'art, en tant que processus de représentation, est confronté à la tâche impossible de capturer un moment figé dans un flux temporel continu.

Cette réflexion nous conduit à l'idée centrale de la temporalité dans l'œuvre de Diderot, où l'art de représenter ne se réduit jamais à une simple reproduction statique ; il doit choisir un moment privilégié dans le flux constant du temps. Ainsi, la réalisation artistique implique une sorte de réduction des possibilités infinies du temps à un seul instant. Cette idée paraît particulièrement évidente dans le *Salon de 1765*, où Diderot affirme la valeur de l'ébauche par opposition à un tableau achevé. Il compare cette différence à celle qui existe entre les musiques vocale et instrumentale :

> Les esquisses ont communément un feu que le tableau n'a pas ; c'est le moment de chaleur de l'artiste, la verve pure, sans aucun mélange de l'apprêt que la réflexion met à tout, c'est l'âme du peintre qui se répand librement sur la toile. [193].

Ici, le salonnier célèbre la spontanéité et la liberté créatrice présentes dans l'ébauche, où chaque trait du pinceau semble incarner l'instantanéité du geste artistique, non entravé par les contraintes de la réflexion. Il conclut en précisant que « je vois dans le tableau une chose prononcée ; combien dans l'esquisse y supposai-je de choses qui y sont à peine annoncées ! » (*Salon de*

1765, 194). Cette observation montre que, pour Diderot, l'esquisse, en tant qu'acte non fini, représente un espace d'infini potentiel, où l'imaginaire du spectateur se trouve libre de compléter ce qui est à peine suggéré.

Le charme de l'esquisse réside donc dans cette tension entre ce qui est montré et ce qui reste à deviner, entre le moment capturé et celui qui est encore à venir. Ce processus, profondément enraciné dans l'instantanéité de la création, met en évidence la relation dynamique entre temps et art. Le spontané et l'instinctif sont ainsi des éléments essentiels de cette esthétique, car ils permettent une ouverture sur une infinité de possibles. Dans l'esquisse, l'instant devient une porte ouverte vers un futur imaginé, où chaque coup de pinceau pourrait conduire à une multitude de développements, non encore fixés, mais toujours latents[266].

L'attrait que les *esquisses* exercent sur Diderot tient aussi à leur puissance langagière et littéraire : « elles sont plus accessibles aux écrivains[267] ». Comme le souligne Élise Pavy-Guilbert, « Le champ de l'imagination est bien plus vaste que celui de la reproduction, fût-elle la plus irréprochable ». C'est précisément dans ces descriptions imaginiares que Diderot manifeste sa « théorie du moment : le tableau doit représenter un instant « cataphorique », capable « d'insuffler une temporalité à l'image »[268]. Diderot cherche ainsi à rendre l'image dicible et lisible, à l'inscrire dans une temporalité continue qu'elle partage avec le discours. Dans l'espace dialogique qu'il construit, l'intérêt pour le présent de l'action et la ferveur qui s'y condense ne se laissent pas enfermer dans la temporalité propre à l'écriture – celle d'un processus long, composé de reprises, de corrections et de relectures, où chaque mot finit par se figer dans une durée intemporelle. Cette tendance se

---

266 Mais après le *Salon de 1767*, Diderot abandonne progressivement l'esquisse comme une promesse illusoire d'idéal créatif, pour accorder davantage de valeur à l'expérience vécue du processus même de création.Sur l'attitude de Diderot à l'égard des *esquisses*, voir Jean-Christophe Abramovici, « *L'esquisse ou comment s'en débarrasser. Diderot et la jouissance d'écrire* », *Europe*, n° 1014, 2013 (dossier « Diderot »), p. 69-79.

267 Jean-Christophe Abramovici, « L'esquisse ou comment s'en débarrasser. Diderot et la jouissance d'écrire », *Europe*, N°1014/Octobre 2013, p. 71.

268 Cf. Élise Pavy-Guilbert, *L'image et la langue: Diderot à l'épreuve du langage dans les « Salons »*, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 360-361.

transforme aussi en une liberté d'ouverture qui s'épanouit dans l'échange oral, immédiat et vivant.

Prononcée spontanément devant un interlocuteur, la parole s'inscrit dans le moment présent : elle relève de l'instantané et de l'instinctif, laisse place à l'imprévisible et à l'inachevé. L'imaginaire, associé à un futur potentiel, ouvre alors sur une infinité de possibles, le processus d'expression demeurant toujours inachevé, en perpétuel devenir.C'est peut-être cette conception de la temporalité du discours que Diderot exploite lorsqu'il s'adresse à Grimm :

> […] je vous raconte simplement la chose. Dans un moment plus poétique, j'aurais déchaîné les vents, soulevé les flots, montré la petite nacelle tantôt voisine des nues, tantôt précipitée au fond des abîmes ; vous auriez frémi pour l'instituteur, ses jeunes élèves, et le vieux philosophe votre ami » (*Salon de 1767*, 189).

Dans ce passage, Diderot met en lumière la distinction entre un récit ordinaire et un moment d'inspiration poétique qui aurait pu transformer la scène en une représentation plus vivante et dramatique. Cette réflexion souligne la notion d'alternative temporelle : un autre instant, une autre impulsion créatrice, auraient pu engendrer un discours totalement différent, plus riche, plus expressif. En décrivant « un autre moment plus poétique », Diderot ancre cette idée dans la temporalité de l'imaginaire. Il s'agit de fixer par l'écriture la beauté d'une imagination passagère qui n'existe que comme une possibilité non réalisée. C'est dans cette interaction entre ce qui est dit et ce qui aurait pu être dit que se manifeste toute la richesse de la temporalité dans la parole diderotienne.

On pourrait en déduire que, chez Diderot, la construction d'un espace d'échange oral vise à insuffler à son texte une dynamique propre à l'oralité, que l'écriture seule ne saurait pleinement retranscrire. S'adresser à un destinataire dans un contexte de communication orale ne permet pas seulement de créer un lien avec le lecteur, auquel l'auteur s'identifie ; cela ouvre également la voie à la réciprocité, à la discontinuité, à la proximité, à la familiarité, à la liberté et à la spontanéité. Le respect des codes de l'oralité se traduit tant par le choix du

vocabulaire et du registre propre au langage dialogué que par la place accordée au destinataire et l'usage particulier des expressions temporelles dans le texte. Ainsi, Diderot atténue les frontières entre la fiction et la réalité. Il ne s'agit pas pour lui de reproduire fidèlement ce qui advient dans le monde tangible, mais bien de créer une autre réalité, vécue de manière intime par l'auteur, et qui lui semble parfois plus réelle que toute réalité extérieure.

2. Le retour à la vie intérieure

Dans cette partie, nous nous intéresserons à la réflexivité et à l'intimité du discours. D'une part, la fiction d'un espace d'interaction permet à Diderot de se sentir dans l'obligation d'expliciter le contexte de ses propos, souvent par l'utilisation de parenthèses et de reprises. Il s'interroge fréquemment sur sa propre position au sein de cette interaction parfois conflictuelle entre l'auteur et le lecteur. D'autre part, l'espace intersubjectif créé par le dialogue virtuel constitue les conditions d'une écriture intime du désir, englobant tout ce qui relève de l'implicite, de la complicité, du trivial, et même de l'indicible. Ses adresses permettent également une forme d'autoreprésentation, qui chez Diderot, se distingue de celle d'un journal intime. Contrairement à une introspection narcissique ou à une analyse psychologique approfondie, l'autoreprésentation diderotienne est marquée par la spontanéité et une quête de sociabilité. Elle s'exprime par une ouverture vers l'autre, reflétant une aspiration à la construction d'une communion, où l'échange affectif et intellectuel devient un espace de convergence, plutôt qu'une simple mise en avant de soi-même.

2.1. La réflexivité du discours

Chez Diderot, comme nous l'avons déjà souligné, les adresses au destinataire jouent un rôle fondamental dans la création d'un espace d'échange oral au sein du texte écrit. Cette forme littéraire permet, en effet, de bâtir plusieurs scènes de « co-énonciation » fictives – une notion linguistique

abordée dans le premier chapitre –, caractérisées par un cadre spatio-temporel qui leur est propre, par les paroles et les actions du destinateur et du destinataire, ainsi que par leurs relations réciproques. Ces adresses fusionnent la réflexivité du discours écrit avec la fluidité rythmique propre à la conversation orale. L'approche est justifiée par le fait que l'auteur, revenant fréquemment sur ses propos, semble parfois ignorer lui-même ce qu'il a affirmé ou omis. En outre, Diderot se permet de passer librement d'un sujet à l'autre, s'appuyant sur la présence illusionnée de son destinataire pour éviter les incohérences thématiques ou stylistiques.

Des expressions récurrentes telles que « j'oubliais », « j'avais oublié de vous dire » ou encore « il me prend l'envie, je ne saurais refuser de vous dire »[269] renvoient à cette spontanéité propre à la parole orale. Ces formules introduisent des retours ou des digressions, souvent enrichies d'informations complémentaires, de descriptions ou de réflexions supplémentaires, qui viennent à la fois étoffer et compléter le discours principal. Les conditions d'interaction verbale évoquées ici laissent entrevoir la possibilité de maintenir le texte dans un état « inachevé », toujours ouvert à de nouveaux enrichissements.

L'écriture de Diderot s'oppose à toute forme de rigidité systématique, mettant en avant la liberté de l'inspiration. Chez lui, la rupture de la linéarité de

---

[269] Par exemple, dans *La Religieuse* : « J'oubliais de vous dire que je vis mon père et ma mère, que je n'épargnai rien pour les toucher, et que je les trouvai inflexibles » (244) ; « J'oubliais de vous dire que la première marque de bonté qu'on me donna, ce fut de me rétablir dans ma cellule » (285) ; « J'oubliais de vous dire qu'elle supposa que j'étais fatiguée, et qu'elle me permit de tester au lit tant que je voudrais » (329) ; « Cette supérieure s'appelle Mme **. Je ne saurais me refuser à l'envie de vous la dépeindre avant que d'aller plus loin » (325). Dans *Jacques le fataliste* : « Lecteur, j'avais oublié de vous peindre le site des trois personnages dont il s'agit ici, Jacques, son maître et l'hôtesse ; faute de cette attention vous les avez entendus parler, mais vous ne les avez point vus ; il vaut mieux tard que jamais » (766) ; « J'ai oublié de vous dire, lecteur, que Jacques n'allait jamais sans une grande gourde pleine du meilleur ; elle était suspendue à l'arçon de sa selle. […] J'avais encore oublié de vous dire que dans les cas qui demandait de la réflexion son premier mouvement était d'interroger sa gourde » (836) ; « Il me prend envie, Lecteur, de vous entretenir de la naissance de dire Bacbuc, des prodiges qui l'accompagnèrent et qui la suivirent, des merveilles de son règne et des désastres de sa retraite […] » (838). Mais aussi dans *De la poésie dramatique* : « Mais il me prend envie de vous esquisser les derniers instants de la vie de Socrate » (271). Il convient de préciser que les adresses relevées dans *La Religieuse* et dans *Jacques le fataliste* feront l'objet d'une analyse spécifique dans les chapitres suivants.

l'expression n'est ni une simple coïncidence instinctive, ni entièrement le fruit des stratégies discursives délibérées ; elle obéit essentiellement au mouvement naturel de l'esprit, qu'il considère comme sautillant, sinueux et décentralisé. Ce mouvement est composé d'éléments qui se stimulent et se succèdent les uns aux autres, formant un enchaînement dynamique. Comme le souligne Georges May, la pensée de Diderot a apparemment un besoin de « ces méandres ou zigzags imprévus » pour s'exprimer[270]. De même, Éric-Emmanuel Schmitt explique que la digression « n'est ni une diversion, ni une ré-gression, mais bien une in-gression, c'est-à-dire une avancée de la pensée vers des terres vierges »[271]. La digression, la reprise et l'intercalation ne visent donc pas à distraire l'attention ou à allonger artificiellement le discours, mais à introduire le lecteur dans un nouveau domaine de réflexion.

Son écriture, qui simule un contexte d'échange oral, peut sembler libre et spontanée, mais elle est en réalité soigneusement pensée. Il ne s'agit pas seulement de suivre le flux des émotions, mais de guider subtilement le lecteur vers une participation active au processus d'exploration et de découverte. Ce dernier est amené à reconstruire, à travers l'apparente discontinuité du texte, l'excitation de la quête intellectuelle de Diderot et la joie de ses découvertes.

Le complément a pour opposé l'omission. L'envie de poursuivre un discours s'évanouit lorsque le sujet perd, aux yeux de l'auteur, toute valeur. Il s'en détourne, désintéressé. Or, dans un cadre d'échange oral, l'auteur se trouve contraint de répondre aux attentes et à la compréhension supposées de son interlocuteur. Chez Diderot, cette dynamique se manifeste également par des adresses au destinataire où il signale consciemment son choix de taire certaines choses. L'oubli ou l'omission deviennent alors des indices de lassitude, tout comme dans le *Salon de 1761*, lorsqu'il écrit : « vous me permettrez de laisser là le Chien blanc, les Déjeuners, le gibier et les fruits de Desportes. Je veux

---

[270] Georges May, « Diderot, artiste et philosophe du décousu », *op. cit.*, p. 168.
[271] Éric-Emmanuel Schmitt, *Diderot ou la Philosophie de la séduction*, Paris, A. Michel, 1997, p. 256.

mourir s'il en reste la moindre trace dans ma mémoire » ; ou encore dans *Jacques le fataliste*, où le narrateur, manifestement indifférent, confie :

> […] et vous, Lecteur, parlez sans dissimulation, car vous voyez que nous sommes en beau train de franchise, voulez-vous que nous laissions là cette élégante et prolixe bavarde d'hôtesse et que nous reprenions les amours de Jacques ? Pour moi, je ne tiens à rien. [753]

Dans ces exemples, qui mettent en scène un auteur se désengageantd'un échange, l'ennui thématise l'abandon délibéré de certains sujets. Cependant, comme nous l'avons révélé dans la section « *vous* et lecteur anonyme » du premier chapitre, la relation entre l'auteur et le lecteur, bien qu'asymétrique, n'est pas à sens unique ; la rencontre entre les attentes de celui-ci (ou du moins, des attentes supposées) et les intentions personnelles de celui-là crée souvent une tension que Diderot n'ignore pas dans ses écrits. En introduisant un espace de dialogue fictif, il met en lumière cette lutte pour la maîtrise de la parole, ce qui soulève une question centrale : l'autorité de l'écrivain est-elle vraiment souveraine ?

Même si l'écrivain est le créateur de ses textes, il n'en devient pas pour autant le maître absolu. En concevant une histoire, en dessinant des personnages et en développant chaque détail, l'auteur se retrouve souvent confronté à l'incertitude des jugements et à la diversité des goûts du public. Pris entre le désir d'engager un dialogue avec ses lecteurs et la volonté de ne pas céder à la complaisance, Diderot oscille sans jamais trancher définitivement. C'est en recourant à ce cadre d'interaction immédiate que le texte peut, d'une certaine manière, intérioriser l'influence du destinataire sur le processus de création littéraire.

Cette tension entre deux interlocuteurs, qu'ils soient fictifs ou réels, se transforme en un questionnement perpétuel, que Diderot laisse ouvert à la fois pour lui-même et pour son lecteur. L'œuvre devient ainsi non seulement un espace de liberté et de flexibilité de pensée, mais aussi un lieu de réflexion partagée, où l'autorité de l'écrivain est constamment remise en cause, tant par

la présence intra-textuelle de ses interlocuteurs que par celle, implicite, du lecteur réel. Loin d'imposer une domination, l'écriture se métamorphose en un dialogue confronté, enrichi d'une profondeur introspective qui révèle de nouvelles dimensions à explorer.

2.2. Le non dit et l'indicible

En écrivant pour un destinataire spécifique (dans le genre épistolaire, ce destinataire est généralement unique ; tandis qu'à l'intérieur même du texte, ce destinataire peut se multiplier à l'infini), Diderot renonce à plaire à la masse des lecteurs, en adoptant une approche littéraire plus intime et personnalisée. Il privilégie ainsi une forme de communication intime qui échappe à la sphère publique et valorise une relation individuelle avec son lecteur. Ce mode d'écriture témoigne d'une modernité davantage formelle de son œuvre – dire formelle, puisque la littérature française du XVIIIe siècle ne partage pas la même obsession introspective et la même attention à la subjectivité immédiate que celle que l'on qualifie de moderne –, qui ramène la littérature à un échange privé, soulignant la spécificité de l'interlocuteur et qui, tout en étant profondément individuel, transcende les frontière de la communication littéraire traditionnelle. On se rappelle la comparaison de toute écriture à une sorte de lettre par Michel Schneider : « écrire seul, "tout fin seul" a bien des sens. mais jamais le destinataire aimé et dont on attend l'amour n'est complètement effacé[272] ».

Bien avant que l'écriture ne devienne un matériau destiné potentiellement à la publication, elle constitue, par essence, un acte de communication orienté vers l'autre. L'altérité n'a jamais été absente du cœur même de l'écriture ; elle en est un élément constitutif. Le fait de s'adresser à autrui, même implicitement, fait partie intégrante de l'acte d'écrire, conférant ainsi à tout texte une dimension relationnelle dès son origine. C'est précisément

---

[272] Michel Schneider, *Voleurs de mots : essai sur le plagiat, la psychanalyse et la pensée*, Paris, Gallimard, 1985, p. 337.

dans cet acte que la dimension privée de l'écriture s'oppose à la tendance à la massification, privilégiant un échange intime et personnel.

Pour Diderot, s'adresser à un ami proche, masculin, est la condition sine qua non pour entamer une causerie digressive. C'est à travers ce type de dialogue qu'il laisse également éclore des désirs secrets, des plaisirs licencieux voire vulgaires, ceux qui ne peuvent être partagés qu'avec un complice connivent. Ce cadre d'échange intime, fondé sur une complicité tacite, permet à Diderot d'aborder des sujets moins conformes aux mœurs sociales mais qui restent profondément humains. À l'abri du regard du grand public, l'écrivain s'octroie une liberté de parole qu'une conversation plus générale ne lui permettrait pas.

Mise à part sa correspondance avec Sophie Volland et la *Lettre sur les aveugles* formellement adressée à Madame de Puiseaux, il est extrêmement rare que Diderot s'adresse directement à des femmes. Même lorsqu'il s'agit de femmes artistes dans les *Salons*, comme Mademoiselle Vallayer et Madame Therbouche, Diderot ne s'adresse guère à elles de la manière intime et personnelle dont il le fait fréquemment avec les artistes masculins (Madame Vien, dans le *Salon de 1767*, et La Clairon, dans *De la poésie dramatique*, comptent parmi les rares exemples où il s'adresse directement à une destinataire féminine). Le plus souvent, les femmes apparaissent chez Diderot comme des sujets de conversation, des figures symboliques qui facilitent les échanges entre hommes, ou encore comme des prosopopées du charme. Un exemple remarquable se trouve dans le *Salon de 1767*, lorsque Diderot évoque les « ruines » : « Hélas, elles font peut-être si peu de bonheur au riche stupide qui les possède ; et elles me rendraient si heureux ! Propriétaire, époux aveugle, quel tort te fais-je, lorsque je m'approprie des charmes que tu ignores ou négliges » (336-337).

Cette différence marquée dans les manières dont Diderot s'adresse aux destinataires masculins et féminins révèle, d'une certaine manière, la profonde connexion entre ses adresses et son expérience existentielle personnelle. Ce

lien devient particulièrement manifeste dans ses discussions autour des thèmes érotiques ou des désirs non conventionnels. À travers des expressions subtiles et suggestives, Diderot parvient à transmettre à ses interlocuteurs masculins des impressions intuitives, presque ineffables, sans avoir recours à de longues explications. Ces échanges instaurent une complicité unique, où l'évidence des émotions et des sensations semble être immédiatement partagée. En revanche, cette même spontanéité et intimité sont largement absentes dans ses interactions avec les destinataires féminines.

Dans le *Salon de 1767*, par exemple, pour faire l'éloge du tableau *Un portrait d'une femme* de Perroneau, Diderot, plutôt que de fournir une description minutieuse de l'œuvre, se tourne vers Grimm et fait appel à un fond commun de sensibilités esthétiques partagées à propos des femmes :

> Un mot là-dessus suffit à celui qui sait entendre, une page de plus d'apprendrait rien aux autres. C'est une chose à sentir. Mais revenons au portrait. […] Et la gorge, il est impossible de la faire mieux ; c'est comme nous la voyons aux honnêtes femmes, ni trop cachée, ni trop montrée ; placée à merveilles, et peinte, il faut voir. [245]

Selon Diderot, il s'agit d'une beauté matérielle que les mots sont incapables de restituer pleinement, comme il le souligne à la fin de son commentaire : « il faut voir ». L'omission de la suite après le mot « peinte » marque une rupture syntaxique, révélant non seulement l'usage d'un registre familier propre à un échange entre amis, mais aussi une connivence tacite entre Diderot et Grimm, où l'allusion et la complicité suffisent à combler l'absence de précisions verbales.

Le destinataire joue ici un rôle de complice dans l'expression du plaisir voluptueux de Diderot. Prenons un autre exemple où Diderot imagine l'enchantement suscité par l'œuvre chez son ami.

> Mais vous ne m'écoutez pas, vous négligez les prêtres vénérables et toute la sainte cérémonie, et vos yeux demeurent attachés sur le parrain et sur la marraine. Je ne vous en sais pas mauvais gré. [...]

> Pour cette marraine, elle est si aimable, si décente, si douce… – Que j'en ferai, dites-vous, ma maîtresse, si je puis. [*Salon de 1765*, 236]

Les paroles du destinataire son insérées sous forme de discours direct, formant ainsi un petit dialogue avec les adresses du salonnier. Il est fréquent, dans les *Salons*, que Diderot transforme les personnages peints en objets de désir. Par exemple, dans son commentaire sur *Une jeune fille qui pleure son oiseau mort*, il imagine toute une scène où il s'approche de l'héroïne affligée, non seulement pour la consoler, mais aussi pour l'inciter à lui révéler son secret amoureux. De même, dans *La marraine de ce Baptême russe* peinte par Le Prince, Diderot fantasme sur l'idée d'en faire sa maîtresse. La réplique de l'ami, « que j'en ferai, dites-vous, ma maîtresse, si je puis », complète l'éloge de Diderot, « si aimable, si décente, si douce… », et instaure une forme de connivence délicate et implicite. Ce dialogue permet à Diderot de dissimuler ses propres désirs derrière la voix de son interlocuteur. À travers les paroles de cet ami proche, il exprime des inclinations personnelles, y compris celles qui pourraient être considérées comme inconvenantes, mais en se permettant une liberté d'expression plus insouciante et détachée. Cette stratégie, qui repose sur un jeu de projection, permet à Diderot d'explorer des aspects plus libertins de sa pensée tout en créant une distance entre lui et ses propres désirs.

Ce jeu de projection, même lorsqu'il ne se manifeste pas explicitement à travers les paroles rapportées du destinataire, se traduit presque toujours par une représentation de la réaction imaginaire de ce dernier, comme un miroir révélant le propre regard de Diderot face à une situation ou un sujet similaires. Dans le *Salon de 1765*, par exemple, Diderot explore les dynamiques complexes du regard et du désir à travers la question de la représentation de la nudité des parties sexuelles dans la sculpture. Il écrit :

> Mais l'art a peut-être des motifs plus recherchés : il vous fera remarquer la beauté de ce contour, la charme de ce serpentement, de cette longue, douce et légère sinuosité qui part de l'extrémité d'une des aines et qui s'en va s'abaissant et se relevant alternativement jusqu'à ce qu'elle ait atteint l'extrémité de l'autre aine ; il vous dira

> que le chemin de cette ligne infiniment agréable serait rompu dans son cours par une touffe interposée ; que cette touffe isolée ne se lie à rien et fait tache dans la femme […]. [283]

Voilé par « la pudeur de la nature et l'âge de la puberté », ce qui le rend plus agréable à l'œil, le sexe féminin, recouvert par la « touffe », apparaît comme une ombre qui déconcerte la forme et produit une « tache » diminuant le plaisir de la contemplation. En s'adressant à son destinataire masculin, Diderot le guide dans une observation minutieuse du corps féminin, une analyse qui se pare de poésie et n'est accessible qu'à celui qui partage cette sensibilité esthétique et érotique.

Dans un autre passage de le *Salon de 1767*, Diderot critique la sculpture *L'Innocence* de Caffieri, qui, contrairement au sens de son titre, dépeint une femme à la fois coquette et rusée, triomphant d'une ruse qu'elle attribue à un autre.

> Je l'ai revue, cette *Innocence* prétendue. Elle a la tête penchée vers la droite, et la gorge nue de ce côté. Si vous la considérez quelque temps, vous croirez qu'elle sourit en elle-même de l'impression que cette gorge a faite sur quelqu'un qui la regarde furtivement et dont elle peut ignorer la présence, et qu'elle dit en elle-même ; cela vous plaît ! je le crois bien ; aussi n'est-il pas mal ce téton. [498]

Encore une fois, Diderot invite son ami masculin à observer la figure féminine et à goûter au charme de ses courbes, le faisant complice d'un regard érotique et libertin. Il projette non seulement ses propres perceptions à travers un regard de complicité, mais surtout, en transformant l'observation artistique en un espace d'échanges intime avec son interlocuteur, il inscrit son discours dans une dynamique de partage sensuel entre hommes. Ce double rapport au corps féminin et au destinataire masculin révèle une structure plus profonde : tandis que les amis masculins deviennent pour Diderot un prolongement imaginaire de lui-même, les femmes restent irréductiblement « l'autre ». Cette altérité radicale crée une barrière entre lui et les femmes, empêchant toute forme de complicité véritable dans l'expression de ses désirs. C'est peut-être

cette barrière qui explique la rareté des adresses directes de Diderot aux femmes. Là où la conversation avec les hommes est marquée par la fluidité, la connivence et l'intuition partagée, le dialogue avec les femmes semble verrouillé par la distance insurmontable qui sépare le sujet désirant de l'objet désiré. Cette approche révèle en effet une tension sous-jacente qui traverse l'œuvre de Diderot : celle de l'incommunicabilité verbale du désir personnel, relevant des facultés de sensation. En s'adressant à un proche, dont Diderot se sert comme un dédoublement de lui-même, il tente de réconcilier cette division existentielle. L'enjeu, dans cette perspective, est de rendre par l'écriture ce qui échappe au langage – une forme de communication non verbale, qui justifie une connivence plus profonde, une communication tacite que les mots ne sauraient pleinement exprimer.

Dans ses échange intimes avec ses amis masculins, Diderot se permet aussi d'introduire des plaisanteries vulgaires, parfois même grossières, qui ne manqueraient pas de choquer les bonnes mœurs. C'est précisément ce cadre amical qui lui offre la liberté d'aborder l'indicible. Un exemple révélateur se trouve dans une anecdote libertine mettant en scène Buffon et le président de Brosses dans une maison de prostitution : constatant l'anatomie avantageuse du président, une fille de joie demande à ce dernier « mais où est le cul qui poussera cela ».

> Mon ami, si l'on vous présente un canevas de tragédie ou de comédie, faites quelques tours autour de l'homme et dites-lui comme la fille de joie au président de Brosses ; cela est beau, sans contredit ; mais où est le cul. [*Salon de 1767*, 359]

Diderot apprécie les anecdotes, comme il le confie à Grimm dans le *Salon de 1765* : « Je m'amuse à vous faire des contes [...] Un conte, mon ami, et un propos plaisant valent mieux que cent tableaux et que tout le mal qu'on en pourrait dire » (239). Il ne se prive pas d'y glisser des mots vulgaires, qui font partie intégrante de son plaisir d'écrire. Leur expressivité singulière confère à son style une dimension à la fois charnelle et jubilatoire. Diderot les

insère à certains moments de ses *Salons*, en transformant Grimm en complice de son humour le plus décapant. La remarque « mais où est le cul », reprise par Diderot, devient une métaphore cinglante destinée à tourner en dérision une ambition créatrice démesurée, détachée de la réalité tangible. Comme l'a subtilement montré Jean-Christophe Abramovici, le mot « cul » dépasse ici sa trivialité apparente pour devenir une métaphore de la vitalité même de l'écriture – symbole de son incarnation, de son énergie, de sa joie et de sa liberté. Il renvoie à « la liberté qu'il s'y donne de tout oser, commentaires méchants, digressions intempestives, apartés intimes à Grimm, trompe-l'œil de la "Promenade Vernet", etc. », et s'oppose ainsi à l'esquisse, forme idéaliste et presque phallique de la perfection abstraite. Le « cul » diderotien en vient à signifier une prolixité consciente, un plaisir bavard et charnel de l'écriture, où l'auteur s'abandonne à la jouissance du langage avec la même malice qu'une « vieille coquette » qui se délecte de s'amuser et de séduire[273].

Signe à la fois intime et transgressif, ce « cul » ouvre pour le destinataire un espace de confiance, de connivence et de liberté langagière. Il incarne la dimension corporelle et jubilatoire de l'écriture diderotienne, tout en en constituant une véritable condition de possibilité. Car cette liberté de « tout oser » ne saurait s'exercer face à n'importe quel interlocuteur : elle suppose un destinataire capable de tolérer la plaisanterie obscène tout en en saisissant la subtilité. L'espace d'adresse à Grimm devient dès lors un véritable laboratoire du langage, où le vulgaire et le sublime, le sérieux et le libertinage, cessent de s'opposer pour se fondre en deux versants d'un même plaisir communicatif.

2.3. L'espace d'autoreprésentation

Selon les linguistiques de l'énonciation, l'adresse ne sert pas uniquement à impliquer un destinataire dans le discours ; elle revêt, en effet, une importance cruciale dans la constitution de tout le champ communicatif. Ce

---

[273] Cf. Jean-Christophe Abramovici, « L'esquisse ou comment s'en débarrasser. Diderot et la jouissance d'écrire », *op. cit.*, p. 78-79.

dernier peut être compris comme l'ensemble des figures du locuteur et de l'allocutaire, ainsi que les multiples interactions qui les relient. Catherine Détrie utilise le concept de « retour énonciatif » pour désigner ce phénomène particulier :

> Ainsi, l'apostrophe, au-delà de la fonction de saturation référentielle de l'allocutaire, a un rôle de structuration de tout le champ communicationnel, défini comme l'ensemble des positionnements énonciatifs, contraints par les conditions matérielles, le thématique et l'enjeu de l'échange, la place – au sens physique et social – des interactions. Si elle institue simultanément l'allocutaire et la relation interpersonnelle entre coénonciateurs, elle positionne aussi le locuteur lui-même par le fait de constituer ou d'instituer son autre communicationnel[274].

L'acte d'interpellation et le choix du destinataire ramènent inévitablement à la mise en scène de la figure du destinateur lui-même. En d'autres termes, à travers l'adresse, le locuteur ne se contente pas de s'adresser à un interlocuteur ; il affirme également sa propre position dans le discours, soulignant ainsi son rôle en tant que sujet énonciateur. Détrie précise que l'adresse (ou l'apostrophe), loin de se réduire à un simple outil d'interpellation, participe activement de la construction de l'image du destinateur. Cette imagine est souvent façonnée dans des contextes spécifiques, en fonction du genre littéraire ou discursif, ainsi que du cadre culturel dans lequel le discours s'inscrit, cadre généralement investi d'une certaine légitimité ou autorité implicite.

Chez Diderot, les adresses s'accompagnent souvent d'une reconnaissance explicite du statut et de la position du destinateur. Ce procédé permet de révéler, de manière plus précise et tangible, les divers rôles que le destinateur peut endosser dans un contexte donné, tout en les reliant étroitement aux objectifs du discours. Habituellement, le destinateur se définit en tant que sujet parlant, occupant intra-textuellement la position d'auteur ou

---

[274] Catherine Détrie, *De la non-personne à la personne, l'apostrophe nominale*, *op. cit.*, p. 154.

de narrateur. Cependant, ce statut peut parfois se croiser et se fondre avec celui d'autres acteurs littéraires, à travers des adresses qui, tout en soulignant le positionnement interlocutif – à savoir l'établissement de la relation entre locuteur et allocutaire –, englobent également plusieurs dimensions statutaires. Celles-ci viennent alors s'ajouter au statut de l'énonciateur formel, et enrichissent pour ainsi dire la complexité de l'interaction discursive et la superposition des rôles dans l'œuvre.

Par exemple, dans *De la poésie dramatique*, on observe à plusieurs reprises la mise en avant du statut de Diderot en tant qu'auteur, à la fois dramaturge et penseur, lorsqu'il s'adresse à son ami destinataire. Ce statut est explicité soit par l'évocation directe de ses œuvres théâtrales, comme lorsqu'il déclare : « Je ne sais, mon ami, si l'étude de la philosophie ne me rappellera pas à elle, et si *Le Père de famille* est ou n'est pas mon dernier drame » (242), soit en soulignant l'expérience personnelle qui nourrit ses réflexions : « Si vous obtenez de l'intérêt et de la rapidité par des incidents multipliés, vous n'aurez plus de discours ; vos personnages auront à peine le temps de parler, ils agiront au lieu de se développer. J'en parle par expérience » (201).

Dans l'*Éloge de Richardson*, Diderot se positionne aussi en tant qu'écrivain, soulignant la difficulté du processus créatif pour défendre son confrère anglais face aux critiques. Exposant le génie de Richardson au jugement collectif et anonyme du lectorat, il fait écho à ses propres défis en tant que romancier : « Vous accusez Richardson de longueurs ! Vous avez donc oublié combien il en coûte de peines, de soins, de mouvements, pour faire réussir la moindre entreprise, terminer un procès, conclure un mariage, amener une réconciliation […] » (901).

Cependant, dans un second temps, la mise en avant de son statut glisse subtilement de celui d'écrivain à celui de lecteur sensible et profondément touché. L'admiration qu'il exprime à l'égard de Richardson révèle un engagement émotionnel en tant que récepteur d'une œuvre littéraire : « Pensez de ces détails ce qu'il vous plaira ; mais ils seront intéressants pour moi, s'ils

sont vrais, s'ils font sortir les passions, s'ils montrent les caractères » (*ibid*). On observe cette transition du statut d'auteur à celui de lecteur également dans un autre passage du *Salon de 1761*, où Diderot abandonne sa posture créatrice pour adopter celle du lecteur admiratif d'Homère : « J'ai relu à l'occasion du tableau de Doyen cet endroit du poète. Ah, mon ami, il y a là soixante vers à décourager l'homme le mieux appelé à la poésie » (152). Ici, Diderot se place non plus en tant qu'écrivain, mais en tant que lecteur ému et intimidé par la puissance poétique de l'*Iliade*, laissant entrevoir sa propre infériorité face à une œuvre littéraire qui le dépasse.

Le statut d'écrivain du destinateur peut également se nuancer par l'implication de ses activités dans un cadre intertextuel. Être l'auteur de la version formellement présentée d'un texte ne signifie pas nécessairement en être l'unique origine ou le créateur de tout son contenu. C'est une conception que Diderot exploite souvent pour opérer une distinction soigneuse entre la figure auctoriale et le véritable « responsable » du texte. Cette relativisation du statut d'auteur se manifeste, en premier lieu, dans ses romans où le narrateur se présent comme simple transcripteur d'un texte originel, traduit ou remanié, comme c'est le cas dans *Les Bijoux indiscrets* ou dans *Jacques le fataliste* : « Il y a deux versions sur ce qui suivit après qu'il eut éteint les lumières. […] De ces deux versions, demain, après demain, vous choisirez à tête reposée celle qui vous conviendra le mieux » (790).

Le destinateur peut aussi suggérer, sans recourir à ce jeu de versions, son statut de récepteur passif d'une source indépendante, comme il l'adresse dans *Les Deux amis de Bourbonne* : « Un exemple emprunté d'un autre art, rendra peut-être plus sensible ce que je veux vous dire » (449). Il se peut encore qu'il explicite une transition de rôle, en intégrant dans ses essais un dialogue qui le situe comme un simple interlocuteur : « Il ne me reste qu'à vous exposer ses idées sur l'écriture, le dessin, la gravure, la peinture ; je ne crois pas qu'on en puisse avoir de plus voisines de la vérité ; c'est ainsi, j'espère, qu'on en

jugera par l'entretien qui suit, et dont je suis un interlocuteur » (*Additions à la Lettre sur les aveugles*, 163).

Cette alternance entre les rôles d'auteur, de lecteur, de collecteur et de transcripteur, en soulignant le richesse du rapport du destinateur à la création et à la réception des œuvres, le place et maintient dans un espace intersubjectif toujours ouvert. En utilisant les adresses au destinataire, Diderot construit, paradoxalement, une subjectivité essentiellement polyphonique, fondée sur la précision de voix tant présentes que virtuelles.

De plus, dans les écrits de Diderot, il est fréquent que le cadre consensuel présupposé par l'autoreprésentation du destinateur repose davantage sur une affinité subjective que sur l'évidence d'un accord fondé sur les statuts sociaux ou les conventions établies. Ce consensus implicite ne découle pas nécessairement de règles formelles ou d'une reconnaissance sociale partagée, mais plutôt d'une proximité intellectuelle et émotionnelle entre les interlocuteurs. Pour créer ce contexte de franchise, Diderot confère souvent à son destinataire la connaissance préalable de ce qu'il s'apprête à déclarer : « vous savez que je n'ai jamais approuvé le mélange des êtres réels et des êtres allégoriques » (*Salon de 1761*, 114) ; « Né avec un caractère sensible et droit, j'avoue, mon ami, que je n'ai jamais été effrayé d'un morceau d'où j'espérais sortir avec les ressources de la raison et de l'honnêteté » (*De la poésie dramatique*, 204). Diderot ne s'interdit pas de s'identifier à un personnage ou à une personnalité de manière apparemment subjective et parfois même arbitraire, indépendamment de la nature de sa relation avec le destinataire : « tu as raison, mon ami, continue à faire des culs et des tétons ; mais pour les honnêtes gens et moi, on aura beau t'exposer à la grande lumière du Salon » (*Essai sur la peinture*, 59). Ce cadre, essentiel à l'autoreprésentation, peut également se fonder sur un consensus circonstanciel et s'inscrire dans un contexte romanesque, comme dans *Jacques le fataliste*, où l'auteur illustre sa stratégie discursive en se comparant aux personnages du

récit : « Jacques n'en usa pas avec son maître avec la même réserve que je garde avec vous » (*Jacques le fataliste*, 680).

Les adresses de Diderot, qu'elle s'intègrent dans des lettres, des discours thématiques ou des écrits romanesques, se distinguent par une honnêteté et une sincérité qui reflètent non seulement sa pensée, mais aussi ses émotions profondes. Ne se limitant pas à des échanges sociables, ces adresses sont souvent imprégnées d'une charge émotionnelle palpable, où le désir personnel de l'auteur transparaît. Cette transparence affective, liée à une volonté incessante de compréhension de soi, confère à ces adresses une dimension de réflexion, d'intimité et d'autoreprésentation. Tel un miroir existentiel dans lequel, en contemplant l'autre, on aperçoit le reflet de son propre être. L'engagement dans un dialogue avec le destinataire devient alors, pour Diderot, un moyen de se dévoiler et de s'affirmer dans ce qu'il est, personnellement et fondamentalement. En d'autres termes, pour reprendre une notion de Roland Barthes, il s'agit pour lui de contribuer à la construction de son *éthos*. Si le fait de s'adresser à autrui constitue pour Diderot une posture centrale dans ses interactions fictives, il se réserve également un espace où sa propre visibilité se trouve exposée, une sorte de galerie où il se donne à voir sous toutes ses facettes.

Cependant, Diderot ne se préoccupe pas de faire de lui-même l'objet central de son écriture, contrairement à Rousseau ou aux auteurs de journaux intimes au XIXe siècle. Deux passages sont particulièrement remarquables à cet égard lorsqu'il s'agit de décrire un « dialogue avec soi-même » : le début du *Neveu de Rameau* et son aveu sur le soliloque dans *De la poésie dramatique*.

Le *Neveu de Rameau* s'ouvre sur une auto-description de la vie solitaire du philosophe, qui prendra bientôt la forme d'un dialogue avec le personnage de Moi :

> Je m'entretiens avec moi-même de politique, d'amour, de goût ou de philosophie. J'abandonne mon esprit à tout son libertinage. Je le laisse maître de suivre la première idée sage ou folle qui se présente,

> comme on voit dans l'allé de Foy nos jeunes dissolus marcher sur les pas d'une courtisane à l'air éventé, au visage riant, è l'œil vif, au nez retroussé, quitter celle-ci pour une autre, les attaquant toutes et ne s'attachant à aucune. Mes pensées, ce sont mes catins. [585]

Dans cet exemple, au-delà sa fonction d'embrayeur narratif – l'auteur rencontre ensuite Lui près du Palais-Royal, où il se promène chaque après-midi –, l'image de l'auteur, plongé dans une méditation solitaire, monologuant, semble prendre une dimension intersubjective. En personnifiant ses pensées, les qualifiant de catins capricieuses et insaisissables, Diderot adopte une approche d'objectivation partielle du sujet, où les pensées apparaissent comme des entités extérieures à son contrôle.

Chez Diderot, ce procédé de quasi « s'auto-interpeller » – qui, en termes linguistiques, consiste à représenter une partie de soi comme une extériorité pure –, s'apparente davantage à une métonymie : bien que les pensées fassent intrinsèquement partie du « moi », elles n'existent pas sous forme pronominale ; en revanche, en tant qu'« interlocutrices » du philosophe, elles ne sont pas de simples objets dénués de subjectivité, mais des être vivants et incarnés. Ainsi, même si la scène dépeinte par Diderot semble, en essence, une réflexion solitaire, une introspection, le lecteur perçoit au contraire la dynamique propre au dialogue, avec toute l'improvisation, la spontanéité et l'éparpillement que celui-ci suppose. L'incertitude, l'influence mutuelle et l'entrelacement des interlocuteurs confèrent à cette réflexion l'apparence d'un véritable échange, indiscernable d'un dialogue réel.

Plus explicitement, dans *De la poésie dramatique*, Diderot confie à Grimm ce qu'il appelle son « art du soliloque » et le rôle réparateur que celui-ci joue dans sa réflexion :

> Vous savez que je suis habitué de longue main à l'art du soliloque. Si je quitte la société et que je rentre chez moi triste et chagrin, je me retire dans mon cabinet, et là je me questionne et je me demande […]. Alors il me semble que j'ai une âme gaie, tranquille, honnête et sereine, qui en interroge une autre qui est honteuse de quelque

> sottise qu'elle craint d'avouer. Cependant l'aveu vient. Si c'est une sottise que j'ai commise, comme il m'arrive assez souvent, je m'absous. Si c'en est une qu'on m'a faite, comme il arrive quand j'ai rencontré des gens disposés à abuser de la facilité de mon caractère, je pardonne. La tristesse se dissipe; je rentre dans ma famille, bon époux, bon père, bon maitre, du moins je l'imagine. [204]

Ce discours autour du soliloque constitue également une forme d'autoreprésentation, où la dimension intime et personnelle se révèle dès les premières phrases. L'utilisation de l'adresse familière « vous savez » introduit un destinataire qui semble déjà connaître les habitudes et la nature de l'auteur, brouillant ainsi la frontière entre la sphère sociale et celle de l'intimité. Ce passage dévoile un mouvement subtil, où le destinateur passe des conventions de l'interaction sociale à une forme de dévoilement de soi, rendue possible une fois libéré des contraintes extérieures. À ce stade, la mention des « deux âmes » de l'auteur, qui s'entrelacent et se disputent la parole, souligne une dualité fondamentale dans la communication, révélant une distance inévitable entre le locuteur et son identité réelle.

Ce qui rend cette autoreprésentation particulièrement singulière, c'est la manière dont l'auteur utilise la solitude et le dialogue intérieur non pas comme un retrait sur soi, mais comme un processus de transition. La réflexion devient un mécanisme par lequel l'individu, à travers une « séparation des tâches » – si l'on emprunte un terme psychologique –, évite les pièges de l'introspection stérile ou complaisante. Ainsi, loin d'être un simple refuge contre l'« enfer » des autres, la solitude se transforme en un processus de « purification mentale », permettant à l'individu de se libérer des pensées futiles. Cette légèreté mentale, acquise par ce processus, permet ensuite de naviguer plus librement à travers les différentes identités et relations sociales.

En d'autres termes, une tension se dessine entre la forme du soliloque – un dialogue intérieur apparemment tourné vers l'introspection – et son contenu, profondément ancré dans une sociabilité latente. Le soliloque, malgré son

isolement apparent, ne peut se dissocier totalement du lien social et des interactions avec autrui. Cette contradiction révèle pour lui une dynamique complexe : même en l'absence de communication directe, l'individu reste connecté à l'autre, et l'introspection devient ainsi un espace où s'articulent à la fois la réflexion personnelle et la préparation à la réintégration sociable. Son « dialogue intérieur » maintient constamment une subjectivité ouverte à autrui.

Pour Diderot, cette interaction avec un destinataire, même fictif ou implicite, joue un rôle fondamental dans la construction de son identité littéraire. Son autoreprésentation prend souvent la forme d'un cadre dialogique, où le discours se tisse subtilement à travers un échange destiné à un cercle restreint de destinataires. C'est dans ce cadre qu'il cherche à forger une complicité intellectuelle et affective. Plutôt qu'une introspection purement narcissique, l'écriture du soi chez Diderot privilégie une transparence qui intègre la dimension sociale de l'existence humaine.

Effectivement, Diderot ne salue guère l'exposition trop brute de l'univers intérieur de l'auteur. Dans les *Réfutations d'Helvétius*, il illustre cette réserve par la métaphore de « l'échafaud qu'on laisserait toujours subsister après que le bâtiment est élevé », pour remettre en cause les démonstrations excessives. À ses yeux, une telle méthode « marque un esprit trop tranquille,
trop maître de lui-même[275] », qui ne traduit qu'un manque de spontanéité et d'authenticité dans l'expression. Son avertissement au lecteur de l'*Essai sur les règnes de Claude et de Néron* reflète encore plus précisément son approche nuancée de l'introspection : « selon qu'on se mettra plus fidèlement à ma place, qu'on aura plus ou moins d'analogie avec le philosophe et avec moi ; l'on ne tardera pas à s'apercevoir que c'est autant mon âme que je peins que celle des différents personnages qui s'offrent à mon récit[276] ». Diderot ne cherche pas à transformer son ethos en un spectacle, ce qui renforcerait une séparation rigide entre l'acteur et le spectateur. Au contraire, il s'auto-révèle subtilement à son

---

[275] Denis Diderot, *Réfutation d'Helvétius, op. cit.*, p. 12.
[276] Denis Diderot, *Essai sur les règnes de Claude et de Néron*, *op. cit*., p. 4.

destinataire, dans une continuité naturelle du rapprochement et de la réciprocité que ses adresses s'efforcent de construire.

Partie II – Analyses spécifiques

La seconde partie est consacrée à trois études de cas – *La Religieuse*, les *Salons* et *Jacques le fataliste* – qui permettent de mesurer plus précisément les fonctions discursives et la portée poétique des adresses au destinataire dans l'écriture de Diderot. L'analyse de *La Religieuse* montre comment les adresses pseudo-féminines de Suzanne, en mimant la supplique adressée au marquis, superposent la puissance de l'émotion et la tension du désir, avant de révéler les failles propres à la fiction énonciative elle-même ; elle met ainsi au jour l'écart entre l'ethos construit au niveau du personnage et l'instance auctoriale supérieure, jusqu'à faire apparaître une véritable métalepse de l'ethos de l'auteur. Dans les *Salons*, l'adresse se déploie dans un espace plus complexe encore : la forme épistolaire brouille la frontière entre communication privée et publication, tandis que Grimm, à la fois figure réelle de l'éditeur et interlocuteur inscrit dans la trame discursive, contribue à une co-énonciation éditoriale qui articule expérience personnelle et espace partagé d'interprétation esthétique. Quant à *Jacques le fataliste*, il donne à voir un degré supplémentaire d'intégration, puisque l'adresse y devient un principe structural de la narration elle-même : par le jeu des adresses en miroir entre les différents niveaux du récit, le texte tend vers une forme d'adresse généralisée, où la dynamique dialogique finit par reconfigurer l'ancrage spatio-temporel, la causalité narrative et le statut même de la fiction. Cette seconde partie montre ainsi que l'adresse, loin d'être un simple procédé local, devient chez Diderot l'un des lieux privilégiés où se nouent poétique du dialogue, réflexion sur la lecture et ouverture du texte à la réalité qui l'environne

Chapitre IV *La Religieuse* et la dynamique de l'adresse genrée

Parmi les écrits romanesques de Diderot, *La Religieuse* se distingue par ses objectifs de révélation et de persuasion. Selon Georges May, « s'il y a dans la littérature française un roman […] dont l'idéologie est apparente et indiscutable, c'est bien celui-ci[277] ». Considéré comme une allégorie antiécclésiastique de la nature, ce récit illustre, dans une acception élargie, la sociabilité intrinsèque de l'humanité. Mais il peut également être interprété comme une allégorie de genre, dévoilée dans les dynamiques de pouvoir qu'il met en scène, notamment à travers la voix et le corps féminins. Comme l'affirme Christophe Martin, « c'est aussi le récit d'une mémorialiste qui clame son innocence pour mieux séduire celui à qui elle s'adresse par la mise en valeur de ses vertus, mais aussi sans doute par l'exhibition indirecte ou voilée de ses charmes[278] ».

Plusieurs autres critiques tels que Walter Rex, David Marshall, et Nicolas Paige ont également mis en lumière cet aspect, en examinant les paroles et les actions de Suzanne sous l'angle spécifique des interactions discursives[279] : si l'auteur, par la voix de la protagoniste, intègre une exhibition voilée de son charme féminin, c'est dans l'intention d'inciter le lecteur à appréhender plus sensiblement l'indissociabilité de la compassion et de la

---

277 Georges May, *Diderot et « la Religieuse » : étude historique et littéraire*, Institut d'études françaises, New Haven (Conn.) Paris, Yale University Press ; Presses universitaires de France, 1954, p. 163.

278 Christophe Martin, « Innocence et séduction. Les aventures de la voix féminine dans *La Religieuse* de Diderot », *op. cit.*, p. 40.

279 Pour ce sujet, voir principalement Walter E. Rex, « Secrets from Suzanne: The Tangled Motives of *La Religieuse* », dans *The Eighteenth Century*, vol. 24/3, University of Pennsylvania Press, 1983, p. 185-198 ; David Marshall, *The Surprising Effects of Sympathy: Marivaux, Diderot, Rousseau, and Mary Shelley*, Chicago, University of Chicago Press, 1988, p. 84-104 ; Nicholas Paige, « Diderot démystifié. Les lectures de *La Religieuse* », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 111/4, 2011, p. 851-868 ; et du même auteur, « *La Religieuse* et le problème de la sensibilité », dans *Lecteur et acte de lecture dans les écrits de Diderot*, *op. cit.*. Sur la question de l'autoportrait indirect de Suzanne, voir également Corinna Gepner, « L'autoportrait de la narratrice dans *La Religieuse* : les ruses du regard », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, vol. 17 / 1, 1994, p. 55-67.

séduction, des charges émotionnelles et érotiques. Ainsi, les stratagèmes de séduction de Suzanne peuvent également se traduire par une forme de piège que Diderot tendrait consciemment au lecteur pour qu'il le repère, une intention implicite qui atteint son paroxysme à la fin du roman, lorsque Suzanne s'interroge à son destinataire masculin : « Serait-ce que nous croyons les hommes moins sensibles à la peinture de nos peines qu'à l'image de nos charmes ? et nous promettrions-nous encore plus de facilité à les séduire qu'à les toucher » (382).

La question de l'adresse dans *La Religieuse* s'inscrit au croisement de la réflexion narratologique et pragmatique. Gérard Genette a montré que la narration fictionnelle repose sur la dissociation entre l'auteur et le narrateur, entre le lecteur réel et le destinataire inscrit dans le texte[280]. Même lorsque l'auteur semble s'exprimer à la première personne, la voix narrative reste celle d'un personnage fictif ; la parole n'est jamais totalement superposable à l'acte d'écriture[281]. *La Religieuse* ne correspond pas aux mémoires classiques ; elle est subordonnée à la fonction pragmatique d'une « lettre de recours », ce qui confère à la narration une immédiateté temporelle par rapport aux événements décrits. Suzanne, cachée chez une blanchisseuse à Paris, reste piégée dans sa situation désespérée, ce qui donne au lecteur l'impression que ses réactions aux événements sont directes et sincères. William F. Edmiston distingue dans son analyse le « *narrating self* » du « *experiencing self* »[282], et il utilise le concept de « *consonant self-narration* » pour expliquer le phénomène de *paralipse* dans *La Religieuse*. Il montre que le passage du point focal entre ces deux instances provoque des dissonances dans la perception des détails narratifs[283]. D'où

---

280 Cf. Gérard Genette, *Figures III*, *op. cit*., p. 263.

281 Cf. Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, *op. cit*., p. 48. Genette rappelle que « la voix du narrateur est bien toujours donnée comme celle d'une personne, fût-elle anonyme, mais la position focale, quand il y en a une, n'est pas toujours identifiée à celle d'une personne : ainsi, me semble-t-il, en focalisation externe ».

282 Dans la suite de notre analyse, nous nous appuierons sur les termes « moi narrateur » et « moi de l'action », tels qu'introduits par Leo Spitzer et adoptés par la majorité des études consacrées au récit à la première personne.

283 Cf. William F. Edmiston, « Narrative Voice and Cognitive Privilege in Diderot's "La Religieuse" », *French Forum*, vol. 10 / 2, University of Nebraska Press, 1985, p. 133-144.

l'importance de comprendre la nature de cette voix narrative, et de saisir qui est véritablement ce *je* qui s'exprime.

L'intrigue de *La Religieuse* semble indissociable d'un façonnement déplacé de l'ethos – défini, en termes linguistiques, comme « l'image de soi que le locuteur construit dans son discours pour exercer une influence sur son allocutaire[284] ». Selon Ruth Amossy, les réflexions modernes sur l'image de soi remontent à la distinction établie par Benveniste entre le « sujet de l'énonciation » et le « sujet de l'énoncé »[285]. D'après Maingueneau,
« l'efficacité de l'ethos tient au fait qu'il enveloppe en quelque sorte l'énonciation sans être explicité dans l'énoncé[286] », de même que Ducrot distingue le « locuteur - L », c'est-à-dire l'énonciateur, du « locuteur en tant qu'être du monde », soulignant que « ethos est attaché à L, le locuteur en tant que tel »[287]. Ils affirment que l'ethos du locuteur est inhérent à l'acte de parole lui-même : même lorsqu'il ne parle pas directement de lui, cet ethos peut se révéler dans la manière dont il s'exprime.

La réflexion sur l'ethos de la destinatrice dans le récit conduit également à distinguer, dans le cadre de l'acte d'écriture, l'ethos discursif du locuteur – une figure de soi construite dans le discours – de l'image de l'auteur en tant que personne réelle[288]. D'un côté, en manipulant les adresses pseudo- féminines d'une jeune victime imaginée, Diderot dissimule consciemment sa voix en tant qu'écrivain masculin. Il simule ainsi une parole féminine, construite sur la base de ses propres conceptions de la féminité et des normes de genre imposées par son époque, qu'il tente de justifier et de concilier tout en la diffusant à travers l'ensemble du texte. Dans ce processus de pseudo- autobiographie, que ce soit à travers l'auto-représentation directe de la

---

284 Ruth Amossy, « Éthos », dans *Dictionnaire d'analyse du discours*, dir. Patrick Charaudeau, Dominique Maingueneau et Jean-Michel Adam, Paris, Seuil, 2002, p. 238.
285 Cf. Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale, 1*, *op. cit.*, p. 252.
286 Dominique Maingueneau, « Problèmes d'ethos », *op. cit.*, p. 57.
287 Cf. Oswald Ducrot, *Le Dire et le dit*, *op. cit.*, 1984, p. 201.
288 Dans son article autour de Roland Barthes, Amossy souligne qu'« il faut distinguer l'ethos auctorial comme image de soi construite dans le discours, de l'image d'auteur qui l'englobe et l'articule sur des représentations extérieures à l'œuvre, voire à la parole de l'écrivain » (*ibid.*, p. 83).

destinatrice dans ses mots ou à travers la représentation des femmes auxquelles elle s'identifie, ou encore via des éléments spécifiques de discours tels que le ton, les appuis discursifs (y compris l'autocensure, l'autocritique, ou encore des manifestations de la fonction métacognitive du discours et des mécanismes linguistiques d'exonération), tout cela reflète une compréhension implicite, par un auteur situé formellement en dehors de l'univers fictif, de ce que devrait être l'autoprésentation de Suzanne en tant que femme face au marquis de Croismare.

D'un autre côté, même si la religieuse Suzanne est la seule destinatrice dans ce roman épistolaire-mémoriel, la seule à incarner le « moi » qui s'adresse au marquis de Croismare, l'auteur lui-même, en tant que maître de ce jeu de « rôle », n'est pas isolé de l'interaction fictive à un seul interlocuteur que le texte semble construire. Sa présence se manifeste non seulement dans des révélations extérieures à l'œuvre, comme dans la *Préface* éditée par Grimm ou dans les correspondances de Diderot qui démystifient le texte romanesque, mais également dans des indices enchâssés dans le récit même. Certaines adresses, bien qu'attribuées à la voix pseudo-féminine de l'héroïne, laissent entrevoir une intervention directe qui ne s'inscrit pas dans la position de victime féminine.

Cela peut se refléter, par exemple, dans les variations du pronom utilisé : l'introduction d'un *vous* indéfini ou d'un « *nous* inclusif » en tant que terme d'adresse ouvre une perspective indépendante des conflits narratifs, permettant à l'auteur de commenter les questions philosophiques et éthiques soulevées par l'histoire. Dans ces moments, la situation communicative n'est plus privée mais s'élargit à un public universel, s'alignant sur les stratégies d'un discours philosophique, où le destinataire illusoire sert de levier pour la persuasion. À d'autres moments, tout en maintenant l'apparence d'une interaction à un destinataire unique, l'auteur altère la relation entre Suzanne et le marquis, remplaçant la dynamique genrée d'appel à l'aide ou de séduction féminine par une complicité masculine. Dans cette configuration, le sujet parlant assume,

tout comme il le confère à son destinataire, un rôle de regardant – tantôt observant les corps d'autres personnages féminins, tantôt dirigeant son regard vers son propre corps. Nous nous permettons de qualifier ce phénomène de « métalepse de l'ethos de l'auteur », qui sert à désigner la manière subtile dont Diderot introduit sa propre présence dans le texte à travers des glissements entre les niveaux narratif et personnel.

Cette double vision enrichit la complexité de l'identité discursive de Suzanne, mais surtout, elle met en lumière le processus par lequel l'auteur projette son propre « moi » dans la figure qu'il crée. Diderot substitue discrètement, pour ainsi dire, la voix de son héroïne à la sienne, incarnant à travers Suzanne non seulement ses conceptions de la féminité – particulièrement éclairées par ses réflexions sur la dialectique entre la physiologie et l'éthique –, mais également les traces de son expérience personnelle en tant qu'homme, penseur et être de désir. À travers cette construction, transparaissent des éléments de sa vie vécue, de sa subjectivité masculine, et de son immersion dans les cercles sociaux parisiens. Cette imbrication entre réflexion philosophique, pulsion de désir et inscription biographique confère à l'œuvre une richesse où le fictif et le réel s'entrelacent, rendant la figure de Suzanne aussi bien le reflet des préoccupations intellectuelles de Diderot que le véhicule de sa présence intime dans le texte.

1. Les adresses pseudo-féminines de Suzanne : une parole sous contrainte

Selon Amossy, toute image de soi est inséparable d'une situation de communication : elle suppose un « 'je' qui prend la parole à l'intention d'un 'tu'[289] », et reste « tributaire de la relation 'je' - 'tu'[290] ». Cette dimension relationnelle distingue l'ethos discursif de la corporalité réelle de l'auteur : il s'agit d'une construction rhétorique, que Roland Barthes, cité par Amossy,

[289] Ruth Amossy, *La présentation de soi : ethos et identité verbale*, *op. cit.*, p. 103.
[290] *Ibid.*, p. 117.

décrit comme « celui qui fait que le locuteur, en parlant, manifeste ses traits de caractère », qu'il « doit montrer à l'auditoire (peu importe sa sincérité) pour faire bonne impression »[291].

Ainsi, la représentation de l'ethos de la destinatrice s'inscrit dans un espace intersubjectif où le romancier interroge une relation de pouvoir subtilement sexuée. Né d'un canular reposant sur l'emprunt d'un personnage réel, le roman déploie une double présentation de soi à travers les adresses de la destinatrice. Cette dualité du sujet parlant se traduit par son incarnation en tant que protagoniste intradiégétique, alignée sur son rôle dans le déroulement narratif, tout en fonctionnant comme un vecteur soumis à la vision propre à l'auteur masculin. Ce dernier y projette ses propres conceptions, à la fois stéréotypées et empreintes de compassion, qui donnent forme à des représentations sous-jacentes de la féminité. Ces projections imprègnent l'identité discursive de Suzanne, où se croisent les intentions narratives et idéologiques. Par ce biais, l'ethos de l'héroïne devient non seulement un outil rhétorique mais aussi un espace où s'exprime l'interaction complexe entre le texte, le lecteur et l'auteur.

Pour comprendre ces adresses genrées à l'épreuve des conceptions de Diderot sur les femmes, il faut rappeler que leur efficacité repose sur un pacte de communication à la fois linguistique et culturel, fondé sur l'identité et le statut des protagonistes, notamment leur genre. Comme l'indique Amossy,
« l'image discursive de soi est donc ancrée dans des stéréotypes », ceux-ci constituent « un arsenal de représentations collectives » qui influence l'efficacité de la présentation de soi dans une culture donnée[292]. Cette dimension conventionnelle se situe au cœur de la théorie des actes de parole élaborée par J. L. Austin. Outre l'acte locutoire – produire un énoncé –, il distingue l'acte illocutoire, qui constitue le « *eo ipso* » du locutoire : il renvoie aux intentions sous-jacentes de l'énonciateur, à l'« implicite » de son discours,

---

[291] Cf. Ruth Amossy, « Roland Barthes et l'"image d'auteur " : écrits posthumes et hommages amicaux », *op. cit.*, p. 84-85.
[292] Ruth Amossy, « Éthos », *op. cit*., p. 239.

réglé par la convention. L'acte illocutoire s'accomplit ainsi par conformité à des normes linguistiques et sociales qui orientent et limitent l'intention du locuteur[293]. Cette affirmation rappelle l'idée de Détrie que « la façon d'interpeller est totalement significative non seulement du rapport projeté, mais aussi de la réaction supposée d'autrui à la construction de ce rapport[294] ».

Dans *La Religieuse*, en tant que destinatrice au sein de l'univers diégétique, les choix rhétoriques et discursifs des adresses de Suzanne Simonin au marquis de Croismare impliquent une mise en œuvre spécifique des actes illocutoires, constituant ainsi une présentation de soi à l'attention d'un destinataire particulier. Ces adresses reflètent le cadrage de l'espace interactif du récit, lequel se déploie à deux niveaux : à l'intérieur, dans les perceptions et les présupposés liés aux réactions anticipées du destinataire de Suzanne ; et à l'extérieur, à travers les représentations de la vision genrée du romancier, en écho constant aux conceptions de son époque. Situé hors de l'univers diégétique, Diderot, en tant qu'auteur, imprègne les stratégies discursives de l'héroïne des *conventions* qu'il façonne et structure, sous-tendant ainsi les adresses tout en identifiant ses perspectives auctoriales à l'intentionnalité communicative de la narratrice.

Dès lors, l'adresse de Suzanne se configure comme une parole sous contrainte : elle institue une relation asymétrique *je-tu* où l'ethos se négocie dans et par les normes d'énonciation. C'est dans cet entre-deux que se profile la figure d'un – voudrait-on pouvoir dire – « demi-sujet », ni seulement objet regardé et jugé, ni pleinement sujet souverain de sa parole, mais une voix orientée par la convention et offerte au jugement du marquis. Dans ce jeu complexe d'identification, l'image du marquis de Croismare joue un rôle essentiel. Bonne illustration des situations exposées par Maingueneau, le marquis agit comme un « garant » de l'énonciation, permettant de relier les

---

[293] Cf. J. L. Austin, *How to do things with words...*, Cambridge, Mass, Harvard university press, 1962, « Lecture VIII », p. 101 : « not to the consequences (at least in any ordinary sense) of the locution, but to the conventions of illocutionary force as bearing on the special circumstances of the occasion of the issuing of the utterance ».

[294] Catherine Détrie, *De la non-personne à la personne*, *l'apostrophe nominale*, *op. cit*., p. 8.

deux dimensions de l'éthos au monde empirique. Son rôle dépasse celui d'un simple destinataire fictif : il incarne « un ensemble diffus de représentations sociales évaluées positivement ou négativement, de stéréotypes que l'énonciation contribue à conforter ou à transformer[295] ».

Le discours que Suzanne adresse au marquis de Croismare témoigne d'abord d'une adhésion délibérée aux vertus d'humilité, de modestie, de patience et de décence dans ses propos et ses gestes, ainsi qu'à la pudeur qui devait régir les relations intimes d'une jeune femme de son temps. Contrairement aux textes où Diderot s'exprime directement, ou à travers une instance auctoriale masculine, *La Religieuse* se distingue par la rareté des impératifs exprimant une demande claire ou une prise de position affirmée. Chez Suzanne, l'usage de cette rhétorique semble soigneusement restreint à deux contextes principaux : lorsqu'elle sollicite la compassion de son destinataire, ou lorsqu'elle l'invite à juger son récit et sa propre moralité.

Ainsi, lorsque la jeune religieuse demande au marquis d'« imaginer », l'objet de cette imagination est sa propre mort : « il y avait des jours où je soupirais après l'instant de me sacrifier » (240). De même, elle le prie de « craindre un fatal moment » (306), de ne pas « se préparer à de longs regrets » (381), ou encore de « se hâter de la secourir » – avant d'ajouter aussitôt : « enseignez-moi ce que je puis faire pour vous », et d'affirmer avec humilité : « mon ambition n'est pas grande » (*ibid.*). Ces impératifs, bien que formellement assertifs, sont constamment désamorcés par le contenu tragique et sacrificiel qui les accompagne. Ils relèvent moins d'un mouvement de domination que d'un élan désespéré – la main tendue d'une femme au bord du gouffre, qui ne menace ni ne contraint. Une seule occurrence échappe à cette tonalité suppliante : lorsque Suzanne exhorte son destinataire à imaginer sa propre fille
– « Tuez plutôt votre fille que de l'emprisonner dans un cloître malgré elle, oui, tuez-la » (296). Cet appel, d'une intensité extrême, déplace soudain la voix de

---

[295] Dominique Maingueneau, « Le recours à l'ethos dans l'analyse du discours littéraire », *Acta fabula*, Équipe de recherche Fabula, septembre 2014. [En ligne] https://www.fabula.org/colloques/document2424.php#ftn13

la narratrice : parlant comme une fille condamnée, elle s'adresse non plus à un protecteur, mais à un père. En se substituant à cette enfant, elle dramatise l'horreur de sa condition et transforme l'impératif en un cri de mort voilé. Il s'agit bien d'un vœu d'auto-immolation plutôt que d'un acte d'autorité. L'impératif, chez Suzanne n'exprime aucune maîtrise ; il met en scène la dépendance même. La supplique performe l'offrande de soi au jugement masculin.

En fait, même en engageant son destinataire, en tant que témoin distant de son récit, dans une participation immersive à travers ses commentaires, la destinatrice privilégie des tournures qui suspendent le jugement et en remettent explicitement l'appréciation au destinataire[296] de manière à maintenir entre eux une distance respectueuse. Elle ne fait guère preuve d'une autorité narrative tranchante, souvent jugée adéquate pour un narrateur affirmatif, telle que celle revendiquée ouvertement par l'auteur anonyme de *Jacques le fataliste* ; elle n'adopte pas non plus ce ton aisé et léger qui se laisse volontiers aller à des digressions variées, en interpellant le lecteur, un trait si fréquent dans d'autres œuvres de Diderot, où les interactions directes et immédiates avec le destinataire paraissent caractéristiques. Dans ces écrits, l'auteur n'hésite pas à briser les frontières interpersonnelles, dans l'intention de contraindre le lecteur à partager plus intensément ses propres joies ou indignations, prises de position ou perplexités. À la fin de *Ceci n'est pas un conte*, par exemple, le destinataire, placé par l'auteur dans une situation d'être examiné et jugé, est sommé de réfléchir impérativement à la morale de l'histoire : « Mais mettez la main sur la conscience et dites-moi, vous, monsieur l'apologiste des trompeurs et des infidèles, si vous prendrez le docteur de Toulouse pour votre ami… Vous hésitez ? » (516).

---

[296] Par exemple, « Voilà l'époque de mon bonheur de mon malheur, selon, monsieur, la manière dont vous en userez avec moi » (247) ; « « Au milieu de ces incertitudes, je pris un parti dont vous jugerez, monsieur, comme il vous plaira » (249) ; « je ne tardai pas à empirer mon sort par des actions que vous appellerez ou imprudence, ou fermeté, selon le coup d'œil sous lequel vous les considérerez » (271).

Dans *La Religieuse*, on ne trouve ni digressions spontanées et légères propres à l'auteur, ni expressions plaçant le locuteur en posture de domination, imposant ses idées ou interrogeant de manière directe le destinataire. L'usage des marqueurs d'atténuation et d'omission imprègne les adresses de Suzanne au marquis. Certaines omissions sont ainsi présentées de manière à conférer à ces silences mêmes une portée gestuelle significative, souvent ancrée dans des impératifs moraux. Parfois, il s'agit de la notion de convenance : Suzanne insinue qu'elle « se doit » de faire preuve de retenue à l'intention du marquis, ce qui le place d'emblée dans le rôle d'évaluateur implicite de sa conduite. Lors de son séjour au couvent de Longchamp, où elle subit de nombreuses persécutions après l'arrivée de la supérieure Sainte-Christine, l'héroïne révèle à son destinataire sa conscience d'autocensure : « je proférais des blasphèmes que je n'ose vous répéter » (296). Que ce soit lorsqu'elle est accusée d'être possédée par le démon de l'impureté, où elle écrit : « je ne saurai vous dire comment cette aventure fut travestie », ou encore : « des desseins, des actions que je n'ose nommer et des désirs bizarres auxquels on attribua le désordre évident dans lequel la jeune religieuse s'était troublée » (295) ; ou bien au couvent de Saint-Eutrope, à propos de sa relation ambiguë avec la supérieure, « je n'ose vous décrire toutes les actions indécentes qu'elle fit, vous répéter tous les discours malhonnêtes qui lui échappèrent dans son délire » (376). Elle va même jusqu'à admettre son choix de taire certains détails, invoquant l'oubli ou l'humiliation : « tout ce que j'aurais encore à dire de vrai ne me revient pas ou je rougirais d'en souiller ces papiers » (377). Ce rapport à l'indicible, cette honte latente qui habite son discours, semble traverser sa narration en filigrane et de manière persistante.

Tout en exposant son état d'abandon et d'impuissance, la narratrice se montre pleinement consciente d'une certaine responsabilité de ne pas verser dans un pathos excessif, qui risquerait d'incommoder son destinataire. Dans certains cas, elle adopte une posture d'émotion réprimée par le biais de la prétérition, en utilisant des formules telles que « je ne saurais vous dire » ou

« vous ne croirez pas », qui traduisent cette tension[297]. Un besoin de se justifier, notamment en ce qui concerne la sincérité de ses motivations morales, transparaît également dans l'anticipation de la réaction de ce dernier :

« Monsieur le marquis, je vois d'ici tout le mal que je vous cause ; mais vous avez voulu savoir si je méritais un peu la compassion que j'attends de vous » (300). L'exposition volontaire de cette auto-répression se manifeste de manière plus explicite, dans l'écho qu'elle fait, non sans déception, aux gens qui ne se préoccupent plus d'elle : « j'ai le caractère porté à l'indulgence […]. J'excusais donc l'avocat Manouri tant que je pouvais, et tous ces gens du monde qui avaient montré tant de vivacité dans le cours de mon procès et pour qui je n'existais plus, et vous-même, monsieur le marquis » (321).

Outre les omissions, Suzanne mobilise aussi avec habileté la fonction métapragmatique de son discours, marquées par des registres d'autoévaluation, pour souligner ses qualités morales irréprochables. Elle demande au marquis de dissimuler son talent musical, en insistant sur son absence de toute ambition démesurée : « l'ostentation de ces talents ne va point avec l'obscurité et la sécurité que je cherche ; celles de mon état ne savent point ces choses et il faut que je les ignore » (262). Lorsqu'elle sollicite à nouveau le soutien du marquis vers la fin de sa lettre, elle réitère son humilité et son désintéressement : « une condition supportable, s'il se peut, ou une condition telle quelle, c'est tout ce qu'il me faut ; et je ne souhaite rien au-delà. Vous pouvez répondre de mes mœurs » (381). Le simple fait de rapporter l'affection que lui portent d'autres personnes pourrait passer pour de l'autosatisfaction, en contradiction avec les idéaux de vertu. Suzanne, soucieuse de ne pas paraître vaniteuse, recourt à des marqueurs d'atténuation comme « je ne sais s'il me convient de vous dire » (263) pour modérer son discours. Elle anticipe même toute critique de cet

---

[297] « Vous n'en sauriez croire combien je fus pressée de l'écrire, et combien j'en fus embarrassée quand il fut écrit » (276) ; « Je ne saurais vous peindre la surprise générale ; en un clin d'œil chacune sans se remuer eut parcouru le visage de ses compagnes, cherchant à démêler la coupable à son embarras » (291) ; « Je restai seule à son chevet. Je ne saurais vous peindre ma douleur […] » (321) ; « Je ne saurais vous dire l'effet qu'il produisit sur elle, les soupirs qu'elle poussa, les pleurs qu'elle versa, les marques d'indignation qu'elle donna mes cruels parents, contre les filles affreuses de Sainte-Maris, contre celles de Longchamp » (341-342).

« éloge » en ajoutant : « je sais que c'est un grand éloge que je me donne, plus grand que vous ne pouvez l'imaginer, ne l'ayant point connu » (*ibid*.).

Cette tension entre une conscience morale manifeste et la nécessité d'authenticité inhérente à la nature confessionnelle de la lettre crée un paradoxe subtil mais significatif. Il s'agit de deux principes en conflit, mais qui s'influencent mutuellement : le souci d'intégrité morale de Suzanne et le besoin de créer une intimité narrative. Ce paradoxe apparaît particulièrement dans les moments où Suzanne dévoile des expériences personnelles très intimes, susceptibles de susciter la controverse. Pour poursuivre son récit, elle semble devoir nier au moins partiellement, sur un plan spirituel, les conditions mêmes de l'interaction de « l'aveu » : soit en remettant en question la véracité des faits exposés, soit en minimisant la présence de son interlocuteur, le marquis, dans cet acte de révélation. Par exemple, quand elle mentionne la douloureuse incertitude familiale liée au fait qu'elle pourrait ne pas être la fille biologique de son père, Suzanne la présente comme une simple conjecture sans fondement solide, en disant : « vous l'avouerai-je, monsieur ? », et poursuit : « quand ces soupçons seraient mal fondés, que risquerais-je à vous les confier ? Vous brûlerez cet écrit et je vous promets de brûler vos réponses » (242). D'autre part, vers la fin de son récit, elle décrit au marquis une situation où elle a surpris la confession de la supérieure de l'abbaye, mais elle précise en même temps qu'elle doit impérativement chasser toute pensée relative à son destinataire pour pouvoir continuer : « Voilà encore un de ces endroits que j'écris, parce que je me flatte que vous ne me lirez pas ; cependant cela n'est pas vrai, mais il faut que je me le persuade. » (373). Elle explique que sa nature, dans le processus de narration, se divise en fonction de ce qu'elle anticipe de la réaction du marquis : les passages qui, selon elle, pourraient susciter de l'attention ou de la compassion sont écrits avec aisance et fluidité, comme si son destinataire était présent devant elle. En revanche, ceux qui pourraient provoquer une opinion négative sont beaucoup plus difficiles à rédiger.

Une telle attitude contraste radicalement avec la liberté d'expression que Diderot affiche dans ses autres œuvres, qu'il s'agisse de déclarer qu'il lui faut imaginer la présence d'un ami proche pour être empli d'inspiration et d'ardeur, d'assumer sans détour que ses écrits ne sont pas destinés à plaire à un large lectorat, ou même de s'en prendre directement à un destinataire fictif avec une franchise désarmante. À l'inverse, « l'aveu » de Suzanne à l'égard du marquis est presque toujours accompagné de gestes d'autocondamnation, comme si elle devait attendre la légitimation d'une voix extérieure : « Je prévois, monsieur le marquis, que vous allez prendre mauvaise opinion de moi » (372) ; « "Eh bien ! Que fîtes-vous ?" — Vous ne devinez pas ? Non, vous êtes trop honnête pour cela. […] Cela est fort mal, direz-vous… O ! Pour cela oui, cela est fort mal ; je me le dis à moi-même » (373). Cette dynamique est précisément déterminée par la relation de pouvoir codifiée entre Suzanne et le marquis. Les normes intériorisées par l'héroïne, qui se manifestent dans ses démonstrations de droiture morale et son respect des convenances, sont fortement marquées par le genre. Elles révèlent comment l'inégalité entre les sexes déforme l'espace discursif, contraignant l'héroïne à une mise en scène perpétuelle de sa propre vertu et à un respect rigide des règles de bienséance.

Face au marquis, la protagoniste se présente aussi explicitement comme un être fragile et vulnérable : « Je ne pense pas qu'il y ait aucune âme jeune et sans expérience à l'épreuve de cet art funeste » (246) ; « M'expatrier ! Mais dites-moi pourquoi cette idée m'épouvante ? C'est que je ne sais où aller ; c'est que je suis jeune et sans expérience ; c'est que je crains la misère, les hommes et le vice » (262) ; « Monsieur le marquis, ma situation présente est déplorable, la vie m'est à charge ; je suis une femme, j'ai l'esprit faible comme celles de mon sexe ; Dieu peut m'abandonner ; je ne me sens ni la force, ni le courage de supporter encore longtemps ce que j'ai supporté » (306). Ces adresses empreintes de supplication se chargent d'une intensité affective où s'exprime moins la volonté d'argumenter que celle de toucher, d'émouvoir et de désarmer. Diderot partage avec les médecins mécanistes du XVIIIe siècle,

l'idée que la fluidité émotionnelle des femmes provient de leur fragilité physiologique et de la sensibilité de leurs organes. Il considère que la sensibilité féminine se définit par une spontanéité émotionnelle[298] : par rapport aux hommes, les femmes semblent enveloppées par leurs sensations immédiates[299], ayant du mal à accéder à une réflexivité profonde et présumée autonome[300]. Il confère à ces adresses pour armes non pas la logique ni la force persuasive du raisonnement, mais une parole imprégnée d'incertitude, de doute et d'humilité. Les formules récurrentes telles que « je ne pense pas », « pourquoi », « je ne sais où aller » ou « je ne sens ni la force ni le courage » instaurent un mode discursif singulier, fondé sur un ethos de faiblesse et d'autonégation.

---

[298] L'observation physiologique revêt chez lui une signification déterministe : la proximité qu'il perçoit entre les femmes et les sensations corporelles, auxquelles elles seraient plus soumises, fait d'elles les victimes de leur propre corps. Ces sensations, non réflexives, sont décrites ainsi : « […] son essence se mêle à l'essence divine ; elle se pâme ; elle se meurt ; sa poitrine s'élève et s'abaisse avec rapidité ; ses compagnes, attroupées autour d'elle, coupent les lacets de son vêtement qui la serre. […] La femme dominée par l'hystérisme éprouve je ne sais quoi d'infernal ou de céleste » (Denis Diderot, *Sur les femmes*, dans *Œuvres complètes*, éd. Assézat, *op. cit.*, p. 255-256).

[299] Cette vision de la fragilité et de l'extrême sensibilité des organes féminins s'accorde avec la théorie mécaniste et matérialiste de La Mettrie, pour qui les femmes possèdent des facultés sensorielles plus délicates que celles des hommes, ce qui les rend plus enclines à suivre leurs impulsions naturelles : « Dans le beau sexe, l'[â]me suit encore la Délicatesse du tempérament : de là cette tendresse, cette affection, ces sentimen[t]s vifs, plutôt fondés sur la passion que sur la raison ; ces préjugés, ces superstitions, dont la forte empreinte peut à peine s'effacer, &c. » (Julien Offray de La Mettrie, *L'Homme-machine*, dans *Œuvres philosophiques de M. La Mettrie*, 1753, t. I, p. 17).

Dans la *Réfutation d'Helvétius*, Diderot remet également en question l'explication qui impute l'émotivité féminine uniquement à l'éducation et aux préjugés : « […] est-ce l'éducation et le préjugé seuls qui rendent en général les femmes craintives et pusillanimes, ou la conscience de leur faiblesse ? conscience qui leur est commune avec tous les animaux délicats ; conscience qui met l'un en fuite au moindre bruit, et arrête l'autre fièrement à l'aspect du péril et de l'ennemi » (*op. cit.*, p. 94).

[300] Les conceptions de Diderot sur le féminin ne dépassent guère celles de son siècle. Il affirme à plusieurs reprises l'insuffisance intellectuelle des femmes : « l'absence de logique chez presque toutes les femmes » (Denis Diderot, *Réfutation d'Helvétius*, *op. cit.*, p. 115) ; « sujettes à une férocité épidémique » (*Sur les femmes*, *op. cit.*, t. II, p. 257. [En ligne] https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k55581984/f262.image.r=hysterisme) ; « faute de réflexion et de principes, rien ne pénètre jusqu'à une certaine profondeur de conviction dans l'entendement des femmes ; que les idées de justice, de vertu, de vice, de bonté, de méchanceté nagent à la superficie de leur âme » (*ibid.*, p. 260).

Dans le *Paradoxe sur le comédien*, il explicite une distinction genrée entre émotion et raison : la première est plutôt qualifiée de « féminine » et indissociable d'une « faiblesse d'organisation » :

« Voyez les femmes; elles nous surpassent certainement, et de fort loin, en sensibilité : quelle comparaison d'elles à nous dans les instants de la passion ! Mais autant nous le leur cédons quand elles agissent, autant elles restent au-dessous de nous quand elles imitent. La sensibilité n'est jamais sans faiblesse d'organisation. La larme qui s'échappe de l'homme vraiment homme nous touche plus que tous les pleurs d'une femme » (311).

Sous la conduite du récit de Suzanne, le marquis aussi découvre une fresque des femmes du cloître, où se confondent la victime et le bourreau, deux visages indissociables d'une même condition. En évoquant des jeunes femmes victimes, comme sœur Sainte-Ursule, Suzanne plaide pour elles auprès du marquis, comme elle le ferait pour elle-même : « Cette jeune femme, monsieur, est encore dans la maison ; son bonheur est entre vos mains […] brûlez donc ces lettres, monsieur ; si vous en séparez l'intérêt que vous voulez bien prendre à mon sort […] » (281). En revanche, lorsqu'elle parle des supérieures et des religieuses âgées complices au sein du couvent, son attitude se transforme, passant de la répugnance à la compassion selon les personnes qui se présentent à elle. L'usage du *vous* indéfini imprime à son discours une dimension plus objectivée et distanciée. Tout en demeurant, dans les faits, membre de la communauté monastique, elle adopte une position d'observation mentale qui la rapproche de son destinataire, le marquis, et qui introduit dans son récit une perspective quasi externe sur les autres religieuses. Ainsi, la bienveillance de la supérieure de Moni avait d'abord conduit Suzanne à ignorer la dure réalité de la vie conventuelle ; mais, lors de son transfert au couvent de Saint-Eutrope, les tourments éprouvés à Longchamp l'ont rendue méfiante. Cette vigilance est aussi reformulée, rétrospectivement, par une parole plus distanciée, où la narratrice dégage des conduites récurrentes et en propose une lecture quasi générale de la sociabilité conventuelle[301]. À l'égard des religieuses aliénées et déformées par la vie en clôture, Suzanne lance des accusations ferventes, tout

---

[301] Cette relecture rétrospective prend tantôt la forme d'une synthèse interprétative, où Suzanne dégage la logique générale de cette « séduction » conventuelle : « Son étude est de vous dérober toutes les épines de l'état ; c'est un cours de séduction la plus subtile et la mieux apprêtée. C'est elle qui épaissit les ténèbres, qui vous impose, qui vous fascine ; la nôtre s'attacha à moi particulièrement » (246) ; tantôt celle d'un inventaire presque typologique de ses procédés, comme dans ce passage : « Par exemple, on jette un mot de médisance, et l'on vous regarde ; on entame une histoire, et l'on attend que vous en demandiez la suite, ou que vous la laissiez ; si vous dites un mot ordinaire, on le trouve charmant, quoiqu'on sache bien qu'il n'en est rien ; on vous loue ou l'on vous blâme à dessein ; on cherche à démêler vos pensées les plus secrètes ; on vous interroge sur vos lectures ; on vous offre des livres sacrés et profanes ; on remarque votre choix ; on vous invite à de légères infractions de la règle ; on vous fait des confidences, on vous jette des mots sur les travers de la supérieure : tout se recueille et se redit ; on vous quitte, on vous reprend ; on sonde vos sentiments sur les mœurs, sur la piété, sur le monde, sur la religion, sur la vie monastique, sur tout » (328–329).

en élaborant une réflexion critique sur cet état d'enfermement anormal[302]. De même, dans la description de son premier contact avec la supérieure Mme ***, elle multiplie les notations parallèles sur le relâchement du maintien et le tempérament capricieux de celle-ci ; par ce procédé, elle semble vouloir tracer une frontière symbolique entre elles, comme si son récit cherchait déjà à annoncer le caractère équivoque de la relation à venir[303]. Dans un tel processus d'immersion fictionnelle, le *vous* indéfini qui remplace le *je* brouille les limites de ce dernier, et amène ainsi le destinataire à partager l'expérience du « moi de l'action ».

Le regard de Suzanne est à la fois moral et philosophique. D'une part, on observe que ce *vous*, d'abord convié à jouer le rôle de témoin et de juge, devient, dans certains cas, un interprète initié et plus expérimenté. Lorsque la narratrice Suzanne ajuste son point de vue pour le rendre plus harmonieux avec l'image de pureté et d'innocence que son « moi de l'action » projette, ce *vous* incarne celui qui comprend implicitement tout ce qui demeure indicible. Par exemple, au couvent de Longchamp, Suzanne est soumise à une surveillance stricte, à propos de laquelle elle confie au marquis : « Que vous dirai-je, monsieur, il faut qu'avec toute leur retenue extérieure, la modestie de leurs regards, la chasteté de leur expression, ces femmes aient le cœur bien corrompu, elles savent du moins qu'on commet seule des actions déshonnêtes, et moi je ne le sais pas […] je n'ai jamais su ce qu'il y avait à leur répondre » (296).

À travers ces mots, elle incite son destinataire à imaginer lui-même la signification de ces « termes si obscurs » et les questions morales qui en découlent, et pour ainsi dir, à prendre le relais de la concrétisation de la répression sexuelle au sein du couvent. Dorrit Cohn, dans *La Transparence*

---

302 « Ces femmes se vengent bien de l'ennui que vous leur portez ; car il ne faut pas croire qu'elles s'amusent du rôle hypocrite qu'elles jouent et des sottises qu'elles sont féroces de vous répéter […] » (246).

303 « Elle oublie toute bienséance ; elle lève sa guimpe pour se frotter la peau ; elle croise ses jambes ; elle vous interroge ; vous lui répondez, et elle ne vous écoute pas ; elle vous parle, et elle se perd, s'arrête tout court, ne sait plus où elle en est, se fâche, et vous appelle grosse bête, stupide, imbécile, si vous ne la remettez sur la voie » (325).

intérieure, affirme que « dans le récit à la première personne, le moi de l'action est toujours soumis au regard d'un narrateur qui sait ce qui lui est arrivé ensuite, et qui a toute liberté de parcourir dans les deux sens l'axe temporel qui relie ces deux subjectivités[304] ». Cette observation met en lumière une particularité propre à la rétrospectivité de la narration autobiographique : une tension constante entre la liberté narrative et les limites imposées par la reconstruction du passé.

Le fait que Suzanne, en tant que narratrice, se montre naïve face aux expressions et aux gestes à connotation sexuelle ne signifie pas nécessairement que son moi actuel demeure hanté par les crises de son passé ; il révèle plutôt un choix délibéré de l'auteur, qui, dans ses *adresses* au marquis, préfère concentrer la focalisation narrative sur une Suzanne innocente et timide. Dans cette alternance entre paralepse et paralipse, la jeune femme parvient à réaffirmer devant son destinataire son intégrité morale : non seulement en s'opposant activement aux ruses, aux mauvaises intentions et à la frivolité des religieuses plus âgées, mais aussi en manifestant, sur le plan cognitif, une forme d'étrangeté et d'incompréhension à l'égard de tels comportements. Elle recourt fréquemment à des registres exclamatifs pour exprimer une distance instinctive – « Oh ! monsieur, combien ces supérieures de couvent sont artificieuses ! vous n'en avez point d'idée » (244) ; « Ah ! monsieur, les méchantes créatures que des femmes recluses qui sont bien sûres de seconder la haine de leur supérieure et qui croient servir Dieu en vous désespérant ! » (298) ; « Je vous entends, vous, monsieur le marquis, et la plupart de ceux qui liront ces mémoires : "Des horreurs si multipliées, si variées, si continues ! […]" » (305) – ainsi qu'à une série de formules décrivant les états d'anomalie des femmes cloîtrées qui l'entourent : « discours malhonnêtes », « idées importunes », « actions déshonnêtes », « folies et inégalités ». Autant d'expressions qui marquent son détachement à l'égard de la mentalité conventuelle et postulent

---

[304] Cf. Dorrit Cohn, *La Transparence intérieure : modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, *op. cit.*, p. 169-170.

une complicité morale avec le destinataire. Tout en guidant le lecteur dans une observation rapprochée de la communauté des religieuses, ses paroles traduisent une conception diderotienne de la « normalité », fondée sur l'idée d'une conciliation possible entre la nature et les normes sociales – comme le suggère Paul Hoffmann : « peut-être d'abord au nom d'une certaine idée de la nature, en laquelle demeure un sens normatif résiduel[305] ».

Mais la complexité du personnage de Suzanne tient au fait que son innocence semble ne pas procéder entièrement d'une complaisance morale. Face à la supérieure de Saint-Eutrope, Suzanne ne se montre ni indifférente ni hostile : elle éprouve pour elle une sympathie mêlée de compassion. Aux yeux de la narratrice, la supérieure n'est pas une pécheresse condamnée, mais « une des femmes les plus sensibles qu'il y eût au monde, malgré toutes ses folies et ses inégalités », qui « ne pouvait entendre un récit un peu touchant sans fondre en larmes » (360). Ce qu'elle perçoit en elle, ce n'est pas le vice, mais la souffrance ; non le destin de perdition que le père Le Moine avait prophétisé, mais une humanité blessée, digne de pitié. Elle réaffirme d'ailleurs à plusieurs reprises une lecture déculpabilisante de l'intimité sensuelle qui s'est instaurée entre elles : « cette familiarité, qui me paraissait innocente et qui me le paraît encore » (329) ; « je n'ai point eu honte de ce que j'ai fait » (372). L'emploi du présent y implique que cette attitude déculpabilisante s'étend également au « moi narrateur » : elle relève d'un je parlant qui assume pleinement, dans le temps du récit, la même conviction. Dans cette perspective, Suzanne se dessine comme une observatrice à la fois lucide et empreinte de compassion – une témoin réfléchie et mélancolique du destin féminin au sein du cloître. Comme elle le confie au marquis : « Il est sûr, monsieur, que sur cent religieuses qui meurent avant cinquante ans, il y en a cent tout juste de femmes, sans compter celles qui deviennent folles, stupides ou furieuses en attendant » (246).

Cette complexité provient en grande partie du paradoxe interne que Diderot inscrit dans son dispositif d'énonciation ; en confiant la parole à une

---

[305] Paul Hoffmann, *La femme dans la pensée des Lumières*, Genève, Slatkine, 1995, 112.

narratrice féminine, il y projette à la fois ses propres conceptions stéréotypées et intentions philosophiques. En réitérant sans cesse sa fragilité, sa modestie et sa soumission, Suzanne se conforme à l'image de la femme vertueuse que les normes du temps érigent en modèle. L'auteur, en façonnant chez elle une parole pseudo-féminine, module constamment sa voix selon les impératifs moraux et genrés de l'époque, maintenant ainsi une tension entre l'expression personnelle et l'auto-soumission au jugement du marquis. Ce dispositif n'est pas seulement d'ordre conventionnel ; il paraît aussi profondément philosophique. En d'autre termes, la fragilité, la modestie et le sentiment moral de honte ne sont pas entièrement le fruit d'un calcul délibéré ; dans une certaine mesure, ces qualités reflètent une défaillance d'énergie intrinsèque souvent associée à la sensibilité féminine[306]. Suzanne, Sainte-Ursule, Sainte-Thérèse, ainsi que la supérieure Mme ***, voire les autres religieuses, semblent occuper des positions différentes sur un même spectre qu'incarne la nature féminine, représentée comme d'une organisation extrêmement délicate et sensible. Les adresses pseudo-féminines de la destinatrice – ou plus largement, le portrait des femmes du cloître qu'elle adresse au marquis – ne visent donc pas tant un jugement moral qu'une révélation anthropologique. À travers la représentation de l'anormalité, de la répression et de la folie, l'auteur cherche à mettre au jour la tragédie d'une humanité soumise à ses propres contradictions naturelles. Dès lors, la figure de Suzanne exigeait, pour incarner cette tension, une héroïne sensible, fine, réfléchie et douée d'une lucidité discrète – des traits qui, tout en semblant contredire la modestie institutionnalisée qui imprègne la plupart de ses adresses, coexistent pourtant, chez Diderot, dans la représentation profondément ambivalente d'une destinatrice féminine à la fois soumise et éclairée.

---

[306] Par exemple, après avoir subi une série de supplices, Suzanne s'interroge désespérément sur l'absence de rébellion au couvent, en se demandant pourquoi personne n'a jamais mis le feu au couvent
: « Une question, monsieur, que j'aurais à vous faire, c'est pourquoi, à travers toutes les idées funestes qui passent par la tête d'une religieuse désespérée, celle de mettre le feu à la maison ne lui vient point » (274).

2. Les relations asymétriques entre Diderot et ses destinataires féminines

À travers les œuvres de Diderot (sauf ses correspondances privées), les interlocutrices féminines se distinguent nettement des interlocuteurs masculins par leur fréquence d'apparition et par les contextes dans lesquels elles interviennent. D'abord, les adresses directes de Diderot à une femme semblent beaucoup moins nombreuses que celles adressées à un destinataire masculin. Par exemple, dans les *Salons*, Diderot s'adresse rarement directement aux femmes artistes, que ce soit dans ses commentaires critiques ou élogieux, contrastant ainsi avec la liberté qu'il manifeste lorsqu'il interagit avec Grimm ou un monsieur artiste. Dans le *Salon de 1767*, son opinion négative à l'égard du tableau de Madame Therbouche s'exprime à la troisième personne : « Madame Therbouche. Excellente, si elle avait en talent la dixième partie de ce qu'elle a en vanité. On ne saurait lui refuser de la couleur et de la chaleur. Tout contre le bien qu'elle aurait atteint, si elle eût été jeune et docile. Son talent n'est pas ordinaire pour une femme, et pour une femme qui s'est faite toute seule » (433-434). Tout de même, dans le *Salon de 1769*, son admiration pour Mademoiselle Vallayer est directement adressée à Grimm : « Quelle vérité, Monsieur, et quelle vigueur dans ce tableau ! Mlle Vallayer nous étonne autant qu'elle nous enchante » (196) ; « Il est certain, Monsieur, que si tous les récipiendaires se présentaient comme mademoiselle Vallayer et s'y soutenaient avec autant d'égalité, le Salon serait autrement meublé » (199). Ce contraste souligne non seulement une disparité dans le traitement des destinataires féminins et masculins, mais aussi une mise en scène où les femmes sont plus souvent médiatisées par un regard masculin, que ce soit pour les jugements négatifs ou positifs. Cette dynamique semble révéler une tendance structurelle dans l'écriture de Diderot, qui positionne fréquemment les femmes comme des sujets évalués à distance plutôt que comme des interlocutrices actives.

Certes, les écrits de Diderot ne sont pas totalement dénués de dédicaces ou d'interpellations adressées à des destinataires féminines. Qu'il s'agisse de la

Lettre sur les aveugles, entièrement destinée à une certaine Madame ***, des *Bijoux indiscrets*, qui suggèrent l'existence d'une lectrice féminine dans la préface, ou encore de certains discours imaginaires dans ses *Salons* adressés aux personnages féminins représentés dans les tableaux, ces femmes figurent parmi ses interlocutrices au sein du texte. Cependant, ces adresses présentent une caractéristique notable : elles maintiennent une certaine distance entre le destinateur et ses destinataires féminines, lesquelles ne sont jamais véritablement intégrées dans le registre intime ou personnel de ses discours. Dans un premier cas, la destinataire féminine, incarnée par la figure de « femme savante »[307], renvoie davantage à un vous anonyme, réduit à un récepteur passif face à l'auteur déployant ses raisonnements, à l'instar du vous interpellé dans d'autres essais philosophiques de Diderot, tels que les *Pensées philosophiques* et leur *Addition*, ou encore *De l'interprétation de la nature*. Dans la *Lettre sur les aveugles*, les adresses à cette « Madame » semblent instrumentalisées par le philosophe pour introduire plus de détails sensibles dans ses pistes réflexives et expérimenter la dimension communicative de ses démonstrations au sein du texte. Le plus souvent, elle est invitée à « voir », « écouter », « imaginer », à montrer de l'intérêt et de l'assentiment face aux sujets et aux points de vue de l'auteur[308], lire et commenter une référence (ou

---

307 L'identité réelle de la destinataire de la *Lettre* n'est pas définitivement établie. Comme l'indique Paul Vernière, il s'agit généralement de la figure d'une femme savante à laquelle les philosophes rendent hommage dans une œuvre d'esprit, figure devenue relativement courante depuis la marquise de Fontenelle et les dédicaces de Voltaire à Mme du Châtelet. Dans le cas de la *Lettre*, cette « Madame » pourrait renvoyer à Mme de Puisieux, maîtresse de Diderot, ou encore à Mme de Prémontval, mathématicienne (Cf. Denis Diderot, *Lettre sur les aveugles*, 82, note 1).

308 « Vous voyez, madame, qu'on pourrait donner des lois pour imaginer facilement à la fois plusieurs objets diversement coloré » (95) ; « Vous voyez, madame, que tous les raisonnement qu'il venait d'objecter au ministre n'étaient pas même capables de rassurer un aveugle » (124) ; « vous allez voir, par l'examen que j'en ferai, combien ceux qui ont prononcé que l'aveugle-né verrait les figures et discernerait les corps. Étaient loin de s'apercevoir qu'ils avaient raison » (132) ; « Ce langage, madame, ne vous paraît-il pas aussi commode qu'un autre ? N'est-il pas même tout inventé ? Et oseriez-vous nous assurer qu'on ne vous a jamais rien fait entendre de cette manière ? » (100) ; « Ne seriez-vous pas curieuse devoir aux prises deux ennemis, dont les armes se ressemblent si fort ? » (115)
; « Je passerai, madame, sans digression, à un métaphysicien sur lequel on tenterait I'expérience » (142) ; « car vous apercevez bien, madame, que, si quelqu'un prétendait vous prouver que la projection de deux lignes parallèles sur un tableau doit se faire par deux lignes convergentes […] il oublierait que la proposition est vraie pour un aveugle comme pour lui » (145).

encore à interrompre sa lecture pour suivre le fil principal du raisonnement)[309], à se rappeler un exemple démonstratif[310], tout en restant, de manière quasi systématique, le témoin silencieux de la structure argumentative — qu'il s'agisse d'assurer une transition dans le contenu ou de conclure un propos.

Dans une autre catégorie de situations, qui présente un contexte imaginaire combinant plusieurs niveaux énonciatifs, les destinataires féminines dans le texte ne sont jamais des femmes réellement existantes. Elles n'apparaissent pas comme celles à qui Diderot adresse effectivement son discours. Bien que dans la préface des *Bijoux indiscrets*, le *je* s'adresse à une jeune femme, Zima, celle-ci appartient à un univers fictif. C'est précisément cette adresse marquée par une dimension métaleptique qui associe le monde réel de Diderot à son univers fantastique, permettant au lecteur de ressentir une proximité psychologique avec ce dernier, comme s'il entrait avec le destinateur dans la chambre de Zima pour découvrir les secrets dissimulés sous son oreiller, et éprouvait ainsi une forme de plaisir quasi-voyeuriste. En réalité, Diderot s'adresse, certes indirectement, à un public masculin, l'invitant à s'immerger dans une expérience à la fois épistémologique et érotique. Comme l'affirme Henning Hufnagel : « Cette position de voyeur suggère de concevoir les lecteurs auxquels le texte s'adresse comme des lecteurs masculins ; notamment, elle les met en parallèle avec Mangogul invisible interrogeant les dames de sa cour[311] ».

---

309 « Madame, ouvrez la *Dioptrique* de Descartes, et vous y verrez les phénomènes de la vue rapportés à ceux du toucher, et des planches d'optique pleines de figures d'hommes occupés à voir avec des bâtons » (87) ; « Pourrai-t-on, madame, vous prier de suspendre ici votre lecture, et de chercher comment vous vous y prendriez à sa place ? » (*ibid*.) ; « Voyez, madame, toutes les preuves qu'en donne M. l'abbé Condillac, à la fin de son *Essai sur l'origine des connaissances humaines* » (134-135) ; « Au reste, vous remarquerez mieux que moi, madame que cet endroit de M. l'abbé de Condillanc très parfaitement écrit » (140).

310 « Lorsque nous allâmes visiter ensemble le cabinet du Jardin Royal, vous souvenez-vous, madame, de l'expérience du miroir concave, et de la frayeur que vous eûtes lorsque vous vîtes venir à vous la pointe d'une épée avec la mème vitesse que la pointe de celle que vous aviez à la main s'avançait vers la surface du miroir ? » (138).

311 Henning Hufnagel, « Draper la gaze en ruban de Môbius. Métalepse, genre et *gender* dans *Les Bijoux indiscrets* », *op*. *cit*., p. 71.

De même, dans les *Salons*, Diderot introduit parfois des adresses enchâssées aux images féminines en tant qu'objets de représentation artistique, sous forme de dialogues imaginaires insérés dans son discours destiné à Grimm, qui constitue l'énonciation principale. Son commentaire de la « Jeune fille qui pleure son oiseau mort » dans le *Salon de 1765* représente ainsi un spectacle dialogique de son imaginaire érotique, qui, tel un véritable tableau vivant, transforme la scène en une interaction complexe. L'éloge commence par une adresse directe à son ami masculin, sur un ton exclamatif, comme si celui-ci était incité à se tourner vers une scène délicieuse à laquelle il est lui- même convié à assister : « Ô la belle main ! la belle main ! le beau bras ! Voyez la vérité des détails de ces doigts, et ces fossettes, et cette mollesse, et cette teinte de rougeur dont la pression de la tête a coloré le bout de ces doigts délicats, et le charme de tout cela » (180). C'est en partant de cette fiction de partage simultané d'une émotion érotique que le salonnier se permet de concevoir, à un niveau énonciatif secondaire, une situation virtuelle où il se rapproche de la jeune héroïne, dialogue avec elle, et découvre les secrets de ses sentiments amoureux ; la phrase d'ouverture transitoire de ce dialogue le présente comme une expression paroxystique de la passion esthétique que l'effet de vraisemblance de la peinture produit en lui : « Cela est si vrai, que voici ce que je me souviens de lui avoir dit à différentes reprises […] » (*ibid*.). Lorsqu'il revient de son dialogue imaginaire avec la jeune fille à son commentaire de l'œuvre elle-même, il s'adresse toujours à Grimm, présentant son échange avec la jeune fille aussi comme une expérience cognitive partagée en temps réel : « Mais, mon ami, ne riez-vous pas, vous, d'entendre un grave personnage s'amuser à consoler un enfant en peinture de la perte de son oiseau, de la perte de tout ce qu'il vous plaira ? […] Cet enfant pleure autre chose, vous dis-je. D'abord, vous l'avez entendue, elle en convient ; et son affliction réfléchie le dit de reste » (182-183). Ainsi se construit une co-présence virtuelle à trois. Cela signifie que Diderot ne se livre pas à une intercalation d'adresse à une nouvelle personne comme il le ferait consécutivement à une adresse au

précédent interlocuteur masculin puis à la jeune fille peinte. Au contraire, son discours ne cesse jamais véritablement d'inclure Grimm. En naviguant dans un flottement métaleptique dans différents niveaux énonciatifs, Diderot confère à son imaginaire érotique une dimension visible et communicative, la jeune fille restant une protagoniste de son univers fictionnel.

En effet, les adresses enchâssées aux femmes ne se limitent pas aux figures féminines fictives. Dans le *Salon de 1767*, Diderot introduit même une mise en abyme où il adresse à Therbouche, une femme artiste, des commentaires critiques :

> Savez-vous ce qu'elle fit ; elle appela les témoins que j'avais écartés et leur rendit mes observations avec une intrépidité qui m'arrachasse en faveur de son caractère un éloge que je ne pouvais accorder à son ouvrage. […] Je lui disais, effacez-moi tout cela ; mettez-moi cet Amour en l'art, qu'en emportant sur son dos le voile qui couvre la nymphe. [*Salon de 1767*, 373]

Les adresses directes à cette artiste sont enchâssées dans un échange interactif entre le salonnier et l'éditeur. Les deux modes d'appellation de la destinataire enchâssée – utilisant respectivement la non-personne (« Sa composition d'ailleurs était sans intérêt, sans invention, commune »), et la personne allocutive (« effacez-moi cela ; mettez-vous cet Amour en l'art, qu'en emportant sur son dos le voile qui couvre la nymphe […]. Étendez-moi le front de ce satyre, raccourcissez ce visage niais, recourbez ce nez, étendez ces joues […] »), constituent en quelque sorte une isomorphie thématique des dialogues. Diderot invite son ami à se rendre mentalement comme physiquement sur le lieu même de l'émission de jugements critiques : « Savez-vous ce qu'elle fit », non seulement en tant que témoin d'une prise de position supposée objective et impartiale, mais aussi comme participant à la transformation de Mme Therbouche elle-même (et non seulement de son œuvre) en un objet de spectacle. Cela se manifeste particulièrement après la fin de la scène où Diderot s'adresse directement à l'artiste, ajoutant une description dramatique de la

réaction de Mme Therbouche suite aux critiques négatives : « Elle en tomba dans le désespoir. Elle se trouva mal ; la fureur succéda à la défaillance ; elle poussa des cris ; elle s'arracha les cheveux ; elle se roula par terre ; elle tenait un couteau, incertaine si elle s'en frapperait ou son tableau » (*ibid*.). En spectacularisant cette réaction émotionnellement excessive et en la réduisant à une pure présence corporelle, le salonnier établit une double dynamique. D'une part, il se rapproche mentalement de son ami masculin, renforçant une complicité critique excluant l'artiste. D'autre part, il érige une barrière communicative entre lui-même et la femme, transformée en demi-destinataire : la cible de ses critiques devient paradoxalement muette, son cri et sa folie bruyante la privant de toute participation à l'espace d'interaction verbale qu'il partage avec son interlocuteur masculin. Ce procédé illustre la marginalisation des femmes dans un contexte où elles sont à la fois objets du discours et spectatrices contraintes de leur propre mise en scène.

Comparées aux dialogues plus familiers et directs qu'il entretient avec ses destinataires masculins, entre lesquels une réelle proximité peut s'établir, les relations de Diderot avec ses interlocutrices féminines semblent marquées par une distance accrue et un déséquilibre plus prononcés. En dehors de sa correspondance, les femmes sont rarement considérées comme des interlocutrices égales et rapprochées dans un champ communicationnel fictif, ce qui permet à Diderot de livrer librement des réflexions ou des impressions plus personnelles, créant ainsi, au sein du texte, une proximité immédiate, un tête-à-tête intime.

Cette « différence de traitement » de Diderot à l'égard de la destinataire féminine entre, semble-t-il, en symétrie avec sa conception des relations de genre. Apparemment influencé par une tradition littéraire et philosophique qui dépeint le rapport de force entre les sexes comme une confrontation permanente depuis l'origine de l'humanité, dans *Sur les femmes*, le philosophe décrit l'attitude et les comportements féminins face à une structure de pouvoir dominée par les hommes, les jugeant habiles dans l'art de

la dissimulation, déterminées et implacables. Il estime que, notamment dans leur résistance à l'autorité masculine, les femmes semblent former une sorte d'alliance naturelle et tacite, comparable à une entente secrète, à l'instar des prêtres de différentes nations partageant un accord implicite. Diderot cite alors les vers de Crébillon, suggérant que pour les femmes, les relations amoureuses constituent un moyen dissimulé d'acquérir du pouvoir dans une société dominée par les hommes[312]. Cette perception, voyant les femmes comme une menace potentielle, évoque une forme de solidarité masculine, comme il l'exprime dans la seconde moitié de son texte : « il y a des femmes qui sont hommes, et des hommes qui sont femmes ; et j'avoue que je ne ferai jamais mon ami d'un homme-femme[313] ».

Diderot critique l'ouvrage de Thomas pour son impartialité excessive et son manque de prise de position claire, il reproche à son texte d'être « un hermaphrodite, qui n'a ni le nerf de l'homme ni la mollesse de la femme[314] ». Le discours de Diderot adopte une perspective masculine, tentant de rétablir des frontières distinctes entre hommes et femmes. Il s'exprime avec l'enthousiasme d'un homme, abordant la femme – cet « être extraordinaire[315] »
– avec une ambivalence faite de désir, de mépris, de crainte et de compassion. Il déploie à la fois des préjugés misogynes et des stéréotypes hérités de son époque, mais trahit aussi son enfermement dans une perspective fortement genrée en abordant les questions féminines. Ce prisme, profondément enraciné dans son expérience subjective, le pousse à considérer des positions plus neutres, telles que celles de Thomas, comme une atteinte à son propre être, une métaphysique vidée de nature.

Ainsi, même lorsqu'il semble percer les enjeux de pouvoir sous-jacents aux rapports de genre et déconstruire les illusions des relations romantiques – en concluant que les hommes, sous prétexte d'inviter les femmes à participer

---

312 Cf. Denis Diderot, *Sur les femmes*, *op. cit*., p. 253-255.
313 *Ibid*., p. 260.
314 *Ibid*., p. 251.
315 *Ibid.*.

aux plaisirs de l'amour, les transforment en esclaves de la concupiscence[316] –, il ne peut s'empêcher de dévoiler la source d'inspiration et de joie que les femmes représentent pour lui. Cette position, mêlant passion masculine et préjugés patriarcaux, entraîne inévitablement Diderot dans une instabilité ambiguë au sujet des relations de genre : les femmes sont à la fois idéalisées et effrayantes, frivoles et insaisissables. Il refuse de se départir des étiquettes genrées qui conditionnent son regard sur elles, tout en adhérant à l'idée d'un fossé physiologique et psychologique entre les sexes. « Le symbole des femmes en général est celui de l'Apocalypse, sur le front de laquelle il est écrit : MYSTÈRE[317] », écrit-il, évoquant, comme le dit Mary Trouille, « un poncif éculé : le vieux mythe de leur nature impénétrable[318] ».

Cependant, cette absence de proximité mentale dans l'espace dialogique entre les deux sexes semble s'estomper lorsqu'il s'agit, à l'inverse, de l'image d'une locutrice féminine prenant la parole. Dès les premières lignes de *La Religieuse*, Suzanne explique que l'objectif de sa démarche repose sur une autorévélation qui lui paraît nécessaire : « mais il n'est pas à présumer qu'il se détermine à changer mon sort sans savoir qui je suis ; et c'est ce motif qui me résout à vaincre mon amour-propre et ma répugnance […] avec la naïveté d'un enfant de mon âge et la franchise de mon caractère » (241). C'est après un tel énoncé de contextualisation personnelle qu'elle commence son récit, en remplaçant la mention à la troisième personne du marquis par des adresses plus ou moins directes.

Roman-mémoires, *La Religieuse* contient de nombreuses autoreprésentations, que ce soit à travers les troubles familiaux de l'héroïne, ses luttes pour échapper au couvent, sa relation ambiguë avec la supérieure, ou

---

316 Cf. *Ibid*., p. 261. « Cependant, que signifie ce mot si légèrement prononcé si frivolement interprété : *Je vous aime* ? Il signifie réellement : 'Si vous vouliez me sacrifier votre innocence et vos mœurs ; perdre le respect que vous vous portez à vous-même, et que vous obtenez des autres ; marcher les yeux baissés dans la société du moins jusqu'à ce que, par l'habitude du libertinage, vous en ayez acquis l'effronterie ; renoncer à tout état honnête ; faire mourir vos parents de douleur, et m'accorder un moment de plaisir ; je vous en serais vraiment obligé'. »

317 *Ibid*., p. 260.

318 *Ibid*..

encore l'évocation de son corps par des tiers. Toutefois, ces révélations diffèrent de la véritable intimité que Diderot manifeste à travers les adresses digressives dans d'autres œuvres, lorsqu'il s'adresse à un ami-destinataire. Les autorévélations de Suzanne relèvent davantage de l'« aveu » que d'une véritable intimité. Dans la *Préface*, qui contient la fausse lettre initiale signée Suzanne Simonin, adressée au marquis de Croismare, la correspondante explique, dans une perspective morale, la nécessité de ce type d'aveu : « Peut- être trouverez-vous de l'indiscrétion à avoir recours à un inconnu dans une circonstance pareille à la mienne. Hélas ! Monsieur, si vous saviez l'abandon où je suis réduite, si vous aviez quelque idée de l'inhumanité dont on punit les fautes d'éclat dans les maisons religieuses, vous m'excuseriez » (387). Contrairement à la *Préface*, où c'est une certaine Mme Madin qui s'adresse directement au marquis de Croismare, sollicitant son aide pour l'innocente infortunée, et évitant ainsi, dans une certaine mesure, la question de la distance interpersonnelle engendrée par l'aveu personnel, le texte de *La Religieuse* cherche à toucher et émouvoir le marquis sur un plan émotionnel à travers Suzanne elle-même, qui raconte son histoire avec une apparente sincérité.

Dans *La Volonté de savoir*, Foucault indique que, depuis le Moyen Âge, « l'aveu » s'est imposé comme l'un des rituels fondamentaux de production de la vérité en Occident. Ce rituel a enraciné dans l'imaginaire collectif l'idée d'un lien intrinsèque entre la vérité et l'introspection, suggérant que la vérité résiderait au plus profond de l'individu, attendant d'être dévoilée et exprimée. Lorsqu'un obstacle empêche ce processus de révélation, cela est interprété comme l'effet d'une violence autoritaire, comme une censure ou une interdiction de parole, qui réprime et contraint l'expression de cette vérité. L'histoire de la sexualité révèlerait que la production de la vérité est en réalité profondément imbriquée dans des rapports de pouvoir.La mise en discours du sexe dont on parlait plus haut, la dissémination et le renforcement du disparate sexuel sont peut-être deux pièces d'un même dispositif; elles s'y articulent

grâce à l'élément central d'un aveu qui contraint à l'énonciation véridique de la singularité sexuelle aussi extrême qu'elle soit[319].

La prétendue quête de la vérité du sexe, est façonnée par des dispositifs de pouvoir qui dictent les modalités et les formes de son expression. Foucault souligne que la mise à nu forcée et exhaustive des secrets individuels par le biais de « l'aveu » s'inscrit dans un cadre de rapports de pouvoir. « L'aveu » devient ainsi un rituel qui institue une dynamique d'autorité dès que la vérité de la sexualité, située dans le domaine le plus intime de l'individu, est exposée sous « la présence au moins virtuelle d'un partenaire ». Ce dernier n'est pas simplement un interlocuteur, mais une instance d'autorité « qui requiert l'aveu, l'impose, l'apprécie et intervient pour juger, punir, pardonner, consoler, réconcilier ». « L'aveu » ne se contente donc pas de révéler une vérité ; il instaure un dispositif dans lequel le pouvoir se manifeste à travers l'obligation de se livrer et la soumission à un jugement externe.

La notion de « l'aveu » traverse le récit de Suzanne, non seulement dans ses adresses directes au destinataire, auxquelles elle prétend être franche, « sans déguisement » – « Vous l'avouerai-je, monsieur ? » (242), « Je la lui racontai sans déguisement comme à vous, je lui dis tout ce que je viens de vous écrire » (340), « Quoique ma conscience ne me reprochât rien, je vous avouerai cependant, monsieur le marquis, que sa question me troubla », « Puisque je n'ai point eu honte de ce que j'ai fait, pourquoi rougirais-je de l'avouer ? » (373) ; mais aussi en faisant partie intégrante du fondement moral de la personnalité romanesque de Suzanne, qui dynamise le déroulement du récit. Suzanne fait deux confessions formelles : une au père Le Moine, et l'autre à M. Dom Morel. En se remémorant ces expériences de confession, Suzanne construit en quelque sorte un « double aveu », à la fois à l'égard des hommes du texte et à celui du marquis extérieur à l'histoire. Lors de la première confession, la supérieure de Saint-Eutrope tente de l'empêcher de révéler leur relation intime au confesseur, mais Suzanne ne suit finalement pas ses instructions. Elle se souvient ainsi en

---

[319] Michel Foucault, *La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976, p. 82.

racontant au marquis : « Je me confessai, je me tus, mais le directeur m'interrogea, et je ne dissimulai rien ; il me fit mille demandes singulières auxquelles je ne comprends rien encore à présent que je me les rappelle » (358). Non seulement elle ne refuse pas la demande du père Le Moine de tout lui dire, mais elle montre également au lecteur extradigétique comment une jeune fille innocente, poussée par une nécessité morale, ouvre ses secrets à une figure d'autorité, dévoilant de manière encore plus totale sa propre pureté. Ce double aveu fait écho à un dialogue précédent entre elle et la supérieure Mme ***, où Suzanne avoue n'avoir « jamais promen[é] » ses propres mains sur son corps, en disant : « Il y a du péché à cela, et si cela m'était arrivé, je ne sais comment j'aurais fait pour l'avouer à confesse » (346). Ses paroles, anticipant une situationqui n'a pas encore eu lieu, peut être considérées adressées non seulement à la supérieure ; elles constituent également, vis-à-vis du destinataire extradigétique, une sorte de confession négative imaginaire.

La confession de Suzanne à M. Morel, devenue une confession réciproque, tisse un lien qui englobe non seulement les aveux de l'héroïne, mais aussi ceux d'autres personnages du récit. L'aversion de Morel envers la vie monastique s'avérant pareille à celle de Suzanne lors de leur première rencontre – « si je me confessais à lui, il se confessait à moi ; ce qu'il me disait de ses peines avait la plus grande conformité avec les miennes » (368) –, la narratrice insiste ensuite sur une relation d'identification qui les rapproche, révélée par des échanges complices : « Il acheva de me confier de sa vie, moi de la mienne une infinité de circonstances qui formaient entre lui et moi autant de points de contact et de ressemblance […]. C'est ainsi que la ressemblance des caractères se joignant à celle des événements […] l'histoire de ses moments, c'était l'histoire des miens ; l'histoire de son âme, c'était l'histoire de la mienne » (369). La mise en relief de l'équivalence et de l'homogénéité entre leurs expériences intérieures et leurs ressentis fait de la présence de Morel une sorte de dédoublement de soi pour Suzanne, ce qui élargit et place dans une situation d'accord ses conflits intérieurs. Cette réciprocité constitue également

un reflet imaginaire de la réception espérée par la narratrice, à savoir un destinataire qui aurait véritablement partagé les expériences qu'elle relate. Dans cette perspective, Suzanne et Morel se présentent comme un nous affirmé par une parenté idéologique et expérientielle. Leur lien dépasse la simple coïncidence des circonstances pour former une image plurielle et complémentaire qui ne fait que confirmer les paroles intérieure de la protagoniste.

Dans un certain sens, le discours de Morel se substitue à celui de la narratrice pour exprimer, de manière plus explicite, les « illusions » qu'elle nourrit : « que les couvents seront abolis ; que le feu prendra à la maison ; que les murs de la clôture tomberont ; que quelqu'un les secourra » (371). Ses paroles, qui représentent les divers destins des religieuses observées par Suzanne – qu'il s'agisse de la recherche de réconfort auprès de la supérieure, de la tentative de suicide, de l'abandon à l'apathie, ou du recours aux plaisirs saphistes –, deviennent un écho symétrique qui amplifie et résonne avec la propre narration de Suzanne. Morel, bien au fait des réalités du couvent, comprend et partage la vision de Suzanne. Dans le cadre de leurs échanges, la reconnaissance mutuelle de leurs points de vue et de leurs sentiments permet à Suzanne de réaliser un aveu indirect à son destinataire, lorsqu'elle s'écrie : « Il est vrai, il est vrai […] vous lisez au fond de mon cœur ; je me suis fait, je me fais sans cesse encore ces illusions » (*ibid*.). En outre, à l'aveu indirect de Suzanne s'ajoute la scène d'un aveu final de la supérieure. À la fin de leur échange, celle-ci apparaît parmi la foule, et la narratrice, écoutant discrètement sa confession, semble comprendre la « vérité » des « affections déréglées » ; elle s'adresse au marquis : « le voile qui jusqu'alors m'avait dérobé le péril que j'avais couru se déchirait […]. Quelle femme, monsieur le marquis ! Quelle abominable femme !… » (373). La destinatrice ne détaille pas le contenu de l'aveu qu'elle a entendu, mais décrit plutôt sa propre réaction en tant qu'auditrice. Par ses adresses univoques, elle prolonge un contexte d'intimité, plaçant ainsi le secret de la supérieure dans une chaîne de l'aveu, composée de

personnages situés à différents niveaux narratifs. Le désir répréhensible de la supérieure, tout comme l'acte de voyeurisme de la protagoniste, devient l'objet d'un examen moral, présenté sous un angle particulier dans le regard du marquis.

3. Les « métalepses de l'ethos de l'auteur » : franchir et rejouer la voix féminine

L'une des caractéristiques les plus remarquables des adresses au destinataire dans *La Religieuse* réside dans l'exclusion quasi systématique du pronom *nous* en tant que terme d'adresse. Comme nous l'avons démontré dans le premier chapitre, l'identification d'un « *nous* inclusif », susceptible de s'ouvrir au destinataire et de l'intégrer au discours, reste largement conditionnelle ; elle dépend avant tout du contexte discursif qui actualise l'énoncé ainsi que de la relation entre les énonciateurs, et s'ancre dans la sphère actantielle des référents potentiels auxquels ce *nous* demeure restreint. Cependant, dans *La Religieuse*, le *nous* inclut rarement le *vous* du destinataire. De toute évidence, cette démarcation entre la pseudo-émettrice et le récepteur masculin renvoie à la perspective genrée du récit, qui instaure une barrière, tant physique que mentale, et opère une distanciation entre les sexes. conçue pour s'imposer avec plus de force que tout autre élément dans les éventuels terrains communs.

Lorsque l'héroïne utilise le pronom *nous*, elle se réfère généralement à un regroupement circonstanciel de personnages intradiégétiques, que ce soit à un ensemble précis de personnes impliquées dans une situation donnée[320], ou encore à un binôme intime comprenant elle-même et des femmes avec

[320] Par exemple, lors de sa rencontre avec le père Séraphin et celle avec l'Archidiacre : « Je repris la domestique qui m'avait accompagnée, nous remontâmes en voiture et nous rentrâmes à la maison » (256) ; « Il était tard ; M. Manouri prit congé de nous ; l'archidiacre et ses compagnons allèrent chez M. *** seigneur d'Arpajon, où ils étaient invités, et je restai seule avec la supérieure, mais ce ne fut pas pour longtemps » (327).

lesquelles elle entretient des liens plus étroits[321]. Si ce pronom est susceptible de désigner une gamme de référents plus souple, celle-ci se restreint néanmoins à une certaine communauté de destin féminin, représentée concrètement dans le texte par la communauté des religieuses à laquelle elle appartient[322]. Cela n'implique toutefois pas l'absence d'un espace de partage discursif dans lequel un *nous* élargi pourrait émerger. En effet, un « *nous* inclusif » se laisse également discerner dans le texte, mais il se manifeste dans un jeu de rôle voulu par l'auteur, qui se glisse dans la peau d'une jeune religieuse pour s'adresser à un ami mondain. Ne serions-nous donc pas fondée à supposer une inconstance dans la nature réelle du ton féminin, imité et façonné au gré de cette voix fictive ? Car, bien que la structure narrative indique que seule sœur

---

[321] Par exemple, dans les interactions entre Suzanne et la supérieure de Moni : « Nous convînmes de quelques idées. Elle écrivit et me montra sa lettre qui me parut encore très bien » (248-249) ; avec sa mère (voir pages 252-254) ; ou avec les deux religieuses, Sainte-Ursule et Sainte-Thérèse : « Quelques jours après ma sortie de prison, au chœur, au moment même où je le lui avais donné, c'est-à-dire lorsque nous nous mettons à genoux et qu'inclinées les unes vers les autres nous disparaissons dans nos stalles, je me sentis tirer doucement par ma robe, je tendis la main et l'on me donna un billet qui ne contenait que ces mots […]. Celle à qui j'avais confié mon mémoire en était une, et dans les heures de récréation que nous passions au jardin, je la prenais à l'écart, je la faisais chanter, et pendant qu'elle chantait, voici ce que je lui dis […] » (281) ; « Elle ne me répondit que par ces mots qu'elle prononça d'une manière douloureuse en se séparant de moi et en se jetant sur son lit […]. Nous en étions là, lorsque la supérieure entra » (333). La mise en relation intradiégétique la plus fréquemment désignée par le *nous* concerne Suzanne et la supérieure du couvent de Saint-Eutrope (principalement entre les pages 329-349), où ce pronom enveloppe une intimité duelle teintée de sensibilité saphique : « Nous nous amusions ainsi d'une manière aussi simple que douce lorsque tout à coup la porte s'ouvrit avec violence ; j'en eus frayeur et la supérieure aussi » (336) ; « Elle était comme morte, et moi comme si j'allais mourir ; nous demeurâmes assez longtemps l'une et l'autre dans cet état singulier ; si quelque religieuse fut survenue, en vérité elle eût été bien effrayée; on aurait imaginé ou que nous nous étions trouvées mal ou que nous nous étions endormies » (339) ; « Nous étions l'une et l'autre abattues, moi, la tête penchée sur son oreiller, elle, la tête posée sur un de mes genoux, le front placé sur une de mes mains ; nous restâmes quelques moments dans cet état. 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 tout entière. Nous gardions le silence, lorsque la supérieure le rompit la première […] » (343), etc..

[322] Nous ne citerons ici que quelques extraits qui illustrent au mieux les modes de catégorisation présents dans le texte : « Il ne se passe pas une histoire fâcheuse dans le monde qu'on ne vous en parle ; on arrange les vraies ; on en fait de fausses ; et puis ce sont des louanges sans fin et des actions de grâces à Dieu qui nous met à couvert de ces humiliantes aventures » (240) ; « C'était une femme de sens, qui connaissait le cœur humain ; elle avait de l'indulgence, quoique personne n'en eût moins besoin ; nous étions tous ses enfants » (262) ; « Nous l'entourions, nous fondions en larmes, sa cellule retentissait de cris, lorsque tout à coup ses yeux brillèrent […] le don qu'elle avait perdu lui revint, elle nous reprocha des larmes qui semblaient lui envier un bonheur éternel » (268) ; « Ne serait-ce pas qu'on craint le péril pour soi et pour celles qu'on aime, et qu'on dédaigne un secours qui nous est commun avec celles qu'on hait. Cette dernière idée est bien subtile, pour être vraie » (275) ; « On s'occupe à nous décourager et à nous résigner toutes à notre sort par le désespoir de le changer »
(308) ; « Voilà celle à qui j'avais fait le vœu solennel d'obéissance, car nous portons nos vœux d'une maison dans une autre » (326).

Suzanne s'adresse directement au marquis à travers sa lettre, Diderot le romancier fusionne, consciemment ou non, sa propre voix, ses propres pensées et sentiments, impressions et désirs – autrement dit, les prolongements de son propre être – avec l'image qu'il crée et manipule. Cette superposition complexe de « soi » rend intéressante une prise en considération plus subtile de la question du destinateur.

En expliquant certains concepts constitutifs de l'ethos, Maingueneau prend l'exemple des œuvres théâtrales pour distinguer deux plans d'énonciation imbriqués : l'ethos au niveau des personnages et celui au niveau de l'archiénonciateur. Selon lui, l'ethos (ou ethè, au pluriel) des personnages intradiégétiques se manifeste directement à travers leurs discours et leurs actions, se focalisant sur des figures spécifiques et adressé directement au destinataire. En revanche, l'ethos de l'archiénonciateur, qui enveloppe l'ensemble de l'œuvre, se construit de manière plus diffuse et repose sur une combinaison complexe de signes variés, souvent transtextuels. Cet ethos exerce une influence omniprésente sur le texte, transcendant les personnages individuels pour offrir une vision globale, bien que parfois marquée par des tensions ou des hétérogénéités internes[323].

Dans le cas de *La Religieuse*, les deux dimensions intimement alternantes de l'ethos de la destinatrice – celui de la protagoniste et celui de la mémorialiste – établissent une analogie avec la tension entre le « moi narrateur » et le « moi de l'action ». Ces dimensions, bien qu'articulées à travers la voix de Suzanne, semblent en réalité subordonnées à la complexité interne de l'ethos d'un archiénonciateur, assumé par l'auteur lui-même. Cet ethos de l'auteur ne se limite pas à une construction projetée à travers les paroles pseudo-féminines de Suzanne ; il se manifeste aussi, parfois, par des interventions plus directes, notamment dans des passages où le discours semble refléter des aspects explicites de l'ethos de Diderot lui-même, perçu tantôt

---

[323] Cf. Dominique Maingueneau, « Le recours à l'ethos dans l'analyse du discours littéraire », *op. cit.*, p. 10-12.

comme l'ethos d'un philosophe, tantôt comme l'expression de zones plus intimes de son individualité, ancrées dans le monde empirique.

L'intention auctoriale de présenter l'ethos de Suzanne, une image autonome, semble se croiser ainsi à des paroles métaleptiques que l'on peut davantage attribuer à la figure même de l'auteur, acteur conscient de ce jeu de rôle, qui n'hésite pas à brouiller les frontières ontologiques entre ces deux figures. Au sein de l'espace interactif entre la destinatrice et le destinataire, en plus des adresses manipulées supposées propres à la victime en quête de soutien, s'intègre, semble-t-il, un autre type d'adresses au marquis de Croismare, émanant d'un destinateur se positionnant tantôt en interlocuteur libre et réflexif, tantôt en sujet de désir masculin. Ainsi pourrait se développer, en marge de la relation contrôlée par une distance respectueuse et inégale projetée par les adresses pseudo-féminines de l'héroïne, un dialogue de réflexivité digressive ou de complicité érotique, que Diderot semble exprimer personnellement à son ami destinataire. Dans ce sens, le rôle d'énonciateur du *je*, qui établit la perspective fondamentale du récit de *La Religieuse*, correspond également, comme le souligne Jean Rousset, à un ensemble de « *je* hétéroclites »[324].

Dans *La Religieuse*, un *je* assumé par l'auteur du récit, figure totalement extérieure au cadre de l'histoire narrée, transparaît parfois explicitement à travers les adresses du *je* qui endosse l'identité de Suzanne, narratrice et protagoniste à la fois. Sur cette base, il est possible de distinguer deux catégories d'adresses, selon les attributs inhérents à la nature du *je* qui s'exprime. La première catégorie, comme nous l'avons analysé dans le premier sous-chapitre, correspond aux adresses proprement féminines de Suzanne, voix délibérément mobilisée par le romancier. Celles-ci s'intègrent dans une mise en scène cohérente des actions et des discours de la protagoniste, participant ainsi à la construction de son personnage fictif. La deuxième catégorie d'adresses

---

[324] Cf. Jean Rousset, *Narcisse romancier : essai sur la première personne dans le roman*, 2e éd., Paris, J. Corti, 1986, p. 19.

renvoie, de façon plus ou moins implicite, à la figure d'un auteur masculin. Ces adresses se manifestent parfois sous forme de réflexions philosophiques, d'observations de nature familière, ou encore par des expressions de complicité masculine, notamment autour du désir. Ces interventions pourraient, à juste titre, être qualifiées de véritables « métalepses de l'ethos de l'auteur ». En effet, si les adresses pseudo-féminines de Suzanne véhiculent l'ethos idéologique de l'auteur à travers ses idées anticléricales ou ses conceptions sur les femmes, ce sont d'autres adresses, situées en marge de la figure romanesque de l'héroïne, qui établissent une connexion plus directe entre l'auteur et son destinataire, donnant à ce premier une présence presque incarnée.

Ces « métalepses de l'ethos de l'auteur » peuvent globalement être réparties en deux catégories. La première atténue la spécificité de la narratrice en tant que protagoniste de l'histoire ainsi que son lien étroit avec la narration ; elle procède à une élévation depuis les détails d'une expérience personnelle concrète vers l'expression d'un point de vue abstrait. Par conséquent, la relation entre la destinatrice et le destinataire perd la tension liée au genre et à la classe sociale, initialement ancrée dans le cadre narratif spécifique fourni par l'histoire. La seconde catégorie, en revanche, reflète un déplacement par rapport à l'expérience individuelle associée au narrateur. Les adresses genrées qui dominent l'espace d'interaction se transforment, non pas en effaçant les expériences individuelles marquées par les conceptions de genre de l'époque, comme dans la première catégorie. Au contraire, il laisse place à la perspective d'un sujet désirant, qui remplace celle de la parole féminine vue comme objet du désir ou de l'examen moral. Ce type de métalepses de l'ethos de l'auteur établit avec le destinataire une relation presque complice.

Ainsi, d'un côté, la réflexion sur la nature humaine et la déconstruction de la religion, constituant un fil rouge sous-jacent de l'ensemble du texte, interrompent par moments la narration de Suzanne. Ces interruptions introduisent des passages de commentaire, lesquels s'éloignent parfois de la voix proprement dite de la victime, engagée dans une stratégie délibérée de

sollicitation. Le discours de la destinatrice s'affranchit légèrement de la focalisation sur le « moi de l'action » de la jeune Suzanne, et se rapproche davantage du positionnement du lecteur extradiégétique.

Lors de l'arrivée de Suzanne au couvent de Saint-Eutrope, une métalepse manifeste de l'auteur est perceptible. À ce moment-là, un dialogue conflictuel éclate entre Suzanne et la sœur Thérèse, ancienne favorite de la supérieure. Suzanne perçoit alors la jalousie et la peur de Thérèse à l'égard de sa relation avec la supérieure. Après leur échange, alors que la narratrice anticipe l'angoisse de son adversaire – « nous nous séparâmes, elle pour aller se désoler dans sa cellule, moi pour aller rêver dans la mienne à la bizarrerie des têtes de femmes » (337) –, la perspective du « moi narrateur » et du « moi de l'action » demeure imbriquée (la narratrice utilise encore des expressions tels que« bizarrerie des têtes de femmes », révélant son ignorance face à ce type de relation intime). Ensuite, une phrase de commentaire s'insère dans la narration : « voilà l'effet de la retraite », introduisant un registre à portée réflexive, récurrente dans le trajet thématique : « l'homme est né pour la société
». La destinatrice mobilise alors une série d'impératifs pour interpeller son destinataire dans une démarche démonstrative :

> […] séparez-le, isolez-le, ses idées se désuniront, son caractère se tournera, mille affections ridicules s'élèveront dans son cœur ; des pensées extravagantes germeront dans son esprit, comme les ronces dans une terre sauvage. Placez un homme dans une forêt, il y deviendra féroce ; dans un cloître, où l'idée de nécessité se joint à celle de servitude, c'est pis encore. [337]

L'appui dialogique « voilà » fonctionne un instant comme un marqueur d'ouverture séquentielle dans un cadre conversationnel distinct de l'histoire personnelle de Suzanne, qu'il interrompt temporairement. Le sujet énonciateur du discours évolue, nous semble-t-il, du *nous* (Suzanne et Thérèse) vers la non-personne (« l'effet de la retraite », « l'homme »), avant que l'usage des impératifs n'introduise une dimension interactive dans le discours. L'insertion de ce passage constitue une rupture discursive, déplaçant la destinatrice de sa

position d'héroïne immergée dans une narration centrée sur une sorte d'autoreprésentation, vers une posture plus objective et détachée, transcendant la subjectivité individuelle pour adopter une perspective plus généraliste et universelle. Ce *je*, s'adressant à son corrélatif *vous*, déchire le tissu narratif individualisé et manifeste un caractère hétérogène par rapport à son contexte narratif. Il opère une déconnexion temporaire du *je* par rapport à l'identité de Suzanne tout en désingularisant l'identité même du destinataire. L'impression est ainsi créée que la distribution référentielle du locuteur et de l'allocutaire n'obéit plus l'opposition interactive entre la narratrice Suzanne et le marquis de Croismare ; au contraire, il semble que les morphèmes flexionnels conformes à la deuxième personne relève de stratégies argumentatives de l'auteur, énonciateur extradiégétique, qui intervient non pas pour adresser une requête spécifique à son destinataire masculin, mais pour inviter ce dernier, ainsi que tous les lecteurs potentiels, à entrer dans la logique démonstrative de l'auteur[325].

C'est également dans cette situation d'adresse que le « *nous* inclusif », rarement utilisé par l'auteur, se présente comme un signe d'implication du destinataire, relié à la destinatrice par l'universalité d'un discours partagé, où les barrières existentielles entre deux sexes semblent s'effacer. Dans *La Religieuse*, ce terme impliquant le destinataire ne renvoie généralement pas à un *nous* pluriel dont les limites référentielles pourraient être concrétisées par une identité ou une expérience spécifique partagée entre le *je* parlant, le *vous* allocutaire, et d'éventuels participants particuliers. En revanche, son usage sert

---

[325] Diderot recourt fréquemment à ce type d'injonctions adressées au lecteur, qui consistent à lui faire accomplir une opération mentale ou perceptive pour l'associer à la démonstration : ainsi, dans le *Salon de 1767*, « Substituez aux figures de Le Prince des Français ajustés à la mode de leur pays, et vous verrez… » (321), ou encore : « Si une figure marche, peignez-moi son port et sa légèreté. Je me charge du reste » (461). Voir aussi, sur le même mode, *Salon I*, p. 70 (« …et vous voyiez… ») ; *De la poésie dramatique*, p. 228 (« supprimez cette circonstance, et voyez… ») ; *Lettre sur les aveugles*, p. 95 (« Restituez… […] et la figure disparaît ») ; *Lettre sur les sourds et muets*, p. 99 (« Cherchez, Monsieur ; devinez… ou plutôt, écoutez »). Dans d'autres textes, le même schème se déploie à travers un vous indéfini, support d'une expérimentation abstraite : « Otez la crainte de l'enfer à un chrétien, et vous lui ôterez sa croyance » (*Pensées philosophiques*, 60) ; voir aussi *Recherches philosophiques sur l'origine et la nature du beau*, p. 423 et 428 (« Changez les circonstances… », « Placez la beauté… »), ainsi que *De l'interprétation de la Nature*, p. 217 (« Ouvrez… feuilletez… lisez… et vous verrez… »).

une réflexion abstraite de portée universelle, visant un destinataire indéfini et un public plus large que celui circonscrit par la situation actantielle dans le monde fictif.

Dans un passage soulignant également que la sociabilité est intrinsèque à la nature humaine, la destinatrice recourt au *nous* pour suggérer une expérience consensuelle, fondée sur une large collectivité de l'humanité :

> Dieu qui a créé l'homme sociable, approuve-t-il qu'il se renferme ? […] Ces vœux, qui heurtent la pente générale de la nature, peuvent ils jamais être bien observés que par quelques créatures mal organisées, en qui les germes des passions sont flétris, et qu'on rangerait à bon droit parmi les monstres, si nos lumières nous permettaient de connaître aussi facilement et aussi bien la structure intérieure de l'homme que sa forme extérieure ? [308]

Avant de formuler ses interrogations sur l'institution du couvent, Suzanne exprime son indignation face à l'échec de sa procédure judiciaire et au tumulte qu'elle provoque : « pourquoi ne pas ajouter ce cas à tant d'autres où le moindre défaut de formalités anéantit une procédure même juste d'ailleurs ? » (*Ibid.*). Une fois de plus, la focalisation narrative se déplace ici : elle se détache des expériences du « moi de l'action » pour s'élargir à une réflexion plus générale sur des questions fondamentales liées à la condition humaine. En opposant le « nous » et « nos lumières » à « quelques créatures mal organisées » et « les monstres », la destinatrice élève sa position, passant de celle d'une religieuse exposée à un système inhumain à un statut qui dépasse ses propres crises existentielles. Elle devient ainsi capable de critiquer l'illégitimité de ce système, non seulement par la voix de la victime, mais aussi et surtout en prenant le visage d'un philosophe éloquent. Ce *nous*, renvoyant à l'être humain en général, permet simultanément de s'extraire d'une communauté à laquelle il appartient, afin de la contempler, de l'interroger et de la juger. En cessant de désigner un groupe précis de personnages inscrits dans la diégèse, il place la destinatrice, momentanément, dans une position extérieure à l'univers romanesque. On pourrait alors envisager que cette parole

entre en résonance avec celle de l'auteur extradiégétique, ce qui engendre ainsi une forme de métalepse où se manifeste l'intentionnalité auctoriale.

De même, lorsque la destinatrice remet en question la signification de l'ascétisme, conteste la légitimité de subir la souffrance au nom de la foi en Dieu[326], s'interroge sur les fondements logiques de la doctrine religieuse ou tourne en dérision les rites de vénération des saints[327], le lien intersubjectif créé par le pronom *nous* évoque davantage un appel à des consensus susceptibles d'être partagés au sein d'un vaste groupe. L'expression de la destinatrice ne suit plus les normes assignées à son identité de genre ; son discours n'est plus accompagné de nombreux appuis discursifs tels que les registres d'autocensure et d'autoévaluation. Ne se centrant plus sur l'intérêt ou la réception directe de son destinataire, il navigue au contraire librement entre différents sujets, adoptant une éloquence légère mêlée d'acuité et d'ironie.

Outre la critique explicite de la religion, qui reflète clairement la position de l'auteur, nous pouvons également observer d'autres discours qui, tout en faisant appel à l'expérience universelle de la condition humaine, recouvrent une dimension d'ambiguïté référentielle subjective. Lorsque la narratrice évoque son autorisation de transfert vers un autre couvent, elle introduit le déroulement de cet épisode par un proverbe, comme s'il s'agissait d'un passage de transition allégorique qui lui fait à la fois s'autoreprésenter et se référer à une expérience généralement partagée : « un premier événement heureux fait germer en nous l'espérance d'un second, et c'est peut-être là l'origine du proverbe : *qu'un bonheur ne vient point sans un autre* » (323). Le *nous* renvoie simultanément à une expérience universelle propre à la condition

---

326 « Il y a beaucoup de circonstances pareilles dans la religion ; et ceux qui m'ont consolée m'ont souvent dit de mes pensées, les uns que c'étaient autant d'instigations de Satan, et les autres autant d'inspirations de Dieu. Le même mal vient ou de Dieu qui nous éprouve ou du diable qui nous tente » (250). Ce passage évoque un discours qui semble niveler les notions de damné et de divin, similaire à celui exprimé dans *La Promenade du sceptique* : « Satan est le ministre de la colère de Dieu, et il ne tient jamais à ces gens, disait un de nos amis, qu'ile ne soient les ministres de la fureur de Satan » (*op. cit.*, p. 185).

327 « C'est bien dommage que nous n'ayons pas connu les saints personnages dont les simulacres sont exposés à notre vénération, ils feraient bien une autre impression sur nous, ils ne nous laisseraient pas à leurs pieds ou devant eux aussi froids que nous y demeurons » (285).

humaine et à une variation subjective du *je*, exprimant les sentiments personnels de l'énonciateur. Cette double orientation confère à la conscience de soi de l'énonciateur une dimension objectivée : elle est certes une autoévaluation, mais une autoévaluation qui trouve son point de départ dans une expérience universalisée, transcendante par rapport à la sphère strictement individuelle. Un exemple similaire apparaît également dans les épisodes où Suzanne se trouve au couvent de Longchamp :

> Que vous dirai-je ? On me dégoûta de presque tous les moyens de m'ôter la vie, parce qu'il me sembla que loin de s'y opposer, on me les présentait. Nous ne voulons pas apparemment qu'on nous pousse hors de ce monde, et peut-être n'y serais-je plus, si elles avaient fait semblant de m'y retenir. Quand on s'ôte la vie, peut-être cherche-t-on à désespérer les autres, et la garde-t-on quand on croit les satisfaire. Ce sont des mouvements qui se passent bien subtilement en nous. [274]

Dès la première phrase où la narratrice confie au marquis les réflexions intérieures qui l'habitent face à la décision de mettre fin à ses jours, il semble immédiatement que la voix narrative se focalise sur le « moi de l'action » de la jeune religieuse persécutée. Cependant, l'usage du *nous* introduit une dimension d'hybridité dans l'identité discursive de la destinatrice. Avec le *je* apparaissant dans la même phrase et subordonné au *nous* sur le plan sémantique, ce *nous* ne peut plus être interprété comme une manière pudique de dire *moi*, puisque le *moi* et le *nous* y sont présentés distinctement et successivement. Les deux révèlent une relation dialectique entre la généralité (*nous*, impliquant que cela est généralement le cas) et le cas particulier (*je*, indiquant que « moi » n'échappe pas non plus à cette règle). Le *nous* est ici employé à la fois pour décrire le point de vue subjectif et les ressentis de la protagoniste, et pour représenter une voix objective. Il ne vise pas à établir un lien entre Suzanne et des individus spécifiques, y compris le marquis, issus du monde empirique. Cela confère une dualité au sujet parlant, comme si un *je*

auteur se dissimulait derrière la narratrice, offrant un commentaire susceptible de susciter une résonance plus universelle à son autoreprésentation.

D'un autre côté, on observe également quelques adresses qui intègrent dans l'énoncé une dimension idiosyncratique, reflétant davantage des facettes propres à la personnalité de Diderot que celles attachées à l'identité discursive de la religieuse, telle qu'elle est construite dans le cadre de l'échange particulier entre cette dernière et le destinataire masculin.

Dans un discours adressé au marquis, la destinatrice adopte un ton mêlant satire et légèreté. Elle raconte comment, après avoir participé à l'adoration du Saint-Sacrement le jeudi, puis chanté et interprété les Ténèbres le vendredi, sa prestation, saluée par des applaudissements, suscite l'attention de figures mondaines, notamment de jeunes hommes à la mode, désignés comme des « talons rouges ». L'évocation de ce groupe s'accompagne d'un partage implicite de références culturelles et sociales communes avec son destinataire, souligné par une remarque ironique attribuée à la société à laquelle appartient Diderot et le destinataire lui-même : « et parmi tout cela cette sorte d'étourdis que vous appelez des talons rouges » (284). Ces allusions à un contexte partagé inscrivent formellement l'interaction avec le destinataire virtuel dans une dimension intime et exclusive. Toutefois, elles offrent également au sujet lisant une représentation plus vivante et détaillée du monde mondain parisien. Cette pratique établit une continuité entre les dimensions intra-textuelle et extra-textuelle, et place à la fois le *je* énonciateur et le destinataire dans un même système d'identification discursive. En tant qu'initiateur et détenteur de ce contexte partagé, ce *je* devient un vecteur d'autoreprésentation, permettant à l'identité discursive de la destinatrice de se confirmer à travers la mise en relation et l'exposition du cadre énonciatif. Ainsi, bien qu'il semble que Suzanne mentionne au marquis une dénomination coutumière propre au cercle auquel il appartient, la maîtrise de ce contexte implicite suggère en réalité l'intervention d'une voix qui établit un lien entre elle et l'appellation *talons rouges* : celle de l'auteur lui-même.

Qui plus est, il paraît d'autant plus révélateur que certaines adresses de Suzanne au marquis de Croismare soient délibérément orientées vers l'établissement d'une proximité quasi complice, spécifiquement vouée au regard masculin, et articulée autour des plaisirs voluptueux ainsi que d'une connivence implicite qui en découle.

Lorsqu'il est question de l'autoportrait de la protagoniste, celle-ci privilégie presque systématiquement les descriptions indirectes, substituant à la présentation de sa propre personne l'évocation des réactions, qu'elles soient verbales ou corporelles, des autres personnages présents. Au fil de la narration de Suzanne, on trouve des passages exemplaires où elle met en scène des échanges sur sa beauté et son charme. Ces discours rapportés semblent alors fonctionner comme un dispositif permettant de transformer son image en un spectacle immersif, se déployant devant les personnages diégétiques tout en invitant le destinataire à s'identifier à eux. Une telle manière de s'autoreprésenter s'inscrit également dans ce que l'on pourrait qualifier d'adresses *indirectes*, où l'ensemble de la scène – composée d'adresses et de réactions au sein d'un cercle restreint d'interlocuteurs, souvent dans un contexte intime d'échange – est subtilement destiné à un destinataire extérieur à l'univers textuel. Cette technique intègre la perspective de ce dernier dans la scène représentée, comme si la destinatrice empruntait le regard du destinataire visé pour l'attribuer au personnage situé en face de son ancrage corporel diégétique.

Par exemple, après la cérémonie où Suzanne devient officiellement religieuse, une suite de descriptions indirectes sont insérées, qui relatent les éloges d'autres personnages sur la beauté de son apparence en habit de nonne. Ce sont d'abord les autres religieuses qui l'entourent et s'exclament : « Mais voyez donc, ma sœur ; comme elle est belle ! comme ce voile relève la blancheur de son teint! Comme ce bandeau lui sied, comme il lui arrondit le visage, comme il étend ses joues ! Comme cet habit fait valoir sa taille et ses bras ! » (245). Après, la supérieure se rend dans sa chambre le soir même et lui

déclare : « il vous fait à merveille et vous êtes charmante ; sœur Suzanne est une très belle religieuse; on vous en aimera davantage » (*ibid*.). Ces deux scènes de louanges sont reliées par un moment d'introspection de l'héroïne, où elle se livre à une autocontemplation : irrésistiblement attirée par son reflet, elle se regarde dans un miroir et en vient à conclure que les flatteries qu'elle a reçues « n'étaient pas tout à fait déplacées » (*ibid*.).

Un tel passage se détache nettement, voire contraste, avec sa mentalité générale, profondément marquée par une répugnance pour le voile, symbole de son entrée dans le couvent, comme en témoignent des expressions telles que « cette cruelle cérémonie » ou encore « vingt fois je sens mes genoux se dérober et je me vis prête à tomber sur les marches de l'autel. Je n'entendais rien, je ne voyais rien, j'étais stupide » (*ibid*.). Ce passage revêt une signification d'autoreprésentation focalisée, non pas sur le statut de victime de Suzanne, mais sur une dimension de séduction. Les descriptions sont savamment orchestrées de manière à présupposer la présence imaginaire d'un tiers, le destinataire masculin, comme s'il était positionné face à des scènes où les religieuses concourent à confirmer la beauté de Suzanne. Cela se prolonge dans une scène de solitude où, se livrant comme en confidence – « il faut que j'en convienne » –, Suzanne semble s'adresser implicitement à ce destinataire. Par cette adresse *indirecte*, elle l'invite à adopter une posture de récepteur immédiat, silencieux et complice, face à son propre autoportrait.

Si les deux scènes de réactions élogieuses des personnages fictifs envers Suzanne permettent au destinataire de s'imaginer en spectateur dissimulé derrière le quatrième mur, la scène d'autocontemplation de l'héroïne intensifie cette dynamique. En laissant intentionnellement un vide narratif, Suzanne invite ce destinataire à s'immerger pleinement, « en spectateur d'un corps dévoilé et ardemment désiré[328] », dans la vision qu'elle lui suggère. Ce procédé vient éclairer les stratégies de séduction que la destinatrice dissimule

---

[328] Christophe Martin, « Innocence et séduction. Les aventures de la voix féminine dans *La Religieuse* de Diderot », *op*. *cit*., p. 47.

sous le prétexte d'un « aveu », tout en affirmant sa maîtrise implicite de cette interaction narrative et visuelle.

Les échanges intimes entre l'héroïne et la supérieure de Saint-Eutrope illustrent également, de manière exemplaire, une double adresse traversant les niveaux énonciatifs. Sous le couvert d'une restitution fidèle des réactions de cette supérieure, la narratrice fournit en effet des descriptions minutieuses qui ne font qu'exalter le charme de son propre corps[329]. Tout en feignant de centrer son récit sur la représentation d'éléments intradiégétiques (figures, relations), elle configure subtilement la mise en scène de son image délicieuse à l'intention du destinataire extradiégétique. Cette stratégie repose sur une posture d'apparente ingénuité, comme si elle offrait au lecteur une scène de spectacle où son propre portrait se révèle sous un angle détourné et implicite.

Dans un échange où les persécutions racontées par Suzanne suscitent l'émotivité de la supérieure, la fonction d'une double adresse se manifeste avec une ambiguïté révélatrice, si bien que l'art de séduction de la protagoniste semble mis en scène sous l'intentionnalité auctoriale de le démasquer. Suzanne et la supérieure forment un binôme intimiste, au sein duquel la narration de l'une adressée à l'autre se déroule dans un cadre empreint d'émotion et de compassion. La supérieure, touchée par les souffrances de Suzanne, exprime d'abord sa pitié et sa tristesse à travers des paroles qui dénoncent les violences du couvent de Longchamp : « les méchantes créatures », « les horribles créatures », « la haine vient s'unir avec la mauvaise humeur », mais aussi :

« Mais comment cette faible santé a-t-elle pu résister à tant de tourments ? Comment tous ces petits membres n'ont-ils pas été brisés ? Comment toute cette machine délicate n'a-t-elle pas été détruite ? Comment l'éclat de ces yeux ne s'est-il pas éteint dans les larmes ? » (342).

---

[329] « En vérité, je serais bien belle, si je méritais la plus petite partie des éloges qu'elle me donnait ; si c'était mon front, il était blanc, uni et d'une forme charmante; si c'étaient mes yeux, ils étaient brillants ; si c'étaient mes joues, elles étaient vermeilles et douces ; si c'étaient mes mains, elles étaient petites et potelées ; si c'était ma gorge, elle était d'une fermeté de pierre et d'une forme admirable ; si c'étaient mes bras, il était impossible de les avoir mieux tournés et plus ronds ; si c'était mon cou, aucune des sœurs ne l'avait mieux fait et d'une beauté plus exquise et plus rare ; que sais-je tout ce qu'elle me disait » (335).

Cependant, au-delà de cette compassion apparente, un autre registre se déploie à travers les mots et les gestes de la supérieure : celui de la mise en valeur du corps de Suzanne et de sa beauté. Les exclamations se succèdent, telles que : « Noyer de larmes ces yeux ! », « Arracher la plainte et les gémissements de cette bouche ! », « Condamner ce visage charmant et serein à se couvrir sans cesse des nuages de la tristesse ! », « Faner les roses de ces joues ! », « Déparer cette tête ! arracher ces cheveux ! charger ce front de souci ! » ou encore : « Oser entourer ce cou d'une corde, et déchirer ces épaules avec des pointes aigües ! » (*ibid*.) À ces paroles s'ajoutent des gestes de la supérieure qui embrasse et caresse successivement chaque partie de ce corps qu'elle semble vouloir sublimer. La scène fait alors éclater simultanément une charge émotionnelle et érotique. Bien que décrivant une interaction strictement privée entre deux personnages, le regard du lecteur se trouve inévitablement aligné avec celui de la supérieure, pris au piège dans cette description détaillée et désirante. La narration, tout en insistant sur la nature intime de cette relation, transforme paradoxalement cet échange en un spectacle visuel quasi voyeuriste. Les gestes et paroles de la supérieure, rapportés avec une précision presque cinématographique, deviennent comme une main invisible qui guide le regard du destinataire extradiégétique à travers le récit. Ce dernier, entraîné par la voix de Suzanne, voit ainsi son regard glisser sur le corps de l'héroïne, dans une mise en scène où l'érotisation de la douleur et la beauté de la protagoniste fusionnent.

Comme l'indique Christophe Martin, « l'énumération caressante des parties du corps de Suzanne meurtries par les persécutions crée une carte » du désir de la supérieure *** et « la conduit jusqu'à l'orgasme »[330]. Les interprétations académiques de la figure de Suzanne reposent essentiellement sur une perspective de déconstruction : la représentation de cette interaction intimiste, à la fois dans toute sa complétude et dans toute ses dérives, semble

---

330 Cf. Christophe Martin, *ibid*.., p. 48.

remettre en question « le prototype de lecture sensible[331] », perspective fondée sur l'analogie que la narratrice établit entre des situations énonciatives : d'une part, entre Suzanne et les personnages du récit, et d'autre part, entre Suzanne et le marquis de Croismare. La destinatrice, en alignant le récit détaillé de ses persécutions adressé à la supérieure avec celui destiné au marquis, établit une relation parallèle entre deux espaces d'interaction : l'un réel, l'autre textuel. Ce dispositif narratif incite le destinataire extradiégétique à s'identifier à la position de la supérieure, tout en établissant une analogie signifiante entre la relation de corps exposant-regardant et celle de la destinatrice-destinataire tissée par le texte. Cette mise en parallèle symbolique, « éveillant par là le lecteur aux dangers de la séduction », révèle également une dynamique intersubjective qui dépasse les simples relations intradiégétiques.

La spectacularisation du corps de Suzanne provoque, pour autant, un détachement du sujet parlant d'avec son identité discursive. Les spectateurs impliqués dans ces scènes intimistes au sein du récit jouent un rôle de dédoublement de son ethos, qui oscille entre la victime et la séductrice. Dans cette chaîne d'identification se reflète l'interchangeabilité entre l'émotionnel et l'érotique que la destinatrice cherche à susciter chez son destinataire. Consciente de son statut d'objet de désir, c'est elle-même qui objective son corps afin que son image érotisée s'expose et se consomme avec davantage de complaisance sous le regard d'autrui. Catherine Détrie définit l'acte de « s'auto-interpeller » comme celui de « représenter en pure extériorité son propre corps, et le poser sous son propre regard, lui donner une existence concrète, du moins langagièrement, à l'extérieur de soi[332] ». Dans *La Religieuse*, l'instrumentalisation par Suzanne de son propre corps en tant que spectacle sensuel constitue un processus d'autointerpellation, brouillant les frontières entre agentivité et objectivation dans son interaction avec les différents niveaux énonciatifs. C'est avec cette ambivalence subjective qu'elle

---

[331] Nicolas Paige, « *La Religieuse* et le problème de la sensibilité », dans *Lecteur et acte de lecture dans les écrits de Diderot*, *op. cit.*, p. 81.

[332] Catherine Détrie, *De la non-personne à la personne, l'apostrophe nominale*, *op. cit.*, p. 123.

entreprend également de spectaculariser la réaction orgasmique de la supérieure : « je m'aperçus alors au tremblement qui la saisit, 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 » (343) Dans cette scène, c'est le regard de Suzanne qui devient le vecteur, guidant son destinataire à « contempler » une image tout aussi sensuelle et chargée, celle d'un corps féminin imprégné par le désir.

Ainsi, l'image de Suzanne ne représente pas de manière stable le *moi* à la fois objet de désir et agent de séduction. De même, les personnages intradiégétiques qui, dans les scènes d'intimité qu'elle décrit, observent et désirent son corps, ne se superposent pas toujours de manière équivalente au *vous* en tant que destinataire séduit et investi de désir. L'équivalence énonciative entre la supérieure et le marquis n'existe qu'au sein d'instances discursives spécifiques. La supérieure *** n'est pas uniquement une figure construite par Diderot en tant que spectateur virtuel, destinée à dramatiser le pouvoir érotique de l'autoreprésentation de Suzanne ; son corps est également exhibé par la destinatrice dans le cadre d'une mise en scène érotique d'un paysage sensoriel et émotionnel de la féminité.

La spectacularisation du corps féminin se manifeste également dans une autre scène, décrite par la vision caressante de la destinatrice : « Vous qui vous connaissez en peinture, je vous assure, monsieur le marquis, que c'était un assez agréable tableau à voir. Imaginez un atelier de dix à douze personnes dont la plus jeune pouvait avoir quinze ans et la plus âgée n'en avait pas vingt-trois. […] Toutes travaillaient, excepté moi, comme je vous l'ai dit » (351-352). Dès les premières phrases de ce passage, la destinatrice établit, une fois de plus, un contexte cognitif partagé avec son destinataire mondain – « vous qui vous connaissez bien en peinture » –, suggérant une connivence intellectuelle et esthétique. Cette adresse, empreinte de connotations diverses, renvoie à une communauté extratextuelle implicite – un cercle renfermant, dans le monde

empirique, l'auteur et son ami le marquis – qui rapproche les deux sujets dans un espace de complicité privé, tout en superposant les dimensions fictionnelles et réelles et illustrant pour ainsi dire le jeu d'interaction narrative qui dépasse les frontières diégétiques. En insistant sur sa position distincte au sein de ce groupe, la destinatrice adopte le rôle d'un sujet de regard, profitant de cette proximité physique pour offrir à son destinataire une véritable galerie d'objets de désir[333]. Ces figures féminines, toutes délibérément exposées, sont présentées comme des œuvres d'art prêtes à être contemplées, transformant la proximité physique en une consommation visuelle jubilatoire.

Si la charge érotique qu'investit la destinatrice dans l'image de son corps offert à son destinataire masculin repose sur une mise en usage extérieure de cette image en tant qu'existence textuelle, ou encore, si cette image devient un médium narratif – un paysage érotique reliant visuellement le destinataire à d'autres corps féminins –, c'est à travers ce dispositif que se révèle l'incertitude de la position du *moi* en tant que destinatrice dans l'espace interactif intertextuel. Ce *moi* oscille entre le rôle de spectatrice et celui d'objet de regard, entre séductrice et complice du désir masculin. En parallèle, Diderot, en tant qu'auteur, manipule subtilement la voix de Suzanne pour mettre en œuvre, sans ostentation, un regard du moi sur le moi, à savoir celui de l'auteur sur la figure féminine qu'il a lui-même construite. Cependant, dans le passage précédent consacré au groupe de jeunes femmes du couvent, le détachement du sujet parlant de son identité discursive devient plus manifeste, s'éloignant de l'ambivalence qui caractérise habituellement la position du moi. Ce détachement s'exprime avec davantage de clarté, mettant en lumière une séparation explicite entre le rôle de la destinatrice en tant que narratrice et les

---

[333] « […] une supérieure qui touchait à la quarantaine, blanche, fraîche, pleine d'embonpoint, à moitié levée sur son lit, avec deux mentons qu'elle portait d'assez bonne grâce, des bras ronds comme s'ils avaient été tournés, des doigts en fuseau et tous parsemés de fossettes, des yeux noirs, grands, vifs et tendres, presque jamais entièrement ouverts, à demi fermés, comme si celle qui les possédait eût éprouvé quelque fatigue à les ouvrir, des lèvres vermeilles comme la rose, des dents blanches comme le lait, les plus belles joues, une tête fort agréable enfoncée dans un oreiller profond et mollet, les bras étendus mollement à ses côtés, avec de petits coussins sous les coudes pour les soutenir » (351).

corps féminins réduits en objets discursifs dans un espace esthétisé et offert à la contemplation.

Dans ce chapitre, l'analyse de *La Religieuse* a permis de montrer comment le regard genré infléchit la construction de l'ethos de la locutrice, et comment les adresses diderotiennes modèlent, dans cette perspective, la relation dialogique selon une différenciation implicite fondée sur le sexe. L'identité féminine de Suzanne la distingue des destinataires masculins des autres œuvres, où la voix énonciatrice coïncide souvent avec celle de l'auteur, ou d'un double presque indissociable de lui. Par les adresses pseudo-féminines que Diderot lui prête, Suzanne apparaît comme un « demi-sujet » : ses paroles au marquis se déploient sous le signe des convenances morales et sociales, mais, témoin et résistante du monde cloîtré, elle devient aussi la médiatrice entre son destinataire et cet univers d'enfermement que l'écrivain s'efforce de dévoiler.

Ces adresses revêtent une fonction performative singulière : oscillant entre confession et mise en scène, entre dévoilement de soi et expression morale, elles font parfois vaciller la frontière entre sincérité et rhétorique. À travers la porosité de l'ethos de la destinatrice se lit le déséquilibre structurel qui régit la relation entre Diderot et ses figures féminines. Les femmes y sont le plus souvent objets de discours ou figures imaginaires, plus regardées qu'écoutées, rarement reconnues comme de véritables interlocutrices.

Le dialogue, chez Diderot, suppose toujours une forme de balancement réflexif ; mais dans sa vision genrée, la femme tend à incarner la transparence même. L'aveu devient alors le motif privilégié de la parole féminine : celle où la spontanéité du corps et la sincérité du discours coïncident, où l'émotion semble abroger toute médiation. Comme l'écrit Diderot à propos de Richardson : « S'il se passait en elle quelque chose de honteux, cela lui échapperait. Mais elle ne dit pas un mot qui ne montre de la candeur et de l'innocence ; et son état ne permet pas de douter de ce qu'elle dit » (910) – le dérèglement de Clémentine devenant paradoxalement la preuve éclatante de sa pureté.

Dans cette même perspective, le récit révèle une autre catégorie d'adresses, que l'on pourrait qualifier de « métalepse de l'ethos de l'auteur ». Par moments, la voix de Diderot se substitue à celle qu'il prête à Suzanne, occupant la place de la destinatrice pour instaurer avec le marquis de Croismare un dialogue plus personnel. Ces irruptions instaurent une connivence masculine – nourrie tantôt par le partage des goûts et des affinités culturelles, tantôt par la projection d'un désir masculin ou d'une complicité intellectuelle – échappant au rôle narratif assigné à l'héroïne. Ce glissement fait affleurer la part la plus ambiguë du dispositif énonciatif : une adresse genrée où la voix féminine devient à la fois masque et médium de la parole auctoriale.

Chapitre V Les adresses dialogiques dans *les Salons* : subjectivité critique et co-énonciation éditoriale

Dans les *Salons*, Diderot invente une forme d'écriture critique singulière fondée sur l'adresse à un destinataire à la fois réel et fictif : Grimm. Ce mode de communication, héritier de la tradition épistolaire, ne constitue pas seulement un cadre rhétorique, il devient l'ossature même de la pensée critique et de la subjectivité auctoriale. L'adresse à Grimm permet à Diderot d'élaborer un espace dialogique dynamique, où les jugements esthétiques prennent forme dans l'élan d'une interaction simulée. La parole critique s'y trouve constamment en tension entre spontanéité personnelle et anticipation du regard de l'autre, entre subjectivité revendiquée et maîtrise du discours.

Tout en relevant profondément de l'écriture diderotienne, cette dynamique d'adresse est constamment reconfigurée par l'intervention éditoriale de Grimm lui-même, dans la version des *Salons* publiée dans la *Correspondance littéraire* (ci-après abrégée en « *CL* »). Ses révisions directes et ses commentaires intercalés – souvent signalés par un astérisque – correspondent à l'image d'un éditeur véritable co-énonciateur, redéfinissant le périmètre du destinataire et inscrivant le texte dans une scène d'énonciation élargie. Ainsi, la fiction d'un échange privé entre l'auteur et son éditeur se trouve redoublée par une mise en spectacle littéraire orientée vers un horizon de réception plus large.

À ce jour, l'édition critique de la *CL* publiée par le Centre international d'étude du XVIIIe siècle (CIEDs) comprend cinq volumes contenant un des *Salons* de Diderot : les tomes VI (1759), VIII (1761), X (1763), ainsi que les tomes XIII et XIV (1765). Parmi ces volumes, seuls les *Salons* de 1759 et de 1761 bénéficient d'une confrontation directe avec les manuscrits autographes,

permettant d'observer clairement les modifications apportées par Grimm au texte original. Selon les notices du CIEDs, en 1798, Naigeon publie le *Salon de 1765* dans le tome XIII des *Œuvres complètes de Diderot*, en précisant qu'il a restitué le texte d'après le manuscrit autographe. Or, une comparaison minutieuse entre cette version et celle publiée dans la CL révèle des différences notables, suggérant que Grimm a pleinement exploité les libertés de révision accordées par Diderot, appliquant des méthodes correctives similaires à celles utilisées pour les *Salons* précédents. Ces modifications, relevées avec soin, font l'objet d'annotations détaillées dans l'édition critique du CIEDs[334]. Depuis 1763, Grimm ne se contente plus seulement de modifier directement le texte : il commence à insérer des commentaires personnels clairement signalés par des astérisques (*). De longueurs et de fonctions variées, ces interventions représentent un objet d'analyse à part entière.

Le présent chapitre interroge précisément les enjeux discursifs et pragmatiques de ces adresses au destinataire dans les *Salons*, à travers deux approches complémentaires. Le premier sous-chapitre montre comment Diderot instrumentalise Grimm tantôt comme destinataire réel, capable d'interagir concrètement avec lui, tantôt comme un prétexte fictif permettant l'élaboration d'une scénographie critique originale. Toutefois, cette scénographie dialoguée est régulièrement altérée par les interventions éditoriales directes de Grimm, qui déplacent et neutralisent souvent les marques explicites d'intimité initialement mises en place par l'auteur. Ce processus éditorial crée une tension permanente entre la dimension intime initiale et une adresse plus formelle et impersonnelle, destinée aux souscripteurs princiers.

Le second sous-chapitre approfondit cette dynamique en examinant précisément la manière dont les commentaires intercalés de Grimm représentent sa relation avec Diderot sur le mode d'une co-énonciation. Ne se

---

334 Cf. Friedrich Melchior Grimm, *Correspondance littéraire, Tomes XIII-Tome XIV : 1766*, éd. Ulla Kölving, Mélinda Caron et Monica Hjortberg, Ferney-Voltaire, Centre international d'étude du XVIIIe siècle, 2022, t. XIII, li.

limitant pas au rôle d'un éditeur correcteur ; Grimm apparaît comme un interlocuteur actif, dont les interventions constituent une polyphonie critique complexe au sein du texte diderotien. Cette superposition de voix et de perspectives conserve certains éléments d'intimité tout en visant explicitement une ouverture collective. La polyphonie caractéristique des *Salons*, où la fiction du dialogue entre auteur et éditeur se double d'un spectacle littéraire destiné à intégrer les lecteurs réels dans une communauté interprétative élargie, trouve d'ailleurs son prolongement sur le plan pratique. À travers l'analyse détaillée de scènes emblématiques – comme la rêverie inspirée par l'œuvre de Fragonard dans le *Salon de 1765* ou l'immersion sensorielle dans le paysage de Loutherbourg dans le *Salon de 1763* –, ce chapitre révèle comment ces interactions discursives accentuent, au sein des *Salons*, la dimension d'un espace esthétique partagé, sensible et réflexif, où la critique d'art s'accomplit dans une expérience à la fois médiatisée et collective.

1. La dialectique de l'écriture et de la réécriture dans les *Salons* de Diderot

Conçus à l'origine sous forme de textes destinés à Grimm, les *Salons* déploient une stratégie discursive complexe où l'interlocuteur devient simultanément un partenaire intime, un prétexte énonciatif, et un relais indispensable vers un lectorat élargi. En s'adressant directement à Grimm, destinataire privilégié et médiateur éditorial, Diderot met en place un dispositif discursif subtil : il l'inscrit dans une double posture paradoxale, celle d'un interlocuteur à la fois réel et fantasmé.

Ces adresses présentent une élasticité référentielle : elles peuvent se dilater pour inclure, par extension, les souscripteurs princiers de la *CL*, ou au contraire se contracter jusqu'à n'être qu'un miroir intime de l'auteur lui-même, qui serait le double du *je* pris dans la solitude de l'écriture. Dans cette configuration mouvante, Grimm n'est pas uniquement un destinataire passif ; il devient acteur à part entière de la scénographie discursive et participe

activement à la construction de la subjectivité auctoriale. À travers la fiction d'une proximité physique, Diderot invite son ami absent – et, à travers lui, tout lecteur – à partager mentalement une expérience esthétique qui n'existe pourtant qu'à travers les mots. Parallèlement, il exploite de manière consciente un vide fécond créé par une dialectique entre présence simulée et l'absence effective, faisant de ses adresses une manière détournée de légitimer l'autorité critique du philosophe, tout en protégeant la virulence de ses jugements derrière le voile de l'intimité partagée.

Toutefois, cette relation intime et privilégiée, qui structure profondément la rhétorique de Diderot, subit d'importantes transformations lorsque Grimm intervient directement dans le texte avant sa diffusion auprès des abonnés. Ces révisions éditoriales qui ne sont nullement neutres visent précisément à réorienter la portée initiale des adresses, en atténuant ou en remplaçant les marques d'intimité personnelle par des tournures plus formelles, plus générales, voire délibérément dépersonnalisées. Conscient des attentes implicites du lectorat cultivé des cours européennes, Grimm entreprend ainsi de « neutraliser » avec finesse certains excès émotionnels ou trop privés du discours diderotien, tout en s'efforçant de préserver l'apparence d'un échange familier, dont l'accessibilité repose largement sur la transparence énonciative. Il en résulte des tensions textuelles perceptibles, où la spontanéité feinte du discours de Diderot se trouve confrontée aux ajustements soigneusement calculés opérés par l'éditeur. Cette friction met au jour deux conceptions divergentes mais complémentaires de l'adresse : l'une, fondée sur l'immédiateté d'une parole adressée dans le cadre d'un lien affectif et imaginaire ; l'autre, gouvernée par la prudence stylistique et la médiation éditoriale que suppose une diffusion élargie.

Ce sous-chapitre analysera précisément cette double dynamique : il examinera comment la figure de Grimm, par sa double identité de *destinataire-actant* et *destinataire-prétexte*, permet à Diderot d'élaborer une scénographie discursive complexe, puis comment cette même figure est remodelée et

instrumentalisée par l'intervention éditoriale. En étudiant tour à tour les procédés rhétoriques déployés par Diderot pour inscrire Grimm au cœur de son texte, et les opérations éditoriales mises en œuvre pour en élargir la portée référentielle et sociale, nous verrons comment l'écriture des *Salons* devient un espace singulier où la subjectivité de l'auteur et les contraintes éditoriales coexistent, dialoguent et se recomposent constamment.

1.1. La figure du destinataire privilégié et la constitution de la subjectivité auctoriale chez Diderot

Dans la *Correspondance* de Diderot publiée aux Éditions de Minuit, Georges Roth a sélectionné certains passages tirés des *Salons*, expliquant qu'il s'agissait de « quelques pages ou anecdotes qui auraient pu faire la matière d'une lettre privée[335] ». Ce choix confirme, par ailleurs, l'affinité entre l'écriture des Salons et celle de la correspondance intime. En effet, si les *Salons* de Diderot s'inscrivent ostensiblement dans une posture épistolaire, leur destinataire, Grimm – qui suscite les écrits de Diderot et à qui l'écrivain doit son écriture –, transcende le simple rôle de récepteur passif pour incarner une dialectique éditoriale singulière. En tant que responsable de la *Correspondance littéraire*, Grimm est à la fois l'ami de Diderot et le médiateur entre ce dernier et les abonnés princiers à travers l'Europe. Le salonnier lui accorde une liberté considérable pour remanier ses manuscrits, comme il le suggère dans les textes mêmes : « J'ébauche, mon ami, au courant de la plume. Je jette des germes que je laisse à la fécondité de votre tête à développer » (t. X, 421) ; « Voilà, mon ami, tout ce que j'ai vu au Salon. Je vous l'écris au courant de la plume. Corrigez, réformez, allongez, raccourcissez, j'approuve tout ce que vous ferez » (*ibid*., 509) ; « Sur quoi, mon ami, faites vos réflexions à votre aise, tandis que je vais vous préparer l'article des graveurs » (t. XIV, 475). La dualité de ce destinataire – à la fois public en raison de son rôle éditorial et privé par leur proximité affective – cristallise l'ambiguïté fondamentale des *Salons*. Or,

---

[335] Denis Diderot, *Correspondances*, éd. Georges Roth et Jean Varloot, Paris, *op. cit*., t. V, p. 147.

ces formules de délégation apparemment inconditionnelle ne sauraient être reçues sans quelque réserve. Leur répétition même invite à interroger la sincérité de ce « blanc-seing » accordé à Grimm ; en les exposant noir sur blanc devant les lecteurs de la *Correspondance littéraire*, Diderot semble en réalité instituer une forme de contrat tacite qui contraint son médiateur à respecter l'originalité de sa plume.

Pour Diderot, Grimm existe dans le texte non seulement en tant que destinataire-actant réel, mais aussi en tant que destinataire-prétexte stratégique. Sa présence discursive reflète moins la voix de Diderot qu'il n'en active les potentialités latentes. Situé à la croisée de l'intimité lettrée et des exigences de la sphère publique, son rôle de « spectateur de sang-froid[336] » dépasse la simple correction pour se transformer en une forme de co-création tacite. En lui octroyant une licence textuelle, Diderot ne sacrifie pas son autorité ; il la déplace subtilement, et reconfigure le pacte épistolaire originel en un palimpseste dialogique. Chaque apostrophe au destinataire fonctionne simultanément comme une adresse réelle et comme un procédé d'auto- légitimation littéraire, où l'auteur, tout en se dévoilant, veille soigneusement à encadrer et maîtriser le sens de ses propres mots.

La double dimension de la figure de Grimm – cette alchimie entre destinataire-actant et destinataire-prétexte – répond avant tout à un principe fondamental qu'adopte le philosophe dans l'écriture des *Salons* pour la *CL* : celui de transmettre, par le biais du texte, une expérience qui ne pourrait être pleinement vécue qu'en présence réelle. Ses discours adressés à Grimm, saturés d'un appel à la présence obsédant, déploient une véritable scénographie de l'immédiateté où la mobilisation sensorielle simule une coprésence hallucinée.

Depuis ses premiers *Salons*, le philosophe déploie une rhétorique de la présence simulée qui transcende le statut de Grimm en tant que simple

---

[336] Jacques Chouillet, « Grimm critique d'art. Le *Salon* de 1757 », dans *La Correspondance littéraire de Grimm et de Meister : 1754-1813*, dir. Bernard Bray, Jochen Schlobach et Jean Varloot, avec le Centre d'étude de la langue et de la littérature françaises des XVIIe et XVIIIe siècles, Paris, Klincksieck, 1976, p. 157.

destinataire épistolaire. Ce dernier se voit promu au rang de compagnon virtuel, entité discursive l'accompagnant dans ses déambulations critiques à travers les galeries du Louvre, même si le texte du *Salon de 1759* ne manque pas de laisser voir au lecteur l'artificialité de ce dispositif. L'absence physique du destinataire se trouve ainsi compensée par une série de modalisations langagières qui en suggèrent paradoxalement une présence latente[337]. Ce mécanisme textuel de l'évocation opère une hypotypose sensorielle où le lecteur est invité à projeter mentalement les sensations décrites, comme s'il était directement plongé dans l'observation des œuvres. Le texte devient le médium d'une expérience perceptive partagée, bien que différée dans le temps et l'espace. Diderot recourt également à des verbes qui renvoient à la présence (« voir »[338], « éloigner »[339]), établissant un effet d'immédiateté perceptive. Cette illusion de simultanéité d'action s'articule avec l'usage fluctuant des pronoms d'adresse : le *vous* interpelle directement le destinataire comme un témoin actif, tandis que le *nous* inclusif fusionne les perspectives de l'auteur et du lecteur, faisant de ce dernier un alter ego textuel du critique, comme en faisant de ces derniers un *alter ego* textuel du critique.

Dans les *Salons* ultérieurs (*de 1761*, *de 1763* et *de 1765*), nous observons une systématisation des procédés visant à recréer l'immédiateté perceptive de l'exposition picturale. Diderot déploie une véritable sémantique

---

337 L'effet de désillusionnement de la co-présence imaginaire entre le salonnier et son destinataire ne se manifeste pas uniquement dans le *Salon de 1759*. Cependant, dans ce premier texte, Diderot semble ne pas distinguer consciemment sa rhétorique propre à cette présence simulée de l'écriture régulière de l'état réel. La distinction entre ces deux registres se limite principalement au plan grammatical, en particulier à travers l'usage du subjonctif (« Je voudrais que vous vissiez avec quelle vérité de couleur et quelle simplicité cela est fait » (t. VI, 237)) ou du conditionnel (« C'est toujours la nature et la vérité ; vous prendriez les bouteilles par le goulot, si vous aviez soif » (*ibid.*)).

338 « Enfin nous l'avons vu, ce tableau fameux de Jason et Médée. Ô mon ami, la mauvaise chose ! C'est une décoration théâtrale avec toute sa fausseté ; un faste de couleur qu'on ne peut supporter ; un Jason d'une bêtise inconcevable » (t. VI, 229-230). « Si vous êtes curieux de visages de plâtre, vous verrez à votre retour les tableaux de Drouais » (*Salon de 1759*, 100). Dans la *CL*, Grimm a corrigé cette dernière citation en remplaçant le deuxième segment par « il faut regarder les portraits de Drouais » (t. VI, 240), ce qui affaiblit l'imaginaire de la présence physique de l'auteur.

339 « D'ailleurs éloignez-vous encore de quelques pas et ce défaut, si c'en est un, n'y sera plus » (t. VI, 238).

de l'incarnation textuelle où des verbes de perception visuelle (« voyez »[340], « regardez »[341], « attachez vos yeux »[342], « tournez les yeux ou les regards »[343], « prenez par le nez », « mettez de face »[344], etc.) s'articulent avec un registre corporel, ce qui crée non seulement une fusion de perceptions, mais également une impression de proximité spatiale et de contact physique. D'ailleurs, des

---

340 Dans les notes qui suivent, nous relèverons plusieurs occurrences comparables, dont une ou deux seront examinées plus en détail dans le texte, de manière à dégager la nuance plus subtile qui distingue l'usage de l'impératif de celui du présent de l'indicatif. « En vérité la figure symbolique de la capitale est une belle figure. Voyez-la » (t. VIII, 294) ; « Mais je passais le *Songe de Joseph* […]. Si vous y voyez davantage, à la bonne heure » (t. VIII, 300) ; « […] vous ne prendrez jamais ces statues pour des personnages vivants. […] Voyez le tableau d'Esther et d'Assuréus peint par le Poussin, et le même morceau gravé par Poilly » (*ibid*., 324-325) ; « Voyez sa *Gouvernante* avec ses enfants, et vous aurez vu son *Bénédicté* » (t. VIII, 327) ; « Voyez-vous comme tous ces objets tiennent et s'enchaînent ? » (*ibid*., 376) ; « Voyez-moi un peu ce Lazare de Deshays » (*ibid*., 426) ; « Voyez à gauche ce bout de forêt. […] En sortant de ce bois, et vous avançant vers la droite, voyez ces masses de rochers […]. Voyez ces arbres » (*ibid.*, 446) ; « Elle a le bras droit posé sur les reins de celle que vous voyez à votre gauche, et le bras gauche entrelacé avec le bras droit de celle que vous voyez à votre droite » (t. XIII, 13) ; « Voyez l'avidité de ce petit garçon à manger son morceau de pain, et l'intérêt que ces figures jettent sur la partie la plus avancée du sujet ! » (*ibid.*, 22) ; « À l'extrémité de cet espace, à droite, voyez des arbres frais et verts, mariant leurs branches et leurs ombres, et formant un berceau naturel. […] Voyez, au-devant de cette estrade, à l'intérieur du lieu de la course, une statue de l'Amour sur son piédestal ; ce sera le terme de la course » (*ibid.*, 45) ; « Voyez cette femme noyée qu'on vient de retirer des eaux, et défendez-vous de la douleur de son mari, si vous le pouvez » (*ibid.*, 137) ; « Voyez la vérité des détails de ces doigts, ces fossettes, cette mollesse, et cette teinte de rougeur dont la pression de la tête a coloré le bout de ces doigts délicats, ainsi que le charme de tout cela » (t. *ibid.*, 171) ;
« Voyez comme M. L'introducteur des ambassadeurs, qui est à côté d'elle en pastel, en est devenu blême, froid, aplati et blafard. Voyez le coup qu'elle porte de loin à Roslin et à toute sa triste famille » (*ibid.*, 177).

341 « Regardez comme ce long sillon de lumière éclaire cette verdure, se joue entre les brins de l'herbe, et semble leur donner de la transparence » (t. X, 446) ; « Regardez le Port de La Rochelle avec une lunette qui embrasse le champ du tableau, et qui exclut la bordure […] vous vous écrirez, comme si vous étiez placé au haut d'une montagne, spectateur de la nature même : Ô le beau point de vue ! » (*ibid.*, 463) ; « Mettez l'escalier entre ce portrait et vous ; regardez-le avec une lunette. Je vous défie de me nier que cette figure ne vous regarde, et ne vive » (*ibid.*, 480) ; « Regardez cette scène, et dites-moi s'il y a une seule circonstance qui dévoile la fausseté » (t. XIII, 23) ; « Si ce morceau se rencontre encore sur votre chemin, regardez la tête de la Vierge […]. Regardez le caractère de l'enfant Jésus, sa couleur et sa chair. Mais ne regardez pas saint Jean » (*ibid.*, 93) ; « Regardez le caractère de ces têtes, regardez l'action de tous ces personnages, et vous direz, C'est cela qui est vrai, voilà l'histoire du comte de Comminge » (*ibid.*, 101) ; « Voici, mon ami, de quoi montrer combien il reste d'équivoque dans le meilleur tableau. Regardez bien cette belle poissarde » (*ibid.*, 181) ; « Regardez-le bien, et vous y reconnaîtrez un système exagéré dans certaines parties désignées par la condition de l'homme » (*ibid*., 128).

342 « Si vous attachez vos yeux sur une gravure faite avec intelligence, vous y discernerez la taille de l'ébauche dominante sur les travaux du fini » (t. XIV, 488).

343 « Tournez vos yeux sur une autre mer, et vous verrez le calme avec tous ses charmes » (t. XIII, 135) ; « Allez à la campagne, tournez vos regards vers la voûte des cieux, observez bien les phénomènes de l'instant ; et vous jurerez qu'on a coupé un morceau de la grande toile lumineuse que le soleil éclaire, pour le transporter sur le chevalet de l'artiste » (*ibid*.) ; « Tournez les yeux autour de ce miroir triste, et vous n'y verrez qu'indigence » (*ibid*., 184).

344 « Prenez-le par le nez, mettez-le de face, et vous verrez que son oreille, faisant autant de chemin que son nez, se trouvera derrière sa tête » (t. XIV, 472).

expressions telles que « approchez-vous », « éloignez-vous »[345], « il vous attache »[346], « ce morceau se rencontre encore sur votre chemin » miment l'alternance entre mobilité exploratoire du spectateur face à la toile et ses moments de pause contemplative. Le texte appelle ainsi à une forme d'appropriation sensible de l'espace pictural, en engageant le lecteur dans un déplacement imaginaire qui épouse les rythmes de la perception visuelle. Cette immersion est renforcée par l'évocation de gestes fragmentaires tels que (« appuyez le doigt »[347], « fermez la main »[348], etc.), qui inscrivent dans l'espace discursif un imaginaire proxémique étroitement lié à l'intimité du regard critique. Cette stratégie de mobilisation sensorielle dépasse d'ailleurs la simple dimension métaphorique : en convoquant explicitement des impératifs d'action concrets, le texte crée l'illusion d'une coprésence immersive. Ainsi, le destinataire privilégié cesse d'être un simple témoin indirect ; il se trouve entraîné dans un jeu subtil d'imitation sensible. Il ne fait plus seulement qu'assimiler cognitivement les informations transmises, mais se surprend, sous l'effet d'une empathie corporelle induite, à ajuster spontanément sa posture et ses sensations, allant jusqu'à reproduire physiquement l'expérience décrite, comme s'il se trouvait effectivement présent devant l'œuvre exposée.

Ces invitations à l'action s'expriment le plus souvent à travers des impératifs, tandis que l'emploi du présent de l'indicatif, Ces invitations à l'action s'expriment le plus souvent à travers des impératifs, tandis que

---

345 « Approchez-vous, tout se brouille, s'aplatit et disparait. Éloignez-vous, tout se crée et se produit » (t. X, 439).

346 « On en sent toute l'absurdité ; avec tout cela, on ne saurait quitter le tableau : il vous attache, on y revient » (t. VIII, 299) ; « Point de places luisantes, point de taches noires, et avec tout cela, une vérité et une sagesse qui vous attachent secrètement » (*ibid*., 318) ; « Sa scène vous attache et vous touche » (*ibid*., 319).

347 « Non, ce n'est pas du marbre. Appuyez-y votre doigt, et la manière qui a perdu sa dureté, cédera à votre impression » (t. X, 502)

348 « Ou bien, fermez votre main, faites-en un tube qui ne vous laisse apercevoir qu'un espace limité de la grande toile ; et vous jugerez que c'est un tableau de Vernet qu'on a pris sur son chevalet, et transporté dans le ciel » (t. XIII, 135).

l'emploi du présent de l'indicatif, plus rare[349], se distingue par des effets d'adresse sensiblement différents, dans la manière dont Diderot module la posture énonciative et façonne l'identité du destinataire. Lorsque le philosophe recourt au présent de l'indicatif, il met en place, sur le plan grammatical, une véritable scène dialogique : le locuteur s'adresse directement à un *vous* – le plus souvent Grimm – qu'il interpelle et avec qui il instaure une interaction concrète. L'impératif, quant à lui, tout en conservant la forme d'un appel personnel, tend à dépasser le cadre de cette relation singulière : le *vous* y acquiert une portée élargie, susceptible d'inclure le lecteur des Salons ou toute conscience spectatrice invitée à voir, à ressentir et à penser. Du présent de l'indicatif à l'impératif, l'adresse accomplit un glissement imperceptible ; elle passe de la relation particulière à Grimm à une expérience perceptive ouverte et partageable. L'auteur instaure de la sorte un modèle implicite de « consommation visuelle du tableau », où l'acte de regarder devient un acte de dialogue, une mise en mouvement de la sensibilité partagée entre l'écrivain et son lecteur.

Dans une étude sémantique consacrée aux réseaux lexicaux liés aux qualités sensibles des objets dans la *Lettre sur les aveugles*, Jean-Pierre Seguin met en évidence les particularités sensuelles de l'écriture diderotienne. Grâce à la mise en texte spécifique de certaines sensations, le langage montre comment les objets touchent notre sensibilité, réalisant ainsi, de façon intuitive, une véritable « reconstruction de la réalité »[350]. Seguin souligne notamment le contraste et la complémentarité entre les registres du toucher et de la vision, en rappelant que chez Diderot, c'est peut-être précisément l'expression tactile qui se rapporte directement aux attributs matériels des objets ; la vision, quant à

---

[349] Nous en avons relevé trois exemples : « S'il met des hommes en action, vous les voyez agir. […] S'il suscite une tempête, vous entendez siffler les vents et mugir les flots ; vous les voyez s'élever contre les rochers et les blanchir de leur écume » (*t.* VIII, p. 460) ; « Ici, un enfant échappé du naufrage est porté sur les épaules de son père ; là, vous voyez une femme étendue, morte sur le rivage, et son époux qui se désole » (*ibid.*, p. 135) ; « Si vous le regardez quelque temps, vous entendrez aboyer » (*ibid.*, p. 179).

[350] Cf. Jean-Pierre Seguin, *Diderot, le discours et les choses : essai de description du style d'un philosophe en 1750*, *op. cit.*, p. 89.

elle, se trouve davantage porteuse de dimensions métaphoriques ou abstraites. Pourtant, dans certains contextes, « dans l'entrecroisement des champs sémantiques du toucher et de la vision », le verbe *voir*, assimilé à une sorte de toucher, « reprend tout le lustre de sa signification évocatrice »[351].

Dans un mouvement parallèle, Geneviève Cammagre confirme que Diderot, dans ses *Salons*, s'efforce aussi de transmettre par les mots une *vérité*, un véritable sentiment du réel, où la simulation textuelle de la présence du destinataire répond à sa préoccupation constante : « tâcher de faire 'voir' des tableaux, des sculptures à des absents[352] ». Dans un autre article consacré à la rhétorique et à la dimension poétique de la subjectivité chez Diderot, Cammagre souligne que le philosophe place systématiquement les réactions sensorielles subjectives au cœur de sa critique artistique, un choix qui reflète l'importance décisive accordée à la sensibilité individuelle dans sa philosophie esthétique[353]. Son objectif ne consiste pas seulement à solliciter l'imagination du lecteur afin qu'il reconstruise mentalement l'apparence des œuvres, comme il l'écrit au début *Salon de 1765* : « Je vous décrirai les tableaux, et ma description sera telle qu'avec un peu d'imagination et de goût, on les réalisera dans l'espace et qu'on y posera les objets à peu près comme nous les avons vus sur la toile » (26). Loin de se contenter de stimuler une imagination strictement visuelle, Diderot scénographie également une expérience synchrone de réception, dans laquelle la recréation mentale des œuvres devient une performance partagée.

Contrairement aux autres figures intermittentes de l'échange illusionniste des *Salons* – personnages circonstanciels dont la présence, indexée à des référents identifiables (Diderot les appelle systématiquement par leur nom, et parfois y ajoute des *relationèmes* comme « Monsieur », « notre », ou « notre ami », afin d'exprimer diverses nuances émotionnelles ; lorsqu'il s'agit

---

351 Cf. *Ibid*.,

352 Geneviève Cammagre, « Diderot, de la *Correspondance* aux *Salons*. Énonciation épistolaire et critique d'art », *op. cit.*, p. 478.

353 Cf. Geneviève Cammagre, « Diderot dans les "Salons": enjeux rhétoriques et esthétiques de la représentation de soi », *Diderot Studies*, Vol. 30 / 2007, p. 184-185.

de groupes ou de concepts, il explicite également leurs noms et attributs), surgit et s'estompe au rythme des digressions –, Grimm incarne une permanence ontologique singulière. Tandis que les apostrophes nominales circonscrivent des présences éphémères, clairement délimitées par leur identité sociale ou affective, le *vous* grimmien, récurrent et plastique, persiste comme résonance continue, tissant une toile de connivence ininterrompue. Il transcende le statut de simple destinataire pour devenir le garant méta-textuel de l'économie dialogique.

Cette constance se perçoit non seulement à travers une centaine d'occurrences de « mon ami », qui ne relèvent pas d'une simple convention épistolaire mais ritualisent une présence fantomatique devenue condition sine qua non de l'acte critique, mais aussi dans le pacte énonciatif inaugural des Salons. Les dédicaces « À mon ami », les adresses insistant sur le rôle matriciel de Grimm, tout concourt à instaurer une fiction d'intimité indéfectible. Ainsi, Diderot écrit : « Voici à peu près ce que vous m'avez demandé. Je souhaite que vous puissiez en tirer parti » (t. VI, 227) ; « Tantôt vous me trouverez trop sévère, tantôt trop indulgent. Je condamnerai peut-être, où vous approuveriez. Je ferai grâce où vous condamneriez. Vous exigerez encore où je serai content » (t. VII, 292) ; « Après avoir payé ce léger tribut à celui qui institua le Salon, venons à la description que vous m'en demandez » (t. X, 370) ; « Et surtout souvenez-vous que c'est pour mon ami et non pour le public que j'écris » (*ibid*., 510) ; « Si j'ai quelques notions réfléchies de la peinture et de la sculpture, c'est à vous, mon ami, que je les dois. […] C'est la tâche que vous m'avez imposée, qui a fixé mes yeux sur la toile, et qui m'a fait tourner autour du marbre » (t. XIII, 4).

Tous ces passages convergent pour révéler la préoccupation constante de Diderot à exprimer – et son besoin secret de croire – que cette communication appartient avant tout à une relation intime et privilégiée entre lui et Grimm. Ainsi, si Cammagre perçoit dans le *vous* un pronom élargi – un *vous* qui désigne « tous ces illustres inconnus qui se substitueront à l'ami, avec

qui Diderot pourra établir une connivence fraternelle[354] » –, cette élasticité référentielle procède en réalité d'un paradoxe fondateur : c'est la persistance obsessionnelle de Grimm comme interlocuteur primaire – ombre portée sur chaque ligne – qui autorise l'illusion d'une adresse extensible. Le *vous* polyphonique, loin de diluer l'individualité du destinataire, la suppose comme socle invisible.

Dans ce sens, Grimm fonctionne pour Diderot comme une instance interlocutive omniprésente, dont l'effet de présence tend à se matérialiser, comme s'il partageait avec lui le même espace perceptif. Le *vous* qui en découle peut se référer à une pluralité de lecteurs réels de la *CL*, répartis à travers les cours de l'Europe ; mais il peut aussi se rétrécir pour devenir un dédoublement du sujet, se projetant dans la solitude d'un écrivain. À travers certaines adresses digressives où Diderot interpelle directement « mon ami », on perçoit une simultanéité virtuelle : Grimm est imaginé comme physiquement présent, partageant l'expérience esthétique du Salon. Mais cette illusion repose elle-même sur une autre forme de coprésence – celle que produit l'acte même de l'écriture, qui fait de l'interlocuteur un double inséparable du sujet qui écrit.

Ces adresses apparaissent souvent comme si Diderot, immergé dans ses déambulations artistiques, se détachait momentanément pour réfléchir à son texte et à la situation concrète dans laquelle il se trouve, devant son bureau. Elles se trouvent en marge de l'échange imaginaire prenant pour lieu même l'exposition, tantôt à la fin de tous les commentaires et jugements : « Bonsoir, mon ami. Il en arrivera ce qui pourra ; mais je vais me coucher là-dessus. Voilà les peintres. Les statuaires demain à qui parler » (t. XIII, 258) ; « Jamais nous n'avons eu un plus beau Salon. […] Comptez, mon ami […] et d'autres qui ont pu m'échapper » (t. VIII, 369). Tantôt, elles apparaissent lors des intervalles : « Je suis peut-être un peu long ; mais si vous saviez comme je m'amuse en

---

354 Geneviève Cammagre, « Diderot, de la *Correspondance* aux *Salons*. Énonciation épistolaire et critique d'art », *op. cit.*, p. 478.

vous ennuyant […]. Quoiqu'il en soit, voilà toujours plus de cent dix tableaux de décrits, et trente et un peintres, jugés » (t. XIII, 169-170) ; tantôt au début, où le véritable lieu d'émission de la parole devient perceptible à travers l'usage du conditionnel passé : « J'aurais suivi au Salon la foule des oisifs. J'aurais accordé, comme eux, un coup d'œil superficiel et distrait aux productions de nos artistes » (*ibid*., 4).

Au début du *Salon de 1763*, Diderot admet plus directement la difficulté de cette tâche, qui réside dans le décalage entre la perception et la création, et dans la manière de rechercher dans une mémoire qui s'estompe les sensations vécues : « Encore si l'on avait devant soi le tableau dont on écrit ; mais il est loin, et tandis que, la tête appuyée sur les mains ou les yeux égarés dans l'air, on en recherche la composition, l'esprit se fatigue, et l'on ne trace plus que des lignes insipides et froides. Mais j'en serai quitte pour faire de mon mieux et vous redire ma vieille chanson » (t. X, 370). C'est dans l'atelier solitaire de l'écriture – espace-temps où Diderot, muni des souvenirs de sa déambulation au Salon, recompose les œuvres par la magie de l'encre – que s'invente la véritable simultanéité. Ce bureau nocturne, royaume d'une subjectivité souveraine armée de sa plume, devient le laboratoire où l'absence physique de Grimm se transmue en présence organique : chaque vouvoiement feint la coprésence pour mieux exalter la toute-puissance créatrice d'un sujet façonnant, par le langage, l'illusion d'un dialogue à sa mesure.

Nous ne pouvons cependant négliger l'importance d'éléments discursifs liés au temps et à l'espace dans la constitution de l'énonciation de la subjectivité. Benveniste souligne ainsi, que les pronoms personnels, les démonstratifs ainsi que « la forme axiale des temps verbaux », le présent, font partie du « réseau d'individus [linguistique] » que l'énonciation crée par rapport à l'« ici-maintenant » du locuteur, ces marqueurs tournant invariablement autour de l'*ego*, « centre de l'énonciation »[355]. Kerbrat-

[355] Cf. Émile Benveniste, « L'appareil formel de l'énonciation », *Langages*, vol. 5 / 17, 1970, p. 14-15.

Orecchioni confirme par ailleurs que la personne, le temps et le lieu constituent les trois dimensions fondamentales de la subjectivité[356].

Dans les *Salons*, nous observons comment ces différentes dimensions spatio-temporelles se superposent et se confondent autour de l'expression du *je*. Pour reprendre Benveniste, « De l'énonciation procède l'instauration de la catégorie du présent, et de la catégorie du présent naît la catégorie du temps. Le présent est proprement la source du temps[357] » : dans la plume de Diderot, le temps « naît » continuellement au gré de ses pensées. Comme nous l'avons déjà constaté, qu'il s'agisse d'inviter son destinataire à s'engager sensoriellement dans l'appréciation des œuvres en l'imaginant comme quelqu'un de réellement présent, ou de convoquer la présence de Grimm durant ses moments de solitude rédactionnelle, l'action décrite se déploie invariablement dans un « présent énonciatif » – qu'il coïncide ou non avec le réel chronologique. Ce phénomène se manifeste non seulement par la prédominance du présent dans les interactions virtuelles (mode privilégié après l'impératif), mais aussi par la discordance entre l'action décrite et le monde objectif : Diderot ne peut simultanément être dans l'exposition et devant son bureau.

De surcroît, si l'ensemble des adresses qui simulent une interaction sensorielle, ou un contact physique avec les œuvres – ou bien l'immersion d'un intime compagnon de route dans le monde pictural – relève de la construction discursive d'un « ici-maintenant » auctorial, on observe également une utilisation riche d'*énallages spatiaux*[358]. Des termes tels que « ici » et « voici » apparaissent de manière continue et similaire pour évoquer une large gamme d'espaces différents et autonomes, épousent avec fluidité les pérégrinations

---

356 Cf. Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'énonciation de la subjectivité dans le langage*, *op. cit.*, p. 55-56. En reprenant l'idée de Benveniste, elle écrit : « Le 'je' du code appartient à tout le monde ; mais parler, c'est se l'approprier, ainsi que les formes du présent. C'est organiser son discours sur le monde, donc le monde lui-même, autour des trois repères du *je/ici/maintenant* : toute parole est égocentrique ».

357 Émile Benveniste, « L'appareil formel de l'énonciation », *op. cit.*, p. 15.

358 Phénomène linguistique qui, selon Kerbrat-Orecchioni, renvoie à « la possibilité d'utiliser ces formes [(les déictiques)] avec une valeur décalée par rapport à leur valeur la plus usuelle » (cf. *L'énonciation de la subjectivité dans le langage*, *op. cit.*, p. 62-63).

mentales du moi, transcendant les contingences spatiales. Cette relative indétermination du temps et de l'espace témoigne dans cet angle de la totale appropriation et domination du discours par le destinateur. Ainsi se révèle en partie la spécificité de la figure de Grimm : n'appartenant à aucun espace-temps factuel précis, elle demeure néanmoins constamment présent dans l'espace discursif que l'auteur construit, assurant ainsi une coprésence avec le *je* de Diderot.

Dans sa pratique épistolaire, Diderot ne dissimule guère la carence tangible de Grimm ; au contraire, il souligne parfois volontairement ce manque, et en fait le ressort dynamique de son écriture, multipliant les apostrophes qui exhibent leur propre artifice. Le salonnier assume pleinement sa posture d'auteur en transformant l'absence constitutive de Grimm en laboratoire de sa propre subjectivité créatrice. Cette carence délibérément exhibée devient le miroir actif d'une écriture qui s'invente dans l'acte même de se déjouer. Les adresses au responsable sont remplies de métadiscours. Diderot mentionne à plusieurs reprises son désir de faire Grimm « aller voir de ses propres yeux » :

« Retournez au Salon, et vous éprouverez, comme moi, qu'on le revoit avec plus de satisfaction qu'on ne l'a vu » (t. X, 377) ; « Mon ami, si vous retournez au Salon, n'oubliez pas de comparer ce tableau de La Grenée avec L*'Athénienne qui arrose des fleurs*, de Vien » (*ibid*., 416). Les altérations subies dans la *CL*[359], en gommant ces appels performatifs, trahissent précisément l'essence d'une subjectivité qui se construit dans l'interpellation du vide. Il reconnaît souvent avec lucidité les apories du langage face à la transcendance sensorielle de l'œuvre d'art : « Il est impossible de vous peindre toute la volupté de cette figure » (t. XIII, 258) ; « Reste, mon ami, pour m'acquitter de ma promesse à vous dire un mot des morceaux de Casanova ; mais que vous dirai-je de sa Bataille. Il faut la voir […] » (*Salon de 1761*,

[359] Par exemple, dans le *Salon de 1759*, où la seconde partie de la phrase « Si vous êtes curieux de visages de plâtre, vous verrez de votre retour les tableaux de Drouais » est modifiée en « il faut regarder les portraits de Drouais » (t. VI, 240).

162)[360]. Ne visant pas à pallier les déficiences du langage, ces adresses traduisent l'affirmation d'un auteur qui redéfinit les règles de l'expérience esthétique par le truchement de ses propres limites assumées. C'est par cette mise en scène de l'indicible que l'apparente déclaration d'impuissance se mue en procédé heuristique.

Loin de vouloir résorber l'absence de Grimm par de simples artifices rhétoriques, Diderot en fait au contraire le ferment même de sa poétique critique : chaque appel inassouvi (« retournez au Salon […] »), chaque regret formulé (« Que vous dirai-je ? »), chaque projection imaginaire (« vous verrez […] ») tissent une présence paradoxale. Dans cette tension féconde entre absence et présence, Grimm, bien que physiquement absent, devient un acteur indispensable à la formation de l'expérience esthétique. Destinataire privilégié mais fantôme textuel, il apparaît comme un repoussoir ontologique grâce auquel Diderot peut déployer sa propre subjectivité critique dans l'entre-deux des non-dits. L'écriture se fait alors palimpseste de la conscience auctoriale : chaque strate du discours révèle moins l'œuvre décrite que le geste même de son appropriation intellectuelle.

Face aux lecteurs de la haute société susceptibles de lire le *Salon* dans le monde réel, l'exhibition de l'intimité avec Grimm constitue également une manière pour Diderot d'affirmer sa propre subjectivité auctoriale. L'image de ce dernier sert, dans une certaine mesure, à légitimer les jugements tranchés et les appréciations souvent marquées de l'auteur. Ainsi, lorsque Diderot propose, dans l'introduction du *Salon de 1765*, une vue d'ensemble des œuvres exposées, il emprunte le registre d'un échange personnel avec son ami-éditeur pour mieux faire saisir ses véritables opinions : « il faut, mon ami, que je vous prévienne de ne pas regarder simplement comme mauvais, les tableaux sur lesquels je glisserai » (t. XIII, 9). Dans ce cadre privé, il n'hésite pas à dresser la liste d'artistes dont il veut que Grimm « tienne pour détestables » leurs

[360] Dans la version de la *CL*, cette phrase est modifiée : « Il me reste à vous dire un mot […] » (t. VIII, 367).

créations, faisant de lui un relais essentiel pour assurer l'effectivité de sa critique dans la sphère réelle de sa réception.

Diderot insiste non seulement sur la dimension subjective de son propos – tout procède ouvertement de ses propres réflexions et habitudes d'écriture – mais il feint également d'ignorer la responsabilité auctoriale qui lui imposerait une transparence complète vis-à-vis des abonnés princiers (alors même qu'il ne cesse, paradoxalement, d'expliciter ses propos). Par ailleurs, il attribue à Grimm la fonction de déchiffreur du sens implicite que ses mots renferment, comme il le précise lui-même : « Quand je relève les défauts d'une composition, entendez, si elle est mauvaise, elle restera mauvaise, son défaut fût-il corrigé ; et quand elle est bonne, qu'elle serait parfaite si l'on en corrigeait le défaut » (*ibid*.). Autrement dit, la figure de Grimm contribue à légitimer le regard critique de Diderot tout en dispensant celui-ci de devoir constamment se justifier auprès d'un lectorat mondain. Grâce à cette connivence préétablie, le Salon revêt l'apparence d'un dialogue intime, familier et protégé, tout en permettant à l'auteur de déployer une autorité soigneusement dédoublée : sa parole, médiatisée par la confiance qu'il accorde à son « ami », peut alors se manifester pleinement, hors des contraintes immédiates d'une réception aristocratique.

Ce destinataire privilégié qu'est Grimm endosse également un rôle de médiateur entre la fulgurance des jugements diderotiens et les impératifs de bienséance mondaine. Cette médiation fictionnelle autorise l'auteur à développer une critique parfois incendiaire, tout en neutralisant les risques discursifs ou sociaux inhérents à une réception directe. Prenons pour exemple sa diatribe sur l'indifférence du marché envers Greuze : « Le goût est si misérable, si petit, que peut-être ces deux esquisses ne seront jamais exécutées » (*ibid*., 188). Aussitôt, il se tourne vers Grimm, imaginant son intervention modératrice : « Eh bien, mon ami, je sais ce que je dis. […] Mais je me tais. L'humeur me gagne, et je me sens tout disposé à me faire quelque affaire sérieuse » (*ibid*.). En convoquant la figure d'un Grimm censeur, Diderot

performe une autocensure purement rhétorique, démontrant par là même sa parfaite maîtrise du dispositif énonciatif qu'il met en œuvre. Ce jeu textuel révèle une mécanique auctoriale subtile : l'indignation brute, canalisée par la médiation fictive du destinataire, se transmue paradoxalement en critique légitimée. En assignant à Grimm la fonction de régulateur hypothétique (« je me tais [...] »), Diderot ne tempère en réalité nullement sa verve critique ; il la radicalise plutôt, précisément par le biais d'une retenue feinte, habilement orchestrée au sein même du discours.

De même, à la conclusion des *Salons de 1763* et *de 1765*, le salonnier, en manifestant une autoréflexion sur la sévérité de ses jugements à l'égard de certains artistes, fait appel à la compagnie virtuelle de Grimm comme s'il participait réellement à ces commentaires. À la fin du *Salon de 1765*, Diderot indique son intention de poursuivre ses réflexions en matière de peinture (qui paraîtront sous forme de cinq livraisons successives dans la *CL*, avant d'être réunies sous le titre d'*Essais sur la peinture*). Il qualifie d'ailleurs ces écrits ultérieurs de moyen pour « produire nos titres », afin d'offrir la « satisfaction aux artistes que nous avons maltraités […] aux personnes à qui ces feuilles sont destinées » (t. XIV, 499). On y voit clairement qu'il ne reconnaît jamais formellement les lecteurs réels de la *CL* comme son destinataire, mais qu'il s'identifie plutôt, avec Grimm, à une sorte de communauté qui partage tant l'appréciation critique des *Salons* que la responsabilité, voire les conséquences, des jugements acerbes formulés. Certes, la souplesse référentielle du pronom *nous* laisse place à une ambiguïté dynamique : il peut s'étendre vers l'extérieur pour inclure différents actants de la communication et susciter une résonance au-delà d'un lectorat prédéfini, ou bien se rétracter en ne désignant plus que l'auteur lui-même, comme une seconde instance de son *moi*. Quoi qu'il en soit, l'emploi de ce *nous* vient renforcer la voix du *je*, l'inscrivant dans une forme de pluralité qui lui confère davantage de portée.

Dans le *Salon de 1763*, l'orientation vers le binôme intime Diderot-Grimm s'avère encore plus explicite. Les trois derniers paragraphes, clôturant

le texte, s'ouvrent à chaque fois sur des adresses directes soulignant le caractère privé du dialogue : Diderot y partage avec Grimm, et non avec le public, des confidences sur la genèse de son écriture, ses impressions quant à l'édition du *Salon*, ainsi que la forme sous laquelle ces pages verront finalement le jour. Le pronom personnel glisse alors progressivement du *vous* vers le *nous*, puis vers l'expression « notre amitié », révélant plus nettement encore le rôle que joue Grimm. Diderot le présente comme son confident et écrit avec une certaine émotion : « que notre amour pour les arts et les lettres et pour ceux qui les cultivent soit aussi vrai et aussi inaltérable que notre amitié » (t. X, 510). Quant à ses traits les plus acérés, ses critiques sans concession, il les regroupe sous la formule « notre fouet »[361], faisant ainsi de Grimm l'*alter ego* complice et indispensable au sein duquel l'écrivain affirme sa subjectivité critique.

La mise en scène de la figure de Grimm dans les premiers *Salons* de Diderot manifeste l'ingéniosité de son dispositif épistolaire où l'absence tangible du destinataire se transforme en une présence textuelle vivante et moteur de la subjectivité auctoriale. Diderot ne se contente pas d'adresser ses commentaires à un simple récepteur ; il érige Grimm en interlocuteur stratégique et en garant d'un dialogue subtil entre l'intime et le public. Par cette double fonction, le *vous* se mue tour à tour en miroir des sensations personnelles et en vecteur d'un discours critique destiné à une audience plus vaste. Cette dualité permet au philosophe de recréer, au travers d'un langage modulé et d'expressions corporelles, une « scénographie de l'immédiateté » qui simule la coprésence sensorielle de l'expérience artistique. Les apostrophes et les modalisations langagières – telles que l'usage récurrent d'expressions comme « mon ami » et l'alternance entre le *vous* et le *nous* – ne renvoient pas uniquement à l'univers de la correspondance privée : elles structurent

---

361 Cette formule est tirée de la fin de ce *Salon* : « Réservons notre fouet pour les méchants, les fous dangereux, les ingrats, les hypocrites, les concussionnaires, les tyrans, les fanatiques et les autres fléaux du genre humain ; mais que notre amour pour les arts et les lettres et pour ceux qui les cultivent soit aussi vrai et aussi inaltérable que notre amitié » (t. X, 510).

également l'acte critique lui-même, en fournissant à la fois une licence créative et un cadre rhétorique propice à l'atténuation, voire à la réorientation, des jugements les plus tranchants.

Dans cette dynamique, la figure de Grimm – à la fois destinataire-réel actant et destinataire-fictif prétexte – joue un rôle décisif. Elle autorise, d'une part, l'expression directe et spontanée d'un ressenti personnel, et de l'autre, elle participe à l'élaboration d'un espace discursif commun, dans lequel le lecteur se trouve invité à partager une expérience esthétique marquée par une forme d'immédiateté affective. Ainsi, dans le cadre de son imaginaire dialogique, Diderot anticipe avec subtilité les répliques potentielles de son interlocuteur, ce qui donne lieu à une dynamique constamment renouvelée, à une chaîne d'échanges virtuels où les voix imaginées s'entrecroisent, se superposent et s'enrichissent mutuellement. Bien plus qu'un simple interlocuteur, Grimm devient le pivot autour duquel s'organise et s'exerce l'autorité critique de Diderot. Chaque texte prend ainsi la forme d'une performance dialoguée, où l'adresse n'est jamais strictement unilatérale, mais susceptible à tout moment d'inverser les rôles entre destinateur et destinataire. Le *moi* scriptural qui émerge de cette configuration n'est ni entièrement débridé, ni strictement contraint par les codes discursifs en vigueur : il trace une troisième voie, où la subjectivité auctoriale s'affirme précisément dans sa capacité à jouer des conventions qu'elle feint parfois de détourner. C'est dans cette tension féconde entre liberté expressive et contrôle rhétorique que réside la force du discours diderotien, capable d'allier la sensibilité la plus vive à une construction intellectuelle d'une remarquable subtilité.

1.2. Entre intimité et universalité : la révision éditoriale de Grimm

Dans cette section, nous nous pencherons sur les interventions directes de Grimm dans le texte des premiers *Salons*, interventions qui relèvent d'une stratégie éditoriale : remplacer les adresses privées et intimes par d'autres, plus

formelles et publiques. Par ce procédé, le responsable de la *CL* applique en effet une forme de « neutralisation » des positionnements des acteurs littéraires que le texte de Diderot faisait auparavant émerger.

Grimm, dans sa révision des manuscrits de Diderot, élargit d'un point de vue factuel le référent du *vous*, orientant ainsi le texte vers les lecteurs réels de la *CL*, tout en s'efforçant, sur le plan stylistique, de conserver l'illusion d'un dialogue intime exclusivement réservé à Grimm. Ces deux principes, qui paraissent a priori contradictoires, s'articulent en réalité pour constituer une stratégie de révision unifiée. Celle-ci vise à trouver un équilibre entre l'universalité et l'intimité, assurant ainsi que le destinataire puisse à la fois ressentir la proximité d'un échange confidentiel et ne pas être exclu du contexte partagé.

Tout d'abord, lorsque Diderot cultive volontairement une tonalité conversationnelle empreinte de familiarité et d'intimité, inscrivant sa subjectivité assumée au cœur du discours, les interventions de Grimm s'emploient à en estomper la trace. Les marqueurs d'individualité –oscillations attentionnelles, jugements affectifs, réminiscences personnelles – cèdent la place à une formulation objectivante où s'efface le primat de l'expérience vécue. Prenons l'exemple du *Salon de 1759* : après avoir disséqué deux portraits de Michel Van Loo, dont celui de Madame de Pompadour qualifié de « plus droit et plus froid ! » (t. VI, 228), Diderot conclut par une formule grammaticalement asymétrique révélant son prisme analytique biaisé – « Ce portrait et quelques autres [...] sont de Michel Van Loo » (*ibid*.). L'usage du singulier (« ce portrait ») plutôt que du pluriel (« ces deux portraits ») trahit une focalisation asymétrique, reflet d'une attention fluctuante ancrée dans l'immédiateté du jugement. Grimm rectifie cette « bavure » en rétablissant la concordance numérique (« ces deux portraits »), gommant par là même les aspérités d'une subjectivité en acte.

L'entreprise éditoriale de Grimm opère une reconfiguration herméneutique du texte de Diderot. Il évacue notamment des effusions

mémorielles que Diderot qualifie d'« incertitudes », références picturales marginales que le commentaire ne peut étayer, vestiges puisés dans les méandres mémoriels du philosophe. Sa pratique transcende le simple ajustement lexical pour restructurer en profondeur le discours critique, conjuguant censure des marques d'une subjectivité exacerbée, réhabilitation stratégique des artistes et normalisation rhétorique. Dans le passage consacré à Hallé, Grimm supprime la boutade ironique du salonnier : « Je vois encore sur le livret une *Fuite de la Vierge en Égypte* ; personne ne saurait sans cela qu'elle est au Salon. Je renvoie ses deux petits pendants au pont Notre Dame » (t. VI, 233)[362]. De même, il efface l'évocation flottante par l'auteur du titre de trois œuvres reléguées au rang de futilités – « Je vous fais grâce de trois autres tableaux. Une jeune personne occupée à lire une brochure avec un chien sur ses genoux ; l'Harmonie sous la forme d'une Vénus ailée qui joue de la harpe et l'*Espérance qui nourrit l'Amour* » (t. VIII, 350, note 53) – pour la remplacer par une confirmation plus nette : « Je ne vous parlerai pas de ses autres tableaux. Je me rappelle vaguement l'*Espérance qui nourrit l'Amour*. Ce tableau m'a paru médiocre » (*ibid*.). La méthode diderotienne consiste en une esthétique de l'instant où la flux perceptif prime sur l'analyse technique. Il a tendance à se laisser emporter par la coulée spontanée de ses impressions – en imitant une improvisation qui se stimule, se retourne et se corrige librement dans la conversation orale, au risque de créer des moments de contradiction formelle entre les phrases. Ainsi, lorsqu'il évoque les tableaux de Restout, il traduit ses sensations affectives vis-à-vis de l'*Annonciation*, sans suivre strictement des attendus techniques : « on dirait un morceau détaché d'une vieille couple, qui a souffert et qui n'était pas d'un trop habile homme » (t. VI, 229, note 11). Grimm, rédacteur plutôt soucieux d'une clarté didactique, expurge ce développement pour n'en conserver que l'aveu liminaire (« Je ne sais ce que c'est », *ibid*., 228).

---

[362] Ce passage est supprimé, en partie parce que l'allusion au « pont Notre Dame » risquerait de créer la confusion chez les lecteurs réels de la *CL* méconnaissant le contexte du marché des tableaux bon marché.

L'entreprise éditoriale de Grimm se signale aussi par une stratégie d'adoucissement structurel visant à domestiquer la verdeur polémique du texte diderotien. Cette approche de modération passe par des manipulations textuelles – élagage des saillies, réécritures localisées, sutures exégétiques – qui reconfigurent les contours du discours critique. Une analyse micro-linguistique de ces transformations révèle d'abord une neutralisation systémique opérant par le biais de remodelages lexico-syntaxiques significatifs. Par exemple, après avoir loué la vivacité du portrait que Aved a réalisé du maréchal de Clémont- Tonnerre, l'exclamation frappante « On s'y tromperait ! » Disparait au profit du silence. De même, l'interrogation oratoire « Si l'homme est ainsi ? », se mue en une assertion dubitative : « L'homme est peut-être ainsi » (t. VI, 238). Par ces altérations, se lit en filigrane un projet herméneutique visant à amoindrir la vigueur stylistique originelle au nom d'une bienséance discursive.

Toutefois, certaines interventions de Grimm déploient leurs effets à un niveau plus insidieux. Prenons pour cas d'école la mutation de « […] et je vous jure que nos peintres n'en seraient pas mécontents » en « et je suis persuadé que nos peintres n'en seraient pas mécontents » (t. VIII, 324). Selon la typologie de J. L. Austin, le verbe « jurer » revêt une dimension illocutoire marquée – engagement subjectif à valeur axiologique – tandis que l'expression « être persuadé » relève d'un acte perlocutoire désincarné, déplaçant l'accent du locuteur vers l'effet induit.[363] Les prolongements théoriques qu'il propose éclairent autrement une telle distorsion : pour emprunter ses termes, l'intervention de Grimm actualise une distinction entre énoncés « constatifs » (à visée descriptive, référée au réel) et « performatifs » (à visée transformatrice

[363] Cf. J. L. Austin, *How to Do Things with Words*, *op. cit.*, p. 103 : « Speaking of the 'use of 'language' for arguing or warning' looks just like speaking of 'the use of 'language' for persuading, rousing, alarming'; yet the former may, for rough contrast, be said to be conventional, in the sense that at least it could be made explicit by the performative formula, but the latter could not. Thus, we can say 'I argue that' or 'I warn you that', but we cannot say 'I convince you that' or 'I alarm you that' ». Dans sa conclusion, Austin, selon la force illocutoire, divise les énoncés en cinq catégories, parmi lesquelles « swear », « bet » et « guarantee » sont regroupés dans la même catégorie commissive (p. 147-157).

du réel)[364]. Alors que Diderot, en utilisant « je vous jure », engage à la fois une assertion et une tentative de persuasion implicite, la formulation « je suis persuadé » dissocie ces deux dimensions, atténuant ainsi la force émotionnelle et engageante du discours.

Dans son *Expression and Meaning*, J. R. Searle propose une autre distinction importante par sa notion de « difference in direction of fit » : certains actes visent à aligner les mots sur le monde (en faisant des descriptions ou des affirmations), tandis que d'autres visent à faire correspondre le monde aux mots (en formulant des vœux ou des directives)[365]. Appliquée à l'exemple du commentaire de *L'Amour menaçant* de Vanloo, cette grille révèle une réorientation énonciative. En effet, Diderot y invite son destinataire à ressentir, à travers son propre regard, l'émotion suscitée par le « dieu blessé au milieu du corps, d'un de ces traits par un petit Amour insolent », ou par « l'aspect de cette flèche à demi enfoncée dans le corps, et dont le bois paraît à l'extérieur », en lui disant « vous en frissonnerez » (t. VIII, 298). Cette formulation place le destinataire dans une position réceptrice, presque passive, laissant à son imagination de projeter ses propres émotions. Dans l'édition de la *CL*, cette formulation est remplacée par « vous en serez mécontent », qui pousse le destinataire à assumer une posture critique, non seulement émotionnelle mais aussi normative, l'adjectif « mécontent » portant en lui une valeur subjective critique. Si « frissonner » se voulait une projection anticipée d'une réaction émotionnelle, sans lien étroit avec une vérité extérieure, « mécontent », en revanche, évoque une attente de jugement potentiellement validée dans le réel. Ainsi, Grimm réoriente subtilement la dynamique discursive, en transformant une invitation à ressentir en une incitation à juger, modifiant par là même la relation entre l'énonciation et la réalité.

---

364 Voir surtout J. L. Austin, « Lecture VII » et « Lecture VIII », dans *ibid*., p. 83-107. Ce mode de distinction fait l'objet de controverses : Austin lui-même admet dans son ouvrage qu'il est impossible de distinguer de manière précise, au niveau grammatical, les verbes constatifs des verbes performatifs.
J. R. Searle résume d'ailleurs en affirmant : « The main theme of Austin's mature work, *How to Do Things with Words*, is that this distinction collapses » (John R. Searle, *Expression and Meaning : Studies in the Theory of Speech Acts*, *op. cit*., p. 17).

365 Cf. John R. Searle, *ibid.*, p. 2-4. 12-20.

Grimm déploie également une rhétorique de l'encadrement concessif pour atténuer les outrances critiques, comme en témoigne le traitement réservé à la *Magdelaine dans les déserts* de Carle Vanloo. La sentence sans appel du salonnier – « ce Carle Vanloo n'a point de génie » (*ibid*., 295) – s'y trouve infléchie par l'insertion d'une concessive qui transforme le constat en jugement nuancé : « ce Carle Vanloo, quoique grand artiste d'ailleurs » (*ibid*.), la formulation initiale paraissant irrecevable dans le cadre d'une critique institutionnelle, d'autant plus qu'il est nécessaire de préserver la réputation d'un peintre protégé par les cercles influents. Le même principe régit l'intervention de Grimm devant la critique technique de Diderot : « mais tous ces objets sont d'une touche trop douce et trop uniforme » (*ibid*.). L'ajout d'une remarque laudative – « Il y a du goût dans toutes ces choses, et surtout dans le vêtement violet de la pénitente » (*ibid*.) – établit un effet de balance rhétorique subtil. Cette approche de compensation apparaît également dans le traitement du *Jugement de Pâris* de M. Pierre, où l'éditeur opère des ajustements didactiques visant à contextualiser les critiques techniques du philosophe[366].

Parfois, Grimm procède directement à des suppressions ou des réécritures. Il efface, par exemple, la description d'une figure masculine dans la *Lecture* de Carle Vanloo, dont Diderot moque « son visage long ; son air indolent et fade » (*ibid*. 296) – une critique qui risquait de viser indirectement Mme Geoffrin, commanditaire de l'œuvre[367]. De même, il transforme une formule neutre sur les expositions annuelles en éloge ciblé, substituant à « n'ajouteront ni n'ôteront rien à sa réputation » une énumération laudative de portraits spécifiques (*ibid*., 328, note 51). Pour adoucir la satire dirigée contre

---

366 Entre la formule « Vénus tout entière à son triomphe, oublie ce qui se passe à côté d'elle, et Pâris n'y pense pas davantage » et « C'est, mon ami, comme je crois vous l'avoir déjà dit », Grimm insère une explication technique propre qui vient compléter le commentaire de Diderot tout en défendant l'artiste. Ainsi, il ajoute : « Voilà trois groupes que rien ne lie. Vous avez raison de dire qu'il y a dans ce tableau de quoi découper trois beaux éventails. C'est que c'est une grande affaire que de remplir une toile de vingt et un pieds de large sur quatorze de haut ; c'est que la composition n'est pas la partie brillante de nos artistes », tout en supprimant l'adresse « mon ami » (cf. t. VIII, 304).

367 La note de cette page indique que *La Lecture espagnole* fut réalisée sous la direction immédiate de Mme Geoffrin. Dans la livraison du 15 juillet 1765 de la *CL*,, Diderot écrit dans la notice nécrologique consacrée à Van Loo : « Mme Geoffrin présidait alors à ces ouvrages […] et c'est au milieu de toutes ces vicissitudes que le tableau s'avançait et s'achevait ».

J.-B. Lemoyne, il supprime la mention directe du nom du peintre dans le passage original « Le Moyne est poli, doux, maniéré, honnête ; il est et il restera médiocre », et le réécrit ainsi : « Si vous rencontrez un sculpteur poli, doux, maniéré, honnête, dites qu'il est et qu'il restera médiocre » (t. XIV, 454). Ce déplacement énonciatif, où l'ironie nominative devient ostensiblement généralisante, reflète une volonté de dépersonnaliser son jugement tout en en préservant la substance conceptuelle. En réécrivant le texte original, Grimm va jusqu'à en inverser radicalement la tonalité, comme en témoigne le passage de

« En revanche la mort nous a délivrés du plus cruel des amateurs le comte de Caylus » (cf. t. XIII, note 25 et t. XIV, 793) à « La mort nous a aussi enlevé un amateur célèbre, le comte de Caylus » (t. XIII, 9). Il dissimule également le défi lancé par le salonnier au roi de Prusse, propriétaire d'un tableau critiqué avec virulence[368], ainsi que la mention peu amicale à Mme Geoffrin[369] et les reproches fondés sur des sous-entendus sociopolitiques visant Mme de Pompadour[370]. L'évacuation de ces éléments, susceptibles d'offenser des personnages illustres ou de relever de la chronique scandaleuse, qui témoigne d'une volonté de gommer les arêtes vives du discours original, de le tirer vers un registre plus neutre et distancié.

---

[368] La version originale « Si le roi de Prusse s'entend un peu en peinture, que fera-t-il de ce mauvais *Jugement de Pâris* ? » est remplacée par « Et que fera le roi de Prusse de ce mauvais *Jugement de Pâris* ? » (t. VIII, 303).

[369] Grimm modifie la référence à Madame Geoffrin. Ainsi, « Les dos ont peu d'expression, quoi qu'en dise Mme Geoffrin » devient « Les dos ont peu d'expressions, et il faut les yeux de madame Geoffrin pour s'y connaître ». Cette réécriture atténue la critique implicite envers Mme Geoffrin, transformant l'observation initiale en une remarque plus neutre, voire légèrement élogieuse, quant à son discernement (cf. t. XIII, 44).

[370] Le texte original, qui décrivait la toile de Carle Vanloo (*Les Arts suppliants*, où les arts affligés implorent le destin de préserver Madame de Pompadour, leur protectrice), se montrait particulièrement acerbe envers la favorite royale. Il s'agissait notamment de la formule : « Les suppliants de Vanloo n'obtinrent rien du Destin plus favorable à la France qu'aux arts ; madame de Pompadour mourut au moment où l'on la croyait hors de péril. Eh bien, qu'est-il resté de cette femme qui nous a épuisés d'hommes et d'argent, laissés sans honneurs et sans énergie, et qui a bouleversé le système politique de l'Europe ? Le traité de Versailles et ses effets ; l'Amour de Bouchardon qu'on admire à jamais ; quelques pierres gravées de Guai qui étonneront les antiquaires à venir ; un bon petit tableau de Vanloo qu'on regardera quelquefois, et une pincée de cendres » (t. XIII, 20, note 72). Grimm en modifie substantiellement la teneur, supprimant les remarques critiques sur le rôle de Madame de Pompadour dans la politique européenne et atténuant le propos. Le passage devient ainsi : « […] Les suppliants de Vanloo n'obtinrent rien du Destin ; madame de Pompadour mourut au moment où on la croyait hors de péril. Eh bien, qu'est-il resté de cette femme célèbre ? […] » (*ibid*.), écartant ainsi toute mention des effets néfastes attribués à son influence et recentrant le propos sur un simple constat de disparition.

Grimm limite en plus la manière dont Diderot expose leurs relations personnelles dans ses textes, tout en préservant le ton d'échange privé entre les deux hommes. Si son intervention éditoriale s'appuie sur un effort constant pour maintenir la forme dialogique que le philosophe lui offre – effort qui semble davantage motivé par l'intérêt du texte pour les souscripteurs que par la volonté éditoriale de confirmer la mise en scène libre du petit cercle intime si cher à Diderot –, il procède également à une double opération. Comme le suggèrent les préambules inauguraux – « vous ne serez pas fâché de vous former une idée moins vague et plus juste de cette exposition. Ce que vous allez lire s'adresse à moi, et vous fera sans doute plus de plaisir que tout ce que j'aurais pu écrire sur ce sujet » (t. VI, 227) – Grimm cherche ainsi à déplacer le destinataire du texte diderotien afin qu'il corresponde à l'illusion d'un lecteur aristocratique, qu'il invite à se substituer à lui-même en tant que destinataire privilégié. D'un côté, Grimm justifie auprès des souscripteurs princiers le style de Diderot en le présentant comme une idiosyncrasie productrice d'expressivité, tout en cherchant à gommer sa propre présence en tant que destinataire initial du texte[371]. L'objectif en est de créer une illusion de proximité qui efface les marques trop explicites du contexte d'origine. De l'autre, la conservation des termes d'adresse – notamment l'usage du *vous* au singulier – montre que Grimm tient délibérément à préserver l'atmosphère d'un dialogue intime, qu'il prolonge même dans ses propres annotations. Cette double démarche traduit la complexité d'une stratégie éditoriale qui, tout en orientant le texte vers un lectorat plus élargi, ne renonce cependant pas à

---

[371] La représentation grimmienne de la figure de Diderot à l'intention du lectorat réel de la *CL*, en tant que destinateur éloquent, loquace et avide d'engager un dialogue privé et amical, se répète dans les numéros suivants des *Salons*. On retrouve, par exemple, des formulations telles que : « car vous savez qu'il faut toujours qu'il parle à quelqu'un » (t. VIII, 291) ; « M. Diderot a eu l'honneur de vous rendre compte du dernier Salon […]. C'est l'homme le moins capable de prévoir ce qu'il va faire, ou ce qu'il va dire ; mais quoi qu'il dise, il crée et il surprend toujours » (t. X, 368) ; ainsi que « vous vous trouverez amplement dédommagé du délai qu'il y a apporté. Il m'a adressé la parole dans cet ouvrage, suivant sa coutume […] » (t. XIII, 4). Ces passages illustrent comment Grimm, tout en préservant l'essence d'un échange intime, module et oriente le discours de Diderot pour s'adapter à un lectorat princier élargi.

l'esprit de l'échange personnel et confidentiel propre à la démarche diderotienne.

Nous remarquons, dans les deux premiers *Salons*, un certain nombre d'interventions directes de l'éditeur qui éliminent les traces immédiates d'un registre de complicité ou de familiarité que Diderot entretient intimement avec ses proches. Grimm préservant la dimension interlocutive du texte originel et l'illusion d'échange privé, la suppression des vocatifs intimes n'est pas systématique. Toutefois, dans certains contextes précis, il efface les adresses directes trop explicites. Cette stratégie de désingularisation, observable notamment dans les contextes où l'adresse risquerait de limiter la portée universelle du propos, confère à l'énonciation une feinte objectivité. Par exemple, après avoir révisé le titre d'une œuvre de Rembrandt mentionnée par Diderot, il supprime également l'insertion de« mon ami » dans la version originale. « Vous rappelez-vous, mon ami, la Résurrection du Rembrandt » devient « Vous rappelez-vous, la Résurrection du Lazare par Rembrandt » (t. VI, 234). Là où l'adresse initiale de Diderot visait à solliciter la résonance et la confirmation de son ami, la version modifiée par Grimms'apparente à une interrogation rhétorique susceptible de s'adresser à tout lecteur éclairé. Par ce geste, l'éditeur redessine les frontières de la communauté interprétative tout en préservant l'apparence du dialogue originel. De même, il supprime l'insertion de « mon ami » lorsqu'il fait référence au portrait réalisé par Michel Vanloo pour le roi[372], et, à plusieurs reprises, il remplace le vocatif « ami » par « M. » lors de l'évocation du peintre Pierre[373]. Il évacue aussi le déterminant possessif qui précède « Sophie » dans la phrase de Diderot commentant *La Piscine* de Vien : « que ma Sophie a raison quand elle dit que s'il est malade, il faut que ce soit d'un cor au pied » (*ibid*., 233, note 35).

---

[372] « Comptez, mon ami, le portrait du roi par Vanloo » est remplacé par « Comptez le portrait du roi par Michel Vanloo » (t. VIII, 369).

[373] Dans le passage mentionné, la phrase « […] dans notre ami Pierre » est modifiée pour devenir « dans notre ami, M. Pierre » (t. VIII, 301) ; de même, « Ce ne sera ni moi, ni l'ami Pierre » est remplacé par « Ce ne sera ni moi, ni M. Pierre » (*ibid*., 305).

Les interventions opérées par Grimm sur les formulations renvoyant explicitement aux relations personnelles de Diderot et à son partage d'un contexte intime avec un petit cercle d'amis traduisent, en arrière-plan, une redéfinition du destinataire privilégié du texte : il s'agit en effet de prendre en compte la perception des souscripteurs réels de la *CL*. À titre d'exemple, l'éditeur supprime le sobriquet que Diderot attribue à un cochon de la ferme du libraire Le Breton à Massy[374], ainsi que la plaisanterie dirigée contre Jacques Dumont – que l'auteur appelle « notre ami Le Romain »[375]. Le texte de Diderot dessinait une véritable cartographie du milieu artistique parisien – qui déploie, autour de la figure centrale du philosophe, un réseau de connivences avec les artistes et les gens de lettres, et fait écho à des identités tacitement partagées par un cercle de connaissances ; les interventions grimmiennes atténuent cette topographie relationnelle trop exclusive[376]. Cette opération s'étend jusqu'à des traces de l'atelier d'écriture ; Grimm supprime plusieurs interpellations méta- discursives – salutations complices, requêtes professionnelles ou doléances

---

374 Diderot avait écrit : « La seule choses que j'aie à cœur, c'est de vous épargner quelques instants que vous emploierez mieux, dussiez-vous les passer à côté de Dom Antonio, et au milieu de canetons ». Dom Antonio étant le surnom qu'il donne un cochon de la ferme du libraire Le Breton à Massy, Grimm remplace la partie qui suit « les passer » par « au milieu de vos canards et de vos dindons » (t. VIII, 292, note 6).

375 Grimm a supprimé la phrase « Il faut que je vous avoue une bonne fantaisie. Vous en rirez, mais qu'est-ce que cela fait ? Notre ami Le Romain ne peut pas souffrir les anges à cause de leurs ailes » se situant entre « […] et la Sainte Vierge l'écoute » et « souffrir les anges à cause de leurs ailes », pour la remplacer par « Vous ne pouvez pas souffrir les anges à cause de leurs ailes ». Ici, « Le Romain » fait référence à Jacques Dumont, surnommé ainsi (t. VIII, 322).

376 Grimm supprimé également une anecdote relatant comment le baron d'Holbach avait été dupé par des marchands d'art (t. VIII, 316), ainsi que la remarque finale de Diderot concernant Cochin, laquelle suggérait une connivence tacite entre eux : « Si je rencontre Cochin, la vérité m'échappera, et il saura ce que je pense » (*ibid*., 366).

existentialistes – où Diderot s'adresse directement à son ami éditeur[377]. Celui-ci cherche également à améliorer la lisibilité du texte : d'une part, il supprime ou modifie les commentaires de Diderot trop lubriques ou vulgaires[378] ; d'autre part, il reformule certains passages à l'aide d'expressions plus accessibles aux lecteurs, par exemple en remplaçant le verbe « dépendre », utilisé dans un style rabelaisien, par son synonyme contemporain « dépenser »[379], et en substituant certains toponymes employés par Diderot pour illustrer ses propos par des noms de lieux plus familiers aux abonnés princiers paneuropéens[380].

---

377 Par exemple, il efface la mention dans laquelle Diderot invite son destinataire à combler un vide créatif (« Si vous avez vu *Le Retour* de chasse d'Oudri, et *son Chat sauvage pris au piège*, vous en mettrez ici ce que vous savez », t. VIII, 339). De même, il supprime l'ensemble d'un long passage dans lequel Diderot se plaint de ne pas disposer de suffisamment de temps pour détailler son opinion sur les tableaux de Vernet – passage qui, dans sa version originale, inclut des formulations telles que « C'est un peu sur la réputation bien acquise de l'auteur qu'on va les regarder... Vous me tyrannisez, mon poulet ; vous me tyrannisez, et vous n'en faites pas mieux, ni moi non plus » (*ibid*., 343) – et le remplace par une formule plus succincte et neutre : « La grande réputation de l'auteur, fait aussi qu'on est plus difficile. Il mérite bien d'être jugé sévèrement » (*ibid*., 343). En plus, Grimm efface des salutations personnelles et les adieux, tels que « Voilà bien du bavardage. Tirez de là ce qui vous conviendra. Si vous m'eussiez accordé un peu plus de temps, j'aurais été meilleur et plus court. Adieu, mon ami. Portez-vous bien. Amusez-vous beaucoup. Incessamment j'irai partager la douceur de vos journées » (*ibid*., 369). Ces suppressions visent à réduire l'excès de subjectivité et à orienter le texte vers une réception plus formelle par les abonnés de la *CL*.

378 Grimm supprime ainsi « des pieds nus, des cuisses, des tétons, des fesses » (t. VI, 231) ; la description « De grosses femmes endormies et enivrées ; des culs monstrueux ; des masses de chair mal arrangées » est modifiée en « De grosses femmes endormies et enivrées ; des masses de chair monstrueuses et mal arrangées » (*ibid*., 242) ; l'énumération « comment résisteraient-ils au saillant, au libertinage, à l'éclat, au pompons, aux tétons, aux fesses » est réécrite en « comment résisteraient-ils au saillant, aux pompons, aux nudités, au libertinage » (t. VIII, 299) ; le passage consacré à une « coquine à laquelle je ne me fierais pas. Tous les ustensiles de son ménage sont d'une grande vérité. Je serais seulement tenté d'avancer son tréteau un peu sous elle, afin qu'elle fût mieux assise » devient « […] mais c'est une coquine à laquelle je ne me fierais pas. J'aime ma santé. […] Je serais seulement tenté d'avancer son tréteau un peu sous ses fesses […] » (*ibid*., 352).

379 Grimm remplace la formule « C'est le Panurge de Rabelais qui avait quinze mille moyens d'amasser, et trente mille de dépendre » par « […] et trente mille de dépenser », optant ainsi pour un vocabulaire moins archaïque. (t. XIII, 126-127)

380 Grimm modifie certains toponymes dans le texte de Diderot afin de les adapter aux repères géographiques plus familiers aux abonnés de la *CL*.« Croyez-vous que les beaux-arts puissent avoir aujourd'hui à Neuchâtel ou à Berne le caractère qu'ils ont eu autrefois dans Athènes et dans Rome ; ou même celui qu'ils ont sous nos yeux dans Paris ? Non, les mœurs n'y sont pas. […] Si Meings fait des prodiges ; c'est qu'il s'est expatrié jeune, c'est qu'il est à Rome, c'est qu'il n'en est point sorti. Faites-lui repasser les Alpes, séparez-le des grands modèles, enfermez-le à Breslaw ». Dans la *CL*, les noms « Neuchâtel », « Berne » et « Breslaw » y sont remplacés respectivement par « Francfort », « Leipsie » et « Dresde » (t. XIII, 145).

Grimm intervient également en envisageant l'expressivité langagière ou discursive du texte, au travers de corrections grammaticales[381] et de d'ajouts de éveloppements[382]. Ces interventions, tout en préservant le point de vue initial de Diderot, intègrent son propre goût esthétique. Selon Jacques Chouillet, dans « Grimm critique d'art »,« l'inévitable parallèle[383] » entre Grimm et Diderot est indéniable. En tant que critique esthétique, Grimm a lui-même embrassé avec passion la philosophie de l'imagination créatrice – il l'aurait « peut-être même éprouvée au moment précis où Diderot composait les *Entretiens sur le Fils naturel* »[384]. Dès le *Salon de 1763*, Grimm dialogue avec Diderot en insérant, signalé par un astérisque (*), des commentaires exprimant ses propres points de vue.

Dans certains cas, en réorganisant le texte diderotien, en ajustant l'ordre des mots et en ajoutant des connecteurs ainsi que des phrases explicatives, l'éditeur atténue le style décousu de Diderot et renforce la cohésion et l'enchaînement des arguments. Voyons un exemple tiré de deux versions du *Salon de 1761* :

---

381 Les modifications incluent principalement la correction des erreurs de Diderot (mais Grimm intervient parfois en introduisant lui-même une erreur) et l'élimination de certaines traces de français classique. Par exemple, dans le premier cas, il corrige la formule originelle de Diderot « Nous avons bien battu des pays » (t. XIII, 226, note 4) et remplace « Ivrogne de Wouvermans » par « Ivrogne de Ténières » (*ibid*., 225). Pour le deuxième cas, « Si c'était un morceau de tapisserie que ce tableau » est remplacé par « Si ce tableau était un morceau de tapisserie » (t. VI, 230), et « Je n'en saurais que dire » devient « Je ne saurais qu'en dire » (*ibid*., 241).

382 Grimm a également apporté plusieurs modifications destinées à enrichir le texte et à le rendre plus accessible pour le lectorat. Par exemple, dans la section consacrée à la biographie de Carle Vanloo, il ajoute une précision concernant la femme de l'artiste : « Il se montre à Paris avec la fille du musicien Somis qu'il avait épousée, et qui y porte la première le goût de la musique italienne » (t. XIII, 29). Dans la conclusion du *Salon de 1761*, le passage « Comptez […] » est complété par l'insertion explicite du nom du peintre et de son œuvre (t. VIII, 369). Dans la critique que Diderot adresse au fils Oudry, Grimm précise qu'il est question du fils et non du célèbre Oudry père :« Personne n'a remarqué le Retour de chasse d'Oudry, ni son Chat sauvage pris au piège. Le véritable Oudry est mort, il y a quelques années. C'était le premier peintre de notre école pour les tableaux d'animaux, et il n'est pas encore remplacé » (*ibid*., 339).

Enfin, après la phrase « J'aime assez dans un tableau un personnage qui parle au spectateur sans sortir du sujet », Grimm insère une remarque explicative – « Ici il n'y a d'autre passant que celui qui regarde » (*ibid*., 354) – pour renforcer l'idée de Diderot selon laquelle les figures représentées doivent rester immergées dans leur propre espace, sans entrer en communication directe avec le spectateur.

383 Jacques Chouillet, « Grimm critique d'art. Le *Salon de 1757* », *op. cit*., p. 196.

384 Cf. *Ibid*., p. 193.

> Il est vrai que le sort du peintre ne ressemble pas en tout à celui de l'écrivain. C'est le style qui assure l'immortalité à un ouvrage de littérature ; c'est cette qualité qui charme les contemporains de l'auteur, et qui charmera les siècles à venir. La couleur d'un morceau de peinture passe, et la réputation d'un grand peintre ne s'étend souvent parmi ses contemporains ; et quelquefois la gravure ôte des défauts à un tableau et quelquefois aussi elle lui en donne. S'il y a des statues, par exemple, dans un tableau ; vous ne prendrez jamais ces statues pour des personnages vivants. Elles ne sont jamais équivoques en peinture, sur la toile. Il n'en est pas de même sur le cuivre. [Salon de 1761, 140]
>
> […] Au contraire la couleur d'un morceau de peinture passe. La réputation d'un grand peintre ne s'étend souvent parmi ses contemporains, et ne se transmet à la postérité que par les qualités que la gravure peut conserver. Ainsi, le mérite du coloris disparaît. Au reste, la gravure ôte quelquefois des défaut à un tableau mais quelquefois aussi elle lui en donne. Dans un tableau, par exemple, vous ne prendrez jamais une statue pour un personnage vivant ; elle n'aura jamais l'air équivoque sur la toile ; mais il n'en sera pas de même sur le cuivre. [t. VIII, 324]

L'écriture de Diderot témoigne de sa conception de la relation entre le langage et les choses. : omission de connecteurs logiques, accumulation répétée d'appositions (« c'est le style […] c'est cette qualité […] » ; « quelquefois […] quelquefois […] aussi »). Ces procédés confèrent à son texte une vitalité orale et un effet de discontinuité, comme si la langue écrite trahissait la rapidité de sa pensée. Par ailleurs, la rupture apparente dans le raisonnement – ntroduction de la discussion sur « la couleur » et les « statue(s) » – produit un effet de *contraction vocale*, conséquence de la vélocité excessive de sa sensibilité. Comme le souligne le philosophe dans sa *Lettre sur les sourds et les muets*, le discours doit s'efforcer de reconstituer l'objet sensible, guidé par la sensibilité concrète, jusqu'à transcender l'acte de réflexion lui-même : « au lieu que la langue se traîne sans cesse après l'esprit, la quantité d'idées rendues à la fois

pourrait être telle que, la langue allant plus vite que l'esprit, il serait forcé de courir après elle[385] ». Lorsque Buffon, en 1753, affirmait que « le style est l'homme même », il voulait avant tout signifier que le style renferme toutes les capacités que l'homme mobilise dans sa quête d'une parfaite adéquation entre ses paroles et le monde des choses[386]. Chez Diderot – comme le soutient Jean-Pierre Seguin – sans pour autant nier « la moindre correspondance entre l'homme et l'énonciateur de l'œuvre », il s'agit d'un « style animé par la sensation, […] qu'un homme a voulu délibérément fondre dans un discours familier »[387]. Les modifications opérées par Grimm, tout en conservant l'interactivité du texte original de Diderot – « vous ne prendrez jamais une statue pour un personnage vivant » –, remplacent, au niveau discursif, la prose associative, la déambulation libre de Diderot par un langage plus linéaire. Grâce à l'ajout de connecteurs logiques et à la mise en place de chaînes explicatives, Grimm renforce l'efficacité argumentative du texte. Loin de contester la pensée de Diderot, cette approche vise plutôt à transmettre ses idées de manière plus claire et percutante aux lecteurs des *Salons*.

Les interventions grimmiennes dans les premiers *Salons* témoignent d'une stratégie éditoriale habile visant à neutraliser les marqueurs d'une intimité trop prononcée pour mieux répondre aux exigences d'un lectorat élargi. Grimm substitue ainsi, par des ajustements lexicaux et syntaxiques, les adresses privées et affectives de Diderot par des tournures plus formelles, tout en essayant de préserver pour les souscripteurs princiers l'illusion d'un dialogue confiant et exclusif. Des passages initialement chargés de subjectivité, d'excès émotionnels et de réminiscences personnelles sont atténués au bénéfice d'une plus grande cohérence argumentative. Grimm réduit également le nombre d'anecdotes relevant de petits cercles privés et le jargon utilisé entre

---

385 Denis Diderot, *Lettre sur les sourds et les muets*, *op. cit.*, p. 109.

386 Cf. Jacques Dürrenmatt, « "Le style est l'homme même". Destin d'une buffonnerie à l'époque romantique », *Romantisme*, vol. 148 / 2, Armand Colin, juin 2010, p. 64.

387 Jean-Pierre Seguin, *Diderot, le discours et les choses : essai de description du style d'un philosophe en 1750*, *op. cit.*, p. 18.

amis intimes, pour préserver la fiction d'un échange privé et immédiat, que risquait d'entamer une sensation d'exclusion ressentie par le vrai destinataire.

Par ces menues corrections, Grimm recherche un équilibre subtil entre la spontanéité de l'expérience critique et une expression plus mesurée et transparente. Cette alchimie énonciative, visant à jouer l'intermédiaire entre le philosophe et les lecteurs lointains, afin de communiquer ses pensées de manière à la fois spontanée et pertinente, finit inévitablement par dissoudre, dans une certaine mesure, la singularité et l'expressivité personnelles du style de Diderot. Jean Garagnon saisit avec finesse ce paradoxe sous l'oxymore d'une « fidélité paradoxale » : « Au moment même où il fausse le ton propre à Diderot et détruit ce qui constitue peut-être l'essence de sa plume – ce débit primesautier, asymétrique et allusif –, cette altération ne procède que d'une volonté clarificatrice, d'une exigence de transparence sémantique »[388]. Ce constat expliquerait sans doute l'évolution formelle des interventions grimmiennes à partir du *Salon de 1763* : elles s'intercalent nettement, sous forme de commentaires isolés, entre les paragraphes diderotiens, en inaugurant une stratégie dialogique où l'éditeur, feignant se détourner des paroles que Diderot lui adresse directement pour parler à ses souscripteurs, devient en réalité un « co-énonciateur », participant ainsi à un discours à deux voix.

2. De la conversation privée au spectacle littéraire : Réciprocité et hybridité dans les échanges entre Diderot et Grimm

Quand Diderot fait de Grimm un destinataire stratégique, à la fois réel et fictif, pour structurer sa propre subjectivité critique, l'éditeur et ami de la *Correspondance littéraire* modifie par ses révisions éditoriales, la portée initiale des adresses intimes à l'attention d'un lectorat élargi. Nous

---

[388] Cf. Jean Garagnon, « Problèmes d'attribution et de texte : l'article de Diderot sur la *Suivante Généreuse* », dans *La Correspondance littéraire de Grimm et de Meister : 1754-1813*, *op. cit.*, p. 48.

souhaiterions considérer maintenant l'interaction réciproque qui reliant l'auteur et son éditeur, désormais considéré comme véritable co-énonciateur. Les voix distinctes de Diderot et de Grimm s'entremêlent au sein même des *Salons*, créent une dynamique polyphonique complexe, qui déborde le cadre du dialogue épistolaire traditionnel.

La notion de co-énonciation permet de rendre compte des modalités discursives par lesquelles Grimm insère ses propres commentaires, démarqués par un signe typographique spécifique (*), dans le texte initialement conçu par Diderot. Ces interventions ponctuelles, loin de se borner à répondre aux sollicitations immédiates formulées par le philosophe, produisent une hybridation originale entre deux temporalités et deux instances discursives distinctes : d'un côté, l'écriture diderotienne, caractérisée par une parole simulée de l'immédiateté, de l'autre, le geste éditorial de Grimm, qui rompt la continuité fictive pour mieux la renforcer paradoxalement. À travers des pronoms déictiques tels que *vous* ou *nous*, Grimm adopte alternativement une posture de complicité intime ou de distanciation critique envers son interlocuteur, tout en faisant des abonnés princiers lesspectateurs privilégiés de cet échange. Les interventions de Grimm constituent un véritable acte de co- énonciation, tissant avec la voix de Diderot un réseau dialogique complexe et multidimensionnel. On verra dans un second temps comment cette polyphonie conduit à un véritable spectacle littéraire. La fiction d'un échange privé entre Diderot et Grimm trouve un prolongement pragmatique dans ces interventions éditoriales conscientes et assumées, qui inscrivent plus nettement le texte dans un horizon de réception élargi, en invitant implicitement les lecteurs – d'emblée pris en compte – à devenir les spectateurs actifs de cette mise en scène. Dans la scénographie textuelle où Grimm intervient de manière explicite, souvent pour tempérer ou prolonger la parole de Diderot, l'interaction des deux voix acquiert une visibilité accrue comme composante d'une expérience esthétique collective. En explicitant les stratégies discursives et les dispositifs d'immersion visuelle et affective mobilisés par les deux

protagonistes pour impliquer leur lectorat, cette section montre comment le cadre pseudo-privé de l'échange fait apparaître plus nettement une expérience de réception partagée, dans laquelle les lecteurs se trouvent invités à contempler et à participer indirectement à l'échange.

2.1 Les voix entrelacées : Diderot et Grimm en co-énonciateurs

En considérant les commentaires insérés par Grimm à l'aide du signe astérisque (*) – une intervention qu'il pratique manifestement dans les *Salons de 1763* et *de 1765* – on pourrait les assimiler à une sorte de « dialogue différé », du moins sur le plan de l'interactivité et de l'échange d'idées, qui est l'essence même du dialogue. Le terme « dialogue » est d'ailleurs confirmé dans la préface de l'édition critique du CIEDs : « le dialogue avec Grimm étant formalisé […] où Diderot s'adresse directement à son ami, et où il le fait intervenir dans un dialogue perpétuel » (t. XIII, lix). Cependant, si l'intervention de Grimm, qu'elle prenne la forme d'une « critique des commentaires » ou d'une réponse directe à Diderot, atteste de l'efficacité de sa démarche, il convient de s'interroger sur la relation entre ce dialogue, entendu au niveau du contenu et de l'échange d'idées, et celui qui émane d'un processus d'écriture unitaire – où les interlocuteurs et leurs répliques se présentent de manière distincte, en paragraphes clairement délimités – ainsi que sur sa relation avec la correspondance traditionnelle, qui se déploie dans une temporalité étirée.

Il existe entre les paroles du salonnier et de son éditeur une réciprocité non négligeable. Les commentaires de Grimm se situent avant tout en dehors du cadre traditionnel de l'échange épistolaire, où les correspondants endossent alternativement les rôles de destinateur et de destinataire. Car dans la correspondance, si l'on se place au niveau d'un envoi donné, la communication de la parole demeure unidirectionnelle.

Pour Diderot, l'appel au dialogue se produit toujours simultanément à la genèse du texte : il a l'habitude d'inviter Grimm à dialoguer avec lui par de

brèves incises et imagine régulièrement la réaction de ce dernier « à l'instant », dans l'espace de dialogue qu'il constitue[389]. Les invitations faites à Grimm de supprimer ou d'ajouter des éléments selon son propre jugement – une forme de métadiscours –, présentent, elles, une orientation temporelle fondamentalement différente. De tels encouragements – tels que « Corrigez, réformez, allongez, raccourcissez » – se rapportent successivement au moment immédiat de l'écriture, puis au temps de réception et de réorganisation du manuscrit par Grimm, et enfin au temps réel ultérieur. Les interventions spontanées insérées dans les interstices du commentaire, au contraire, se réfèrent simultanément à un « présent » fictif et spirituel, où la pensée vagabonde avec la plume dans le Salon, rappelant les œuvres contemplées durant la journée. Si, en rédigeant son texte dans un style épistolaire, conformément aux exigences de ce journal, Diderot s'attend à ce qu'un éditeur vienne ensuite le retravailler et y insérer des annotations en guise de retour – en d'autres termes, son écriture intègre dès le départ la perspective d'une réappropriation éditoriale – il se permet, sur le plan textuel, d'exprimer une parole, qui, impatiente de recevoir une réaction

---

[389] Nous avons déjà analysé à plusieurs reprises ce type d'insertion dans le présent travail ;ces incises insufflent à ses commentaires une interactivité incessante. Ces appels de réactions sont le plus souvent rhétoriques. Diderot y recourt afin d'illustrer ses pensées et réflexions dans un contexte d'échanges intellectuels ouvert, leur conférant ainsi flexibilité et vitalité. ACes interpellations, qui semblent solliciter l'avis de Grimm, s'inscrivent dans un enchaînement de questions rhétoriques et d'auto- interrogations, accompagnées de la description de la réaction attendue du destinataire, de ce *vous* dont le référent devient généralisable. Cela forme un ensemble cohérent qui illustre l'interactivité incessante du discours, où la dimension pédagogique de ses adresses est également manifeste. « Vous me direz qu'il est un peu campé, mais […] » (t. VIII, 364) ; « Qu'en pensez-vous, mon ami ? Cela ne figurera-t- il pas bien à côté des *Fiançailles* de Greuze et de ce joli polisson de Drouais ? » (t. X, 375) ; « Avec tout cela, me direz-vous, quelle comparaison avec Vandeyck pour la vérité ; avec Rembrandt, pour la force ? Mais tandis qu'il y a tant de manières différentes de décrire, chacune ayant son mérite particulier, n'y aurait-il qu'une seule manière de bien peindre ? » (*ibid*., 393) ; « Ne pensez-vous pas qu'il y aurait autant de bêtise à attribuer les pleurs de notre jeune fille à la perte d'un oiseau qu'à la mélancolie de l'autre jeune fille à son miroir cassé ? » (t. XIII, 173) ; « Vous me direz qu'il est en son genre ce que Crébillon le fils est dans le sien, et vous aurez raison. Ce sont à peu près les mêmes mœurs
; mais peut-être trouverez-vous plus de talent à l'homme de lettres qu'au peintre » (*ibid*., 33) ; « Vous direz que l'effet demandait cette couleur ; cela est vrai, mais il n'en est pas moins blessé » (t. XIII, 50) ; « Vous me direz que ce Jephté ne manque pas d'expression. Il est vrai ; mais a-t-il celle d'un père qui égorge sa fille ? » (*ibid.*, 91) ; « Une seule tête de Greuze aurait mieux valu… Mais, me direz-vous, Greuze fait le portrait, et supérieurement à Roslin ? Il est vrai… Greuze compose, et Roslin n'y entend rien ? D'accord… » (*ibid*., 142) ; « Mais comment, me direz-vous, a-t-il oublié ici ce dont il se souvient si bien ailleurs ? Vous répondrai-je comme je sens ? » (*ibid*., 156) ; « Vous croyez donc, me direz-vous, que la sculpture est plus difficile que la peinture ? Je ne dis pas cela. […] Mais ces ressources mêmes, direz-vous, est-il aisé d'en faire usage ? » (t. XIV, 449).

immédiate, incarne ainsi un dialogue à deux voix. Avant même l'intervention de l'éditeur, se déploie, pour emprunter une métaphore bakhtienne, une « polyphonie » latente, dans laquelle la voix épistolière se scinde en une parole brute, simulant les répliques potentielles des deux interlocuteurs qui se superposent.

Les interventions grimmiennes, sous forme de commentaires insérés, ne suivent pas systématiquement les interpellations directes de Diderot pour y apporter une réponse. Au contraire, elles interrompent de manière aléatoire ses monologues éloquents et, au lieu d'être de simples répliques linéaires aux apostrophes du salonnier, s'apparentent à de véritables incises dialogiques dans le flux du texte. Dans ses interventions, Grimm recourt souvent à des phrases comportant des pronoms personnels pour marquer la nature de son intervention ou rappeler la présence et le positionnement de (tous les) participants à l'échange. Prenons pour exemple l'échange dans le *Salon de 1763* sur les substrats religieux en art. Alors que Diderot discute de l'applicabilité du catholicisme et de la religion romaine comme motifs artistiques – allant jusqu'à reconnaître que le fanatisme, l'intolérance et la brutalité du christianisme se prêtent naturellement à la représentation de scènes tragiques – Grimm exprime son désaccord en interrompant : « C'est une idée que j'ai depuis bien longtemps, que si la religion des Grecs était plus favorable à la poésie, la nôtre est en revanche bien plus pittoresque » (t. X, 421). Une fois son point de vue exposé, il conclut par un geste métalangagier, « Mais laissons au bon catholique Diderot poursuivre sa carrière » (*ibid*., 422), redonnant de manière ostensible la parole à l'écrivain.

Dans ce va-et-vient, Grimm ne se contente pas de « s'approprier le *je* » – ou, comme le souligne Kerbrat-Orecchioni, de « s'avouer explicitement » en tant qu'énonciateur[390], acte qui signale l'irruption d'une subjectivité éditoriale – il inscrit également ses propos dans un espace interactif qui intègre les véritables lecteurs de la *CL*. L'emploi de marqueurs déictiques tels que « la

---

390 Cf. Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'énonciation de la subjectivité dans le langage*, *op. cit*., p. 71.

nôtre » ou « laissons » implique clairement la participation élargie des interlocuteurs, sans pour autant exclure totalement Diderot de ce dialogue. Examinons encore deux autres exemples d'interruption présentant la même ondulation du statut dialogique dans le réseau interlocutif à trois dimensions – celui du salonnier, de l'éditeur et des souscripteurs princiers – tissé par Grimm. Dans l'épisode de *La Chasteté* de Joseph de Deshays (*Salon de 1763*), Diderot, en s'adressant à Grimm, parie que ce dernier ne trouvera pas, lors de ce Salon, une œuvre plus séduisante, en déclarant : « Je me moque de toutes vos observations, et je m'en tiens à mon choix » (t. X, 423) ; l'éditeur riposte par une allocution *in medias res* formalisée : « Un moment, s'il vous plaît, monsieur le philosophe. Vous vous moquerez de moi, si vous voulez ; mais je ne saurais m'accommoder de votre Joseph » (*ibid*., 424). Mais lorsqu'il redonne la parole à Diderot, il emploie le pronom *nous* plutôt que *je*, intégrant ainsi discrètement les autres interlocuteurs dans l'échange : « Si vous m'en croyez […] nous écouterons votre digression qui me paraît très savante » (*ibid*.). Le *nous* n'implique plus seulement le philosophe, mais convoque les lecteurs princiers comme tiers-arbitre de ce duel herméneutique. De même, lors du contre-argument sur Winckelmann dans le *Salon de 1765*, l'apostrophe initiale de l'intervention de Grimm – « Interrompons un moment le philosophe » (t. XIV, 447) – fonctionne comme un glissement énonciatif : le *nous* performatif englobe les lecteurs dans un acte d'interruption collective, tandis que la troisième personne semble exclure Diderot de cet espace d'interaction. Mais la phrase finale, directement adressée à Diderot – « Et puis parlez, Monsieur le philosophe » (*ibid*., 448) – suggère que l'intervention de Grimm conserve néanmoins le cadre pseudo-privé de l'échange postulé par Diderot. À travers cette restitution de la parole à l'auteur, l'éditeur démontre que, malgré l'écart entre la finalité de ses commentaires et la fiction dialogique que Diderot avait envisagée, son intervention demeure empreinte d'un état de perméabilité rhétorique constant.

Dans les *Salons de 1763* et *de 1765*, où les commentaires insérés par Grimm apparaissent de manière systématique, le décrochage entre l'appel direct à l'interaction formulé par Diderot et l'initiative prise par Grimm pour s'exprimer est frappant. Certes, celui-ci interrompt à plusieurs reprises le discours de Diderot, tout en maintenant l'usage de vocatifs et du pronom *vous* afin de conserver l'adresse directe. Par exemple, on relève dans le texte de Grimm des interpellations explicites telles que « Pardon, mon Diderot, de vous interrompre pour une misère […]. Mais poursuivez, je vous écoute » (t. X, 467), suivies de simples « Pardonnez-moi » (*ibid*., 468) ou encore « Ma foi, mon cher philosophe » (t. XIII, 41) ; « Et le Corrège, à votre avis, n'est-ce pas un peintre original ? » (t. XIII, 218). De même, lorsqu'il intervient dans la critique de Diderot sur le tableau *Rendez-vous de chasse du prince de Condé* de Loutherberg, Grimm défend le peintre en soulignant les limites inhérentes à un tableau de commande, en déclarant : « Que voulez-vous qu'on fasse d'une esplanade verte, entourée d'une forêt, percée tout autour de routes droites en rayons de cercle ? » (t. XIII, 200). Par ailleurs, lors de son commentaire sur *Artémise au tombeau de Mausole* de J.-B. Deshays, alors que Diderot se laisse emporter par une description envoûtante de la tristesse et de la grâce d'Artémise, Grimm interrompt le discours en affirmant : « Et vous aurez raison, cher philosophe. Mais s'il m'était permis de vous interrompre un instant, je dirais que la composition de cette esquisse ne m'a pas paru aussi belle qu'à vous » (*ibid*., 104). En commentant l'œuvre *Les Grâces* de Carle Vanloo, Diderot formule certaines critiques tout en soulignant les qualités des portraits réalisés par le peintre ; Grimm prolonge ce point de vue en déclarant : « Et si vous lui passez de ne les avoir pas groupés, vous trouverez sûrement les trois sœurs avec tous leurs défauts plus belles ici que dans son premier tableau » (*ibid*., 15).

Mais en même temps, il semble faire parfois abstraction de l'interaction fictive imaginée par Diderot – qu'elle concerne son interlocuteur ou d'autres personnages liés au thème – en optant pour l'emploi de la troisième

personne pour désigner l'auteur, voire en omettant purement et simplement toute référence aux personnes dans ses commentaires[391].

Lorsque Grimm choisit d'intervenir de manière directe dans le fil du texte diderotien, en rompant explicitement la dynamique d'adresse par l'usage du *nous* ou d'un appellatif tel que « le philosophe », Grimm ne se contente pas d'interrompre l'espace dialogique mis en place par l'auteur : il le reconfigure. Loin de nier la logique interactive propre à l'écriture de Diderot, il la prolonge en y intégrant de nouveaux destinataires implicites – notamment les lecteurs de la *CL* –, qu'il invite à prendre part à l'échange. En ce sens, la rupture apparente fonctionne aussi comme un élargissement du cadre de l'adresse : la scène d'interlocution se transforme, mais ne se dissout pas. À l'inverse, lorsque Grimm insère des commentaires à visée purement explicative – qu'il s'agisse

---

[391] Par exemple, lorsque Diderot adopte une posture interactive en lançant une interpellation telle que « Mon ami, si vous retournez au Salon, n'oubliez pas de comparer ce tableau de La Grenée avec l'*Athénienne qui arrose des fleurs*, de Vien », Grimm se détourne ensuite pour expliquer le commentaire aux abonnés en s'adressant à Diderot à la troisième personne. Ainsi, il reformule : « Ce conseil fait d'autant plus d'honneur à la sagacité du philosophe que le tableau de La Grenée a été conçu pour être le pendant de celui de Vien dans le cabinet de M. l'abbé de Breteuil. Mais laissons-lui achever son parallèle » (t. X, 416). De même, lorsqu'il désapprouve l'évaluation globalement positive que Diderot attribue à l'œuvre de Roslin pour la Comtesse d'Egmont, Grimm utilise la troisième personne pour marquer une certaine distance : « Si le philosophe l'eût jamais vue, son Apollon aurait ordonné à Roslin d'effacer ce portrait avec sa langue, pour avoir rendu aussi maussadement une figure remplie de tant d'attraits et de charmes » (*ibid*., 468). Dans son évaluation de l'œuvre *Phryné accusé d'impiété devant les aréopagites* de Baudouin, alors que Diderot critique la manière dont le peintre a traité Phryné, Grimm intervient en déclarant : « Je ne suis pas tout à fait convaincu de ce que le philosophe dit ici de l'attitude de Phryné, et je ne sais si l'air craintif et tremblant que le peintre lui a donné est faux » (*ibid*., 474).
Dans le *Salon de 1765*, avant de commenter *La Baptême russe* du Prince, Diderot initie un passage transitionnel invitant Grimm à « déposer ses bagages de voyage » pour se joindre à lui à ce *Baptême*, juxtaposant ainsi le mouvement physique dans le Salon à une métaphore du changement thématique, afin d'offrir aux lecteurs une expérience immersive : « Je ne sais, mon ami, si vous êtes aussi fatigué que moi ; mais, Dieu merci, nous voilà de retour. Asseyons-nous. Délassons-nous. Si nous nous rafraîchissons, ce ne serait pas trop mal fait. Nous quitterions ensuite nos habits de voyage, et nous irions ensemble à ce *Baptême russe* auquel nous sommes invités ». Pourtant, au cœur de ce passage, Grimm intercale une précision technique sans répondre à l'adresse affectueuse de Diderot, optant pour une construction impersonnelle et désignant l'auteur par « le philosophe » : « Comme ce tableau n'est pas marqué dans le livret, on n'en peut indiquer au juste les dimensions. […] Mais écoutons la description du philosophe » (t. XIII, 226).
Ces exemples illustrent comment Grimm module, par ses interventions, la dynamique du dialogue. Si, à première vue, les adresses de Diderot semblent solliciter l'avis de son éditeur, les réponses de Grimm, parfois formulées à la troisième personne, interviennent de manière aléatoire et disruptive dans le flux textuel, tout en préservant l'illusion d'un échange intime. Cette alternance, entre interruption et restitution témoigne d'un jeu complexe entre la communication directe et la reconfiguration herméneutique du discours.

de précisions biographiques, de clarifications lexicales ou d'éléments contextuels –, il adopte en général une posture discrète, à la troisième personne, et choisit d'intervenir *a posteriori*, c'est-à-dire après que Diderot a mené à terme son développement dialogique. Ce positionnement temporel et rhétorique n'est pas anodin : il permet à l'éditeur de préserver l'unité d'un espace d'interaction fictive déjà accompli, tout en apportant des compléments jugés nécessaires à la compréhension ou à l'enrichissement du texte. Ce faisant, Grimm évite de se poser comme une voix extérieure venant perturber la scène d'énonciation, et maintient ainsi l'intégrité du paysage dialogique que la *CL* s'attache à offrir à ses lecteurs.

Ainsi, ces interventions de Grimm infléchissent la correspondance traditionnelle, envisagée comme une voie de communication en dialogue différé. Tout comme Diderot, il se sert d'une série d'apostrophes ponctuelles pour reconstruire le « présent » de l'écriture – ce présent qui, selon Benoît Melançon, « n'est essentiellement qu'un pivot entre le passé (la rétrospection) et le futur (l'anticipation)[392] » –, et impose une synchronie disruptive transformant la communication, qui devrait se déployer dans les interstices temporels et spatiaux entre les textes, en une matérialisation concrète sur le support papier. Dans cette superposition des discordances temporelles et des cohabitations spatiales se produit un espace énonciatif pluriel où s'entrechoquent registres et perspectives.

Selon Geneviève Haroche-Bouzinac, « l'absorption » du destinataire dans les lettres humanistes à l'âge classique participait à la constitution d'un véritable auditoire. Il s'agit d'un processus d'élection et d'intériorisation, auquel correspond l'image idéalisée d'un « ami intérieur »[393]. En traitant Grimm comme son destinataire privilégié – un *vous* perpétuel auquel Diderot s'adresse continuellement sur divers sujets – l'écrivain s'inscrit en partie dans

---

[392] Benoît Melançon, *Diderot épistolier : contribution à une poétique de la lettre familière au XVIIIe siècle*, *op. cit.*, p. 35.

[393] Cf. Geneviève Haroche-Bouzinac, « Penser le destinataire : quelques exemples », dans *Penser par lettre : actes du colloque d'Azay-le-Ferron, [15, 16 et 17] mai 1997*, dir. Jean Goulemot et José-Luis Diaz, Montréal [Paris], Éd. Fides [diff. Sofedis], 1998, p. 289-293.

cette tradition. Les interventions et commentaires de Grimm en déplacent cependant le fonctionnement.

Grimm ne se contente pas de laisser son absence servir de garantie au dialogue fictif construit par Diderot, ni d'intervenir en modifiant directement le texte de manière imperceptible. Par ce que l'on pourrait qualifier de « commentaires sur les commentaires » – il juxtapose, sur le plan du sens, deux espaces temporels distincts : celui de l'écriture du salonnier et celui de la lecture et du traitement éditorial, qui ne coïncident pas dans la réalité. L'asymétrie temporelle ainsi créée rompt avec l'ordre fictif d'un dialogue autarcique élaboré par Diderot. D'autre part, ces interventions étendent la situation de communication enchâssée que Diderot cherche à instaurer dans son écriture. En tant que péritexte, elles mettent en scène, selon la notion de « polyvalence temporelle » évoquée par Benoît Melançon[394], un exercice de transmission et de réitération de ce qui se conçoit par l'échange épistolaire. Tandis que Diderot, interrompant de temps en temps son discours critique pour s'adresser à son ami, démontre un certain discontinu réflexif et, par le caractère aléatoire de ces interpellations, brise le cadre linéaire de son argumentation, Grimm, en effet, poursuit fidèlement le « style » de Diderot par l'introduction d'une « irruption mutuelle ». Ce n'est pas une négation de l'illusion d'un dialogue immédiat, mais bien une reproduction ; c'est un défi apparent à cette illusion qui vise, en réalité, à en renforcer l'effet.

Comme le souligne d'ailleurs Bernard Bray, le XVIIIe siècle connaît un essor particulier d'une structure dialogique dans les genres épistolaires, marquée par l'intégration d'une attente de réponse ou d'une réponse effective[395]. En tant que mode d'expression littéraire, la lettre combine ainsi la dépendance à une communication réelle et la capacité, par des procédés fictifs,

---

394 Cf. Benoît Melançon, *Diderot épistolier*, *op. cit*., p. 36 : « […] énonciation épistolaire suppose le mélange de divers temps : celui où le geste rapporté est fait, celui de l'écriture, celui où la lettre est envoyée, reçue, lue et relue ».

395 Cf. Bernard Bray, « L'invraisemblance épistolaire, ou le destinataire substitué », dans *Roman par lettres. Usages poétiques de la première personne dans la littérature française*, Paris, Classiques Garnier, 2019, p. 109-111.

de créer une authenticité artistique singulière. Le style épistolaire de la *CL* vise on le sait à créer une impression d'intimité, offrant à ses lecteurs réels l'illusion d'être le principal destinataire. L'autoreprésentation énonciative de Grimm – à la fois en tant qu'interlocuteur du salonnier et en tant qu'énonciateur exposé devant ses véritables lecteurs – n'a en réalité pas déconstruit cette illusion, mais l'a perpétuée. Pour emprunter le concept de « pacte épistolaire » de Claudio Guillén[396], ses paroles intermédiaires viennent compléter la porosité entre le « toi textuel » et le « toi empirique ».

L'intervention signalée de Grimm transcende le simple statut de commentateur pour s'ériger en une forme subtile de co-énonciation textuelle. À l'instar de Diderot, il recourt parfois à l'usage du pronom *nous* à un effet *dissolvant*, afin de rendre un peu floues les identités précises des destinateurs. Les morphèmes flexionnels correspondants s'appliquent souvent aux verbes qui expriment l'action de communiquer, témoignant de la volonté de l'éditeur de s'inscrire dans une dynamique d'expression collective. Ainsi, on retrouve des formules telles que « À la bonne heure, faisons donc grâce à M. Jeaurat, et n'en disons rien. […] Ne parlons donc ni de ce qu'il fait, ni de ce qu'il dit » (t. X, 400) ; « Ne changeons rien, mon ami, à cette sublime esquisse […] » (t. XIII, 187) ; ou encore « Disons cependant un mot » (*ibid*., 188). Dans ses commentaires, Grimm adopte parfois directement le terme du salonnier, sans se confondre pour autant avec l'énonciation auctoriale et sa dimension déictique. Par exemple, dans le *Salon de 1763*, pendant la discussion sur le catholicisme

396 Dans son article, Guillén prolonge la notion de « pacte autobiographique » élaborée par Philippe Lejeune, en y intégrant la relation entre le « moi textuel » et le véritable « moi de l'auteur », relation que l'écrivain transpose et étend au cadre épistolaire. Il souligne ainsi l'existence d'un pacte implicite dans la création épistolaire, lequel se décline en deux niveaux : le premier exige que le lecteur accepte l'équivalence entre le « moi textuel » et le « moi de l'auteur » ; le second suppose que, dans la construction du « toi textuel », l'auteur admet implicitement l'existence du lecteur réel (toi empirique). Cf. Claudio Guillén, « Les provinces de la signification : Le pacte épistolaire », *Revue de littérature comparée*, vol. 2000 ; 74, 2, p. 137-138.

en tant que thème tragique en art[397], le référent du pronom *nous* subit un glissement subtil – sinon une expansion – par rapport à celui initialement envisagé. Ou bien dans une situation différente, même si le terme d'adresse change, la chaîne sémantique qui positionne les deux interlocuteurs reste identique : ils continuent d'agir comme destinateurs dans l'espace de communication entre l'auteur, l'éditeur et les lecteurs. Par exemple, lorsque Grimm remplace le *vous* de Diderot par un *nous*, il intègre ce dernier dans un discours destiné aux souscripteurs, jouant en quelque sorte le rôle de « destinataire substitué » tel que le décrit Bray, comme le montre leur éloge unanime de Greuze, où Grimm aborde à son tour la question du refus de certains propriétaires d'exposer des œuvres au public[398]. Dans ce passage, la fonction de compléments explicatifs se combine avec une tendance à restituer la continuité de l'espace du dialogue virtuel par la reprise d'expressions similaires. En jugeant le tableau, Diderot rapporte une série de réactions et de jugements d'autres spectateurs : « Il y en a qui disent que […]. Que […]. Ils disent aussi que […]. On dit encore que […] » (t. X, 477-478), de même qu'à la

---

397 Dans ce passage, Diderot emploie le pronom *nous* pour désigner principalement ceux qui vivent sous l'influence de la tradition catholique : « Qu'on me dise après cela que notre mythologie prête moins à la peinture que celle des anciens. Peut-être la fable offre-t-elle plus de sujets doux et agréables ; peut-être n'avons-nous rien à comparer en ce genre au jugement de Pâris […]. Il a fallu du génie pour trouver le caractère d'une Euménide, tel que les anciens nous l'ont laissée […]. Pour notre paradis, j'avoue qu'il est aussi plat que ceux qui l'habitent, et le bonheur qu'ils y goûtent. Nulle comparaison entre nos saints, nos apôtres et nos vierges tristement extasiées, et ces banquets de l'Olympe […] » (t. X, 420). En revanche, dans le commentaire de Grimm qui suit, bien qu'il utilise également *nous*, la référence s'élargit. Grimm déclare : « Je ne suis pas de l'avis du philosophe sur les sujets que fournit la partie historique de nos livres sacrés, et je trouve que, sur ce point, l'avantage est tout à fait du côté de la mythologie grecque » (*ibid*., 421). Ici, le terme « nos livres sacrés » inclut désormais l'ensemble des personnes influencées par la culture chrétienne, et non plus uniquement celles ancrées dans la tradition catholique. Ce glissement dans l'emploi du pronom illustre la posture européenne adoptée par Grimm en tant qu'éditeur de la *CL*, traduisant sa volonté de redéfinir le destinataire en l'élargissant à un public plus vaste, tout en modifiant subtilement la portée de l'échange entre le salonnier et ses lecteurs.

398 Tandis que Diderot s'immerge dans une description interactive et vivante du tableau, invitant le *vous* à regarder et ressentir, avec une force communicative, la vie des personnages – « Mettez l'escalier entre ce portrait et vous ; regardez-le avec une lunette, et vous verrez la nature même. Je vous défie de me nier que cette figure ne vous regarde, et ne vive » (t. X, 480) –, Grimm, quant à lui, présente aux collectionneurs princiers une attente à travers l'introduction d'autres œuvres de Greuze : « Nous nous flattions du moins de le voir multiplier par la gravure ; c'était un bénéfice pour le peintre, et un grand agrément pour le public ; mais le possesseur n'a pas jugé à propos de nous l'accorder » (*ibid*., 481). Bien qu'il se détache de l'interaction en tête-à-tête imaginée par Diderot, l'intervention de Grimm n'exclut pas la position de ce dernier en tant que critique et spectateur.

fin de son commentaire, Grimm évoque une anecdote relatant l'admiration d'une demoiselle pour l'œuvre de Greuze, laquelle « fut attendrie jusqu'aux larmes en voyant le tableau de ce peintre ingénieux », en la décrivant comme s'il était physiquement présent à l'instar de Diderot – « j'ai vu de mes yeux une femme […] » (*ibid*., 482). Cela donne l'illusion d'un partage simultané du lieu d'émission de la parole. L'acte de lecture se transforme ainsi en une sollicitation d'adhésion partagée : le rôle d'interlocuteur se mue en relais d'une parole éditorialisée, et le discours du destinateur apparaît réinterprété dans ce processus intermédiaire.

Dans l'usage que fait Grimm du pronom *nous*, on peut distinguer deux dynamiques. La première se traduit par la poursuite d'une mise en communauté continue de l'énonciation, qui consiste à intégrer de manière explicite l'autre interlocuteur dans sa propre parole et à imposer un accord dans la circulation de la parole, ainsi « enregistré dans une phrase qui effectue un acte de langage commun[399] ». Cette dynamique se manifeste typiquement lorsque Grimm, adoptant le ton du *nous*, interrompt l'éloquence de Diderot ; il s'agit alors moins d'une réponse au texte diderotien que d'une appropriation de l'architecture argumentative de l'auteur. Cette résonance référentielle permet aux énonciations initiales des participants à la communication de se fondre et de s'entremêler dans un espace d'interlocution extensible, créant ainsi une double structure discursive au sein de laquelle l'interlocuteur critique se transforme en un médiateur nécessaire.

D'autre part, comme le souligne Francis Jacques, l'usage du pronom *nous* présuppose un groupe dont la composition interne est marquée par l'hétérogénéité : « si l'on peut regarder un pluriel objectif comme une « somme d'éléments identiques », on ne doit en aucun cas représenter le « nous » de cette façon […]. Le « nous » est autre chose qu'une jonction homogène d'éléments déterminables, une identité sans différence, ou même une identité

---

[399] Francis Jacques, *Dialogiques : recherches logiques sur le dialogue*, *op. cit*., p. 355.

dans la différence[400] ». Au moment où Grimm, dans des contextes aussi bien similaires que différents, introduit le *nous* pour formuler ses commentaires, il ne se contente pas de redéfinir la présence des participants à l'instance dialogique. Il tente également de réorienter la compréhension du dialogue, de recentrer le propos et même de créer un nouveau *consensus*. Si, dans son acte d'écriture, l'illusion d'un destinataire pluriel ou collectif chez Diderot traduit en quelque sorte une tendance à la « pluralisation du *je* », la voix de Grimm – par l'extension de ce sujet parlant – en propose une actualisation plus visible de ce processus de co-énonciation. La fusion des voix, des marqueurs déictiques et des interlocuteurs n'y vise pas à unifier des énoncés hétérogènes, mais à faire de ce discours, par son hétérogénéité, le moteur d'une communication vivante.

Les commentaires introduits par Grimm se trouvent dans une dialectique à la fois complémentaire et antagoniste vis-à-vis des commentaires de Diderot, ce qui donne naissance à une polyphonie critique hybride au sein du dispositif salonnier. Grimm ne choisit pas d'opérer systématiquement une réécriture orientée du texte-source, ni d'afficher, dans chacune de ses interventions, une intention ou une fonction déterminée : une telle « intervention sélective » constitue en elle-même une forme de *commentaire*. Ses interventions se manifestent parfois comme un prolongement du discours de Diderot, même dans les passages où se mêlent des critiques acerbes, une satire mordante, voire un langage grossier. Par exemple, Diderot juge sévèrement Jean-Marc Nattier en affirmant : « Cet homme a été autrefois très bon portraitiste ; mais il n'est plus rien », tandis que Grimm, dans sa première phrase, réplique de manière similaire : « Le bonhomme Nattier est vieux et radote » (t. X, 401). De même, lors de la critique de *La Sainte Trinité* de Parocel, l'ouverture du commentaire de Diderot, « Que diable faire de la Sainte Trinité, à moins qu'on ne soit un Raphaël ? », semble trouver écho dans la réponse de Grimm, qui déclare : « Il faut abandonner la Sainte Trinité aux poètes et aux philosophes » (*ibid*., 491).

---

[400] *Ibid*., p. 368.

Parfois, une complicité postulée, empreinte d'un plaisir malicieux, l'emporte sur la posture d'éditeur visant à orienter le contenu vers des lecteurs extérieurs au cercle intime. La tension entre les compléments et les rectifications rationnels et la narration affective se dissout dans une résonance presque indiscrète. Il semble que Grimm ne se dérobe pas toujours aux anecdotes relevant du cercle intime dans lequel s'inscrivent leurs interactions. Par exemple, il adopte un registre taquin pour répondre à la nostalgie que Diderot exprime en commentant la peinture *Manière de voyager en hiver* de Le Prince et ce en dépit du fait qu'il a adouci l'intensité du propos en remplaçant
« méchante baronne » par « aimable baronne » : « Heureusement, cher ami, vous n'avez qu'un pas à faire pour y aller. Elle vous attend, et je vais vous chasser de chez moi à l'instant, pour que vous n'en perdiez pas par ma faute » (t. XIII, 223)[401]. Par l'usage d'une suite d'expressions qui mettent en relief la proximité physique – telles que « n'avoir qu'un pas » et « chasser de chez soi », renforçant l'image d'interactions à la fois tangibles et immédiates –, il conçoit, à l'instar de Diderot, une mise en scène fictive dans laquelle les deux acteurs littéraires se retrouvent réunis en un même espace pour dialoguer face à face, et esquisse, tout comme lui, une cartographie des relations amicales dans laquelle se déploie une fresque sociale bâtie sur une intelligence et un goût partagés. De même, quand le salonnier examine les grands peintres originaux qu'il estime, Grimm, en mentionnant le Corrège dont il conserve une œuvre dans son cabinet – « Et le Cortège, à votre avis, n'est-ce pas un peintre original ? » (ibid., 218) –, déplace le registre discursif vers un réseau de connivences et de références partagées. Il conserve même la plainte que Diderot prononce au sujet de ses exigences éditoriales, ainsi que le sobriquet
« Monsieur du Houx toujours vert » – contrairement à la conclusion du *Salon*

---

401 Diderot a écrit : « […] C'est là que tout étranger de quelque nom et de quelque mérite veut avoir accès, et peut compter sur l'accueil le plus doux et le plus poli. Et cette aimable baronne vit-elle encore ? Sa santé était si frêle ! Se moque-t-elle toujours de beaucoup de gens qui ne l'en aiment pas moins ? Voilà la rue des Vieux Augustins. Ici, mon ami, la parole me manquerait. Je m'appuierais la tête sur les deux mains ; quelques larmes tomberaient de mes yeux, et je me dirais à moi-même : Elle est là, comment se fait-il que je sois ici ? » (*ibid*.).

de 1761, où ce type de discours personnellement adressé est effacé – et, dans sa réplique, il apporte davantage de précisions à cette anecdote.[402] Ces marques de connivence, que Grimm maintient dans la version de la *CL*, signalent moins une intimité close qu'une mise en scène d'échange pseudo-privé, perceptible et partiellement partageable. Toutefois, cette pseudo-intimité ne se présente pas sous une forme hermétiquement close (notamment dans le *Salon de 1765*) ; elle procède plutôt d'une restitution active, voire d'une exposition explicite de ces signes. Comme l'indique Cammagre, cela reflète l'évolution de leur attitude comme gens de lettres, envers les ducs, princes, rois et impératrices, passant de « conquérir » à « accepter chez soi, entre soi » – une manifestation même de leur idéal de monarque éclairé[403]. En invitant ces figures distantes à observer les détails de leur « microcosme » – affinités électives, anecdotes du quotidien, etc. –, Grimm et Diderot exposent et esthétisent les signes d'un échange apparemment privé, conformément à une tendance du XVIIIe siècle à valoriser le privé comme territoire autonome. Cette mise en partage contrôlée semble ainsi entraîner une redistribution des pouvoirs discursifs. Les princes y sont simultanément exaltés comme mécènes idéaux et partiellement désamorcés par leur intégration à un jeu d'écriture dont ils ne déterminent pas entièrement les codes.

2.2. L'adresse élargie : Grimm comme médiateur entre l'échange privé et la communauté interprétative

Dans cet espace interactif, où se rencontrent l'écrivain qui s'adresse à son destinataire et l'éditeur intervenant librement, Grimm et Diderot, en tant

---

402 Diderot écrit dans ses textes : « Monsieur du Houx toujours vert, vous ressemblez à la feuille de votre enseigne qui pique de tous côtés. Cela fait huit jours que l'article de Vanloo se révèle trop court ; aujourd'hui, il apparaît trop long : il demeure, s'il vous plaît, tel qu'il est. » Grimm réagit publiquement à cette plaisanterie en expliquant ce surnom : « Petit compliment que je rembourse en passant. Tout homme honnête se trouve exposé aux traits de la satire dans sa profession. Moi, honnête faiseur de feuilles, je reçois du philosophe, pour étrennes, une enseigne représentant un houx, ornée, en demi- cercle au-dessus, de l'inscription : 'Au Houx toujours vert', et, en dessous, d'une épigraphe ondoyante[;] *Semper frondescit*. » (t. XIII, 10).

403 Cf. Geneviève Cammagre, « Diderot, de la *Correspondance* aux *Salons*. Énonciation épistolaire et critique d'art », *op. cit.*, p. 479-480.

que co-énonciateurs, établissent une complicité intime qui se manifeste par un accord tacite, tout en entretenant une relation complémentaire qui, en apparence conflictuelle, joue en réalité un rôle de médiation. Cette participation collective et immédiate à l'acte d'énonciation permet aux discours des *Salons* de s'inscrire dans un équilibre dynamique, où s'entremêlent commentaires thématiques et échanges déployés, analyses rigoureuses et expressions affectives. Ce partage de l'espace discursif et l'assomption collective de la responsabilité – face à un destinataire explicitement visé – rapprochent ces *Salons* écrits conjointement par éditeur et auteur, de la structure énonciative propre aux textes dramatiques. Maingueneau, dans son analyse pragmatique des spécificités théâtrales, a proposé le concept d'« archiénonciateur » : il ne s'agit pas d'une entité humaine, mais d'« une source énonciative invisible » qui se dissimule derrière des interlocuteurs apparemment autonomes, si bien que, « Entre cet archiénonciateur et le public, la communication est donc foncièrement indirecte ». L'archiénonciateur « prend en charge un réseau conflictuel de positions énonciatives », où les discours entremêlés des différents personnages constituent « une irréductible polyphonie »[404].

Il est certes impossible de réduire le texte de Diderot et les commentaires insérés par Grimm à un simple dialogue théâtral ; en effet, non seulement l'éditeur n'endosse pas le rôle d'interlocuteur à chaque intervention, mais de surcroît, les marques – directes ou indirectes – d'une orientation pragmatique vers les souscripteurs dans son discours viennent rompre l'illusion dramatique que le salonnier s'efforce de maintenir. Celle-ci consiste pour Diderot à instaurer, à travers l'identification et l'expression picturale et littéraire, une scénographie qui exclut la conscience de la présence du public. Mais la version de la *CL* présente indéniablement une structure d'interaction imbriquée. Même si Diderot désigne Grimm comme destinataire privilégié, lui attribuant intrinsèquement le *vous* afin de maintenir un « contrôle de distance »

---

[404] Cf. Dominique Maingueneau, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Bordas, 1990, p. 141-142.

entre le texte et ses lecteurs réels, à la manière de spectateurs contemplant une « scénographie critique vivante », plutôt que de les inviter à y participer directement –, Grimm manifeste quant à lui une préoccupation explicite pour un destinataire plus large. En supprimant certaines apostrophes explicitement personnelles, et en insérant dans ses commentaires – que ce soit par l'emploi du *nous* impliquant les souscripteurs à son discours ou par l'ajout de notes explicatives destinées à faciliter la compréhension du texte, au détriment de l'interaction intime propre à Diderot – Grimm confère au *vous* indéfini des *Salons* une dimension d'autant plus ambivalente.

Nous pouvons ainsi distinguer, dans les *Salons* intégrant les commentaires intercalaires de Grimm, trois niveaux d'énonciation plus ou moins identifiables. Au premier niveau, Diderot s'adresse explicitement à son ami-éditeur Grimm, personnage certes ancré dans la réalité, mais interpellé avant tout au bénéfice d'une fiction auctoriale de dialogue intime. Le second niveau est constitué par les répliques insérées par Grimm, formulées « au nom des lecteurs réels », ce qui fait de lui le porteur d'une médiation co- énonciatrice. Par ce geste, Grimm expose de manière plus accessible et compréhensible aux souscripteurs des cours européennes le goût et génie dialogique de Diderot, ainsi que ses réflexions à la fois erratiques et profondes, et plus largement des intentions créatrices qu'ils partagent ensemble. Ce faisant, l'éditeur écarte délibérément les sollicitations immédiates à l'interaction personnelle que le philosophe lui adresse directement. Enfin, au troisième niveau, ces deux voix qui alternent, se répondent ou s'interrompent, forment dans leur ensemble une sorte de « spectacle littéraire » cohérent, qui se déploie progressivement devant les lecteurs, donnant plus de visibilité à leur appartenance à une communauté interprétative. Ces trois niveaux d'énonciation convergent vers un objectif commun : faire de l'échange entre Diderot et Grimm un lieu d'expérience esthétique collective, impliquant non seulement les deux interlocuteurs, mais aussi le lecteur comme spectateur sensible.

Le rôle hybride que Grimm assume – oscillant sans cesse entre réalité biographique et fiction épistolaire, à la fois destinataire réel du texte demandé et personnage narratif d'un théâtre intime – ne manque pas non plus d'être représenté par Diderot dans son propre discours. Ainsi, dans le Salon de 1765, alors qu'il commente le tableau de Fragonard intitulé *Le Grand-prêtre Corésus s'immole pour sauver Callirhoé*, Diderot construit une scène dialoguée fictive, structurée autour d'une référence explicite à l'allégorie platonicienne de la caverne. Cette mise en scène imaginaire mêle intimement ses propres observations aux réactions supposées de Grimm ; la conversation créée devient dès lors à la fois un récit de l'histoire représentée – celle de Corésus et Callirhoé – et une analyse interprétative de l'œuvre picturale elle-même.

Ce commentaire s'ouvre sur l'annonce faite à l'ami-destinataire de l'impossibilité matérielle, pour Diderot, d'observer directement le tableau : « Il m'est impossible, mon ami, de vous entretenir de ce tableau. Vous savez que je n'ai pu le voir, et qu'il n'était plus au Salon, lorsque la sensation générale qu'il fit m'y appela » (t. XIII, 438). Cependant, au lieu de renoncer au commentaire d'une œuvre dont l'observation lui a été dérobée, Diderot en reconstitue librement l'expérience artistique par une transposition littéraire inspirée par l'intérêt profond qu'il porte au sujet représenté. Comme le montre Huguette Cohen dans une analyse consacrée à l'évolution de l'assimilation entre texte et image dans les *Salons* de Diderot : « Dans un processus d'élimination progressive de l'œuvre picturale, le tableau finit par n'être plus que prétexte, point de départ pour autre chose[405] ». Dans le cas présent, Diderot s'adresse à Grimm en l'invitant à participer activement à une expérience esthétique que seule l'imagination peut mobiliser pour pallier l'absence de la vision directe : « C'est votre affaire d'en rendre compte. Nous en causerons ensemble » (*ibid*., 239). Paradoxalement, l'absence physique du commentateur devient précisément la condition d'accès à un autre espace discursif où, délivré de la contrainte technique inhérente au médium pictural, il peut librement dialoguer

[405] Huguette Cohen, « Diderot et les limites de la littérature dans les *Salons* », *op. cit.*, p. 33.

avec son éditeur, lui-même absent, au sein d'une scène imaginaire. Cette situation offre ainsi l'occasion d'une expérience sensorielle et esthétique enrichie, fondée sur une communion intellectuelle rendue possible par la médiation du langage littéraire.

Pour atteindre ce double objectif, le philosophe élabore un « théâtre d'ombres » en six tableaux successifs, conférant à l'échange des deux protagonistes un caractère explicitement dramatique :

> […] Eh bien, mon ami, qu'en dites-vous ?
>
> Grimm [caractère inséré par Diderot] : Je dis que voilà deux assez beaux tableaux de Bacchanale, à peu près du même genre. [*ibid*.]

Dans ce cadre fictif, Grimm joue simultanément le rôle d'interlocuteur privilégié et celui de révélateur : c'est lui qui établit un parallèle précis entre les scènes rêvées par le philosophe et celles du tableau réel, et qui instaure une relation intertextuelle explicite entre rêve et peinture :

> Grimm : Mais dites-moi, mon ami, n'avez-vous confié votre rêve à personne ?
>
> Diderot : Non. Pourquoi me faites-vous cette question ?
>
> Grimm : C'est que je crois que vous avez rêvé l'histoire de Corésus et de Callirhoé avec tous ses détails. Du moins le temple que vous venez de décrire est exactement le lieu de la scène du tableau de Fragonard. […]
>
> Diderot : Si cela est, ô, le beau tableau que Fragonard a fait ! Mais écoutez le reste. […]
>
> Grimm : Voilà le tableau de Fragonard. Le voilà avec tout son effet.
>
> Diderot : En vérité ?
>
> Grimm : C'est le même temple, la même ordonnance, les mêmes personnages, la même action, les mêmes caractères, le même intérêt général, les mêmes qualités, les mêmes défauts. [*ibid*., 243-245]

Dans ce dialogue imaginaire, Grimm endosse à la fois la position du « témoin lucide », présent à l'état d'éveil, et celle d'un « dédoublement du regard » propre au point de vue du philosophe rêveur, créant ainsi un pont

esthétique entre l'onirisme littéraire et l'œuvre picturale. Ce jeu subtil de perspectives alterne entre la sensibilité narrative de Diderot, explorant le rêve et ses manifestations subjectives, et l'interprétation technique et rationnelle que Grimm apporte à la description du tableau. En reconstituant les scènes rêvées, le dialogue permet à Diderot et à Grimm de rendre finement perceptibles les éléments esthétiques de la toile : jeux de lumière et d'ombres, expressions des personnages, équilibre des formes et des couleurs. De plus, dans cet échange fictif, Grimm ne se contente pas d'attester les similitudes frappantes entre rêve et œuvre picturale ; il procède à un examen rigoureux des détails techniques de la composition – tels que la parure du grand-prêtre ou les caractéristiques physiques des personnages secondaires – et offre ainsi une dimension critique à l'expérience subjective initiale du rêve : « Nous avons seulement observé dans le tableau que les vêtements du grand-prêtre tenaient un peu trop de ceux d'une femme » (*ibid*., 246) ; « ces jeunes acolytes, tout nobles, tout charmants qu'ils étaient, étaient d'un sexe indécis, des espèces d'hermaphrodites » (*ibid*.) ; « la victime, bien couchée, bien tombée, était peut-être un peu trop étroitement serrée d'en bas par ses vêtements » (*ibid*.) ; « sa tête, faible de couleur, peu expressive, sans teintes, sans passages, était plutôt celle d'une femme qui sommeille que d'une femme qui s'évanouit » (*ibid*.). Face au philosophe rêveur, Grimm apparaît comme un observateur plus lucide, attentif aux détails techniques concrets ; pourtant, c'est précisément à travers cette voix différente que s'expriment, indirectement, certaines des idées de Diderot lui-même, qu'est en particulier réaffirmée à deux reprises la valeur esthétique du rêve et son rapport à la réalité artistique : une première fois à l'issue du récit onirique proposé par Diderot – « C'est un beau rêve que vous avez fait ; c'est un beau rêve qu'il a peint » (*ibid*., 245) –, puis une seconde fois en conclusion du dialogue imaginaire, où est (auto)célébré de nouveau le pouvoir de la parole du salonnier, par une formule à la fois élogieuse et définitive : « Quoi qu'ils en disent, croyez que vous avez fait un beau rêve, et Fragonard un beau tableau » (*ibid*., 247).

Le Grimm de fiction s'inscrit ici dans l'espace d'interaction esthétique que Diderot construit par le biais de l'adresse. Il incarne une forme singulière de « participation au regard partagé », au cœur de la pratique esthétique diderotienne. En ce sens, Grimm fait partie intégrante de la communauté interprétative que Diderot projette, imagine, et cherche à constituer autour de ses textes : une communauté fondée non sur une réception passive, mais sur un échange actif, réflexif, presque complice.

Michael Fried souligne, à propos de ce passage consacré à l'œuvre de Fragonard, que le récit onirique qu'il en donne – et dans lequel il se découvre enchaîné, assis au fond d'une caverne, assistant à la scène – opère une synthèse saisissante entre deux conceptions que Diderot élabore sur la relation entre l'œuvre picturale et son spectateur[406]. Les scènes ainsi décrites se présentent à la fois comme une série de tableaux dramatiques, empreints d'une grande intensité émotionnelle, joués sous les yeux des spectateurs par des personnages entièrement absorbés dans leur destin, et comme un espace illusionniste dans lequel ces mêmes spectateurs ont l'impression d'entrer physiquement, franchissant les limites matérielles du cadre pictural. Ceux qui contemplent apparaissent ainsi en même temps comme ceux qui sont impliqués de manière intime et expérimentent, par le rêve, la totalité de l'expérience esthétique. Cette

---

406 Cf. Michael Fried, *Absorption and Theatricality : Painting and Beholder in the Age of Diderot*, *op. cit.*, p. 157-158. Selon Fried, d'une part, dans les peintures représentant des personnages ou des scènes narratives, le spectateur devrait idéalement être tenu à l'écart du processus créatif, afin de préserver la fiction où les figures représentées ont une autonomie propre, indépendante de celui qui les contemple. D'autre part, lorsqu'il s'agit de peintures de paysages, Diderot adopte une approche en apparence différente : il invite explicitement à une « entrée physique » (*physically entering*) du spectateur dans l'œuvre, afin de susciter chez lui la sensation d'unité imaginaire avec la peinture tout entière (cf. *ibid*, « Painting and Beholder », p. 116-142). Cette distinction ne traduit aucune contradiction ou incohérence au sein de la pensée esthétique de Diderot. Fried explique que la dualité découle avant tout des différences d'ordre subjectif suscitées par les deux genres picturaux considérés : le premier provoque une réponse intense et conflictuelle, tandis que le second suscite une émotion plus calme, harmonieuse, voire mystérieuse. Mais ces deux approches participent l'une et l'autre à abolir l'opposition théâtrale, la distance que le spectateur perçoit entre le monde représenté par l'œuvre et le monde réel où il se trouve physiquement. Ce mouvement correspond ainsi à ce que Fried désigne sous le terme de « dé-théâtralisation » (*de-theatricalization*) (cf. *ibid*., p. 143). Qu'il s'agisse de personnages peints agissant dans l'ignorance absolue de la présence du spectateur, ou de paysages pittoresques destinés à susciter une « rêverie existentielle » ou un « repos délicieux », la visée profonde reste inchangée : il s'agit toujours de faciliter une forme d'« entrée sensible » du regard dans l'espace de la représentation, abolissant la distance et favorisant l'identification affective (cf. *ibid*., 141-142).

fusion entre regard extérieur et immersion intérieure se manifeste de façon exemplaire dans la mise en scène ingénieuse que Diderot imagine au sein du rêve : « ils exposaient leurs petites figures de façon que leurs ombres, portées par-dessus nos têtes et s'agrandissant en chemin, allaient se projeter sur la toile tendue au fond de la caverne, et y former des scènes si naturelles, si vraies, que nous les prenions pour réelles, et que tantôt nous en riions à gorge déployée, tantôt nous en pleurions à chaudes larmes » (*ibid*., 240).

En soulignant à juste titre la modernité implicite de ce goût pour une participation immersive à l'expérience esthétique – « À une définition de l'art comme imitation et à l'idéal de clarté rationnelle succède une définition de l'art comme création et comme énergie[407] » – Michel Delon affirme que dès lors, la peinture cesse d'être une simple reproduction de réalités concrètes pour devenir le lieu privilégié d'un « transfert de force, d'émotion, d'activité[408] ». Il observe dans le même mouvement que l'exigence, chez Diderot, d'un « regard participatif » de la part du spectateur s'accorde profondément avec cette modernité : une esthétique qui « apprécie les témoins ou les acteurs offusqués par ce qui se passe devant eux et qui se voilent la face. Inversement, il dénonce les personnages superflus, les témoins indifférents, tous ceux qui voient sans réagir […], et plus généralement tous les personnages "oisifs et inutiles"[409] ».

Dans cette réécriture de l'œuvre non exposée de Fragonard, le texte lui-même devient un espace de pratique esthétique, construit à partir d'un regard partagé sur le tableau envisagé comme une expérience commune. Le dispositif transforme la description en une projection imaginaire du regard sensible de l'auteur sur ceux qu'il invite à prendre part, avec lui, à l'expérience esthétique ainsi élaborée. Diderot inscrit de manière particulièrement explicite le regard du je dans une dynamique collective d'observation, où s'efface la frontière entre l'espace du tableau et le réel. Tous les personnages – à l'exception de la

---

[407] Michel Delon, « Le regard détourné ou les limites de la représentation », dans *Le Regard et l'objet : Diderot critique d'art. Actes du second colloque*, dir. Michel Delon, Wolfgang Drost, Université d'Orléans et Universität-Gesamthochschule, Heidelberg, C. Winter, 1989, p. 49.

[408] *Ibid*..

[409] *Ibid*., p. 50.

jeune fille sur l'autel et du grand prêtre qui s'immole – sont assimilés à des spectateurs, placés dans une position équivalente à celle du *je* narrateur et de ceux qui l'entourent dans la caverne, enchaînés, la tête fixée – métaphore à peine voilée des spectateurs réels de la peinture. Cette équivalence de posture – l'attitude de contemplation – et de fonction – celle de témoin sensible – rend le *nous* regardant et les personnages spectateurs interchangeables sur le plan symbolique. Diderot précise d'ailleurs : « Je me doute bien que l'espace le plus reculé était rempli de monde ; mais de l'endroit que j'occupais dans mon rêve et dans la caverne, je ne pouvais rien voir de plus » (*ibid*., 244), suggérant que ces figures placées plus loin représentent une possibilité d'immersion encore plus profonde dans le monde de la peinture, hors de portée de son propre regard. L'instant dramatique choisi par Fragonard – « l'instant effroyable […] celui où le sacrificateur s'enfonce le poignard dans le sein » (*ibid*., 246) – semble conçu pour toucher les spectateurs réels, et cet effet se trouve figuré, dans les scènes rêvées, par une suite de réactions bouleversées et douloureuses de plusieurs personnages[410], dont les postures et les expressions émotionnelles traduisent visiblement l'intensité du moment. Par un jeu d'échos internes, ces figures deviennent les vecteurs d'une amplification affective : l'émotion des spectateurs de la caverne – qui sont les doubles allégoriques des spectateurs réels – est ainsi projetée, légitimée et décuplée à travers celle des témoins représentés dans l'image.

---

410 « Tous les regards s'attachent ou craignent de s'attacher sur lui. Tout marque la peine et l'effroi. L'acolyte qui est au pied du candélabre, a la bouche entrouverte et regarde avec effroi. Celui qui soutient la victime, retourne la tête, et regarde avec effroi. Celui qui tient le bassin funeste, relève ses yeux effrayés. Le visage et les bras tendus de celui qui me parut si beau montrent toute sa douleur et tout son effroi. Ces deux prêtres âgés, dont les regards cruels ont dû se repaître si souvent de la vapeur du sang dont ils ont arrosé les autels, n'ont pu se refuser à la douleur, à la commisération, à l'effroi. Ils plaignent le malheureux, ils souffrent, ils sont consternés. Cette femme seule, appuyée contre une des colonnes, saisie d'horreur et d'effroi, s'est retournée subitement. Et cette autre, avec son enfant, qui avait le dos contre une borne, s'est renversée en arrière ; une de ses mains s'est portée sur ses yeux, et son autre bras semble repousser d'elle ce spectacle effrayant. La surprise et l'effroi sont peints sur les visages des spectateurs les plus éloignés. Mais rien n'égale la consternation et la douleur du vieillard aux cheveux gris. Ses cheveux se sont dressés sur son front. Je crois le voir encore, la lumière du brasier ardent l'éclairant, et ses bras étendus au-dessus de l'autel. Je vois ses yeux. Je vois sa bouche. Je le vois s'élancer. J'entends ses cris. Ils me réveillent. La toile se replie et la caverne disparaît » (*ibid*., 245).

Au-delà de la relation entre le regard et la scène observée dans le rêve, le moi-narrateur – Diderot lui-même – entretient dans ce passage un lien tout aussi significatif avec son ami Grimm, qui est bien ici une figure de médiation entre le rêve et la réalité. C'est en effet lui qui guide progressivement la transition entre la narration onirique et le commentaire de l'œuvre picturale proprement dite. La tension entre l'univers rêvé et sa correspondance réelle se manifeste dès sa première réplique : « Je dis que voilà deux assez beaux tableaux de bacchanale, à peu près du même genre » (*ibid*., 241), et se poursuit à travers une série de paroles soulignant la complexité technique et la valeur artistique du tableau : « Celui-ci, pour n'avoir que deux figures principales, n'en serait pas plus facile à faire » (*ibid*.) ; « Je connais un peu nos artistes, et je vous jure qu'il n'y en a pas un seul en état d'ébaucher ce tableau » (*ibid*., 242) ;
« Un seul de vos rêves suffirait pour une galerie entière » (*ibid*.) – jusqu'à l'énoncé conclusif où il affirme que tous les éléments du rêve coïncident avec ceux de l'histoire de Corésus et Callirhoé telle que peinte par Fragonard : « Ils se sont trouvés placés dans votre rêve, tout juste comme sur sa toile » (*ibid*., 244).

Le personnage de Grimm, par contraste avec le philosophe plongé dans son univers intérieur, semble prendre plus en considération la position de ceux qui lisent les *Salons* comme textes de critique d'art. Il endosse le rôle d'un médiateur sensible, soucieux d'établir une continuité cognitive entre l'expérience esthétique vécue par le spectateur face au tableau et l'acte concret de sa contemplation. La fonction que Diderot lui attribue en tant qu'observateur direct de l'œuvre prolonge ainsi la position du lecteur-spectateur, au sein de cette mise en scène d'échange intime. C'est précisément après avoir identifié le rêve de son interlocuteur avec le tableau de Fragonard que Grimm se met à relever certains détails techniques de la composition. Ce glissement du rêve vers l'analyse picturale confirme sa fonction de passeur. C'est également lui qui, par le recours insistant au pronom allocutaire *vous*, cherche à impliquer personnellement le lecteur dans la charge émotionnelle du rêve devenu peinture

: « si vous aviez vu son tableau, vous auriez été frappé […] ; vous auriez éprouvé la même commisération, le même effroi ; vous auriez vu […] ; vous en auriez remarqué […] » (*ibid*., 245). Par cette adresse directe, le rêve se détache de sa dimension purement subjective pour devenir un vecteur d'activation de l'imaginaire du lecteur, une invitation à « voir » avec l'âme et l'esprit toute la richesse émotionnelle et esthétique de l'œuvre. En d'autres termes, Grimm transforme l'expérience onirique en un tremplin pour une perception intérieure, une contemplation sensible du tableau, qui mobilise aussi bien l'empathie que la faculté interprétative du lecteur.

Dans la version de la *CL*, le véritable Grimm choisit le moment où s'achève le rêve imaginé par Diderot pour y insérer son propre commentaire. Il répond explicitement à l'espace dialogué mis en place par le philosophe, allant jusqu'à s'identifier sur un mode complice au personnage fictif que son double incarne dans ce théâtre d'ombres : « Jusqu'à présent, mon cher philosophe, je vous ai laissé dire, et j'ai parlé comme il vous a plu » (*ibid*.). Cette reprise de parole ne relève pas simplement d'un geste interventionniste visant à affirmer sa propre subjectivité : elle opère une véritable réappropriation du dispositif dialogique à des fins critiques, révélant la tension latente entre la rêverie esthétique et l'exigence d'un jugement d'art fondé sur des critères plus rationnels ou techniques.

Grimm ne tarde d'ailleurs pas à manifester une divergence marquée par rapport aux positions de Diderot. Il oppose d'abord à l'enthousiasme du philosophe pour le talent de Fragonard une appréciation plus mesurée, voire sceptique : « Nous n'avons qu'un Fragonard qui promette, contre cette foule […]. Ce qui me donne quelque doute sur le génie de Fragonard, c'est qu'en comparant l'effet de son tableau avec le pathétique de son sujet, je ne trouve pas qu'il y atteigne » (*ibid*., 248). Plus encore, l'éditeur relève que l'expérience esthétique partagée, telle que Diderot l'a projetée dans son rêve imaginaire, démontre précisément et paradoxalement les insuffisances mêmes de l'œuvre originale. Cette vision commune ne constitue nullement une restitution plus

expressive de l'œuvre picturale, mais plutôt une recréation du sujet opérée par le salonnier selon sa propre sensibilité littéraire et esthétique : « Vous avez relevé d'une manière très ingénieuse ce je-ne-sais-quoi qui donne à toutes ces figures plutôt un air de fantômes et de spectres que de personnages réels […]. Mais comptez que votre rêve est plus beau que son tableau, et que nous ne risquons rien d'attendre au Salon prochain, pour prendre notre parti sur cet artiste » (*ibid*.).

L'intervention du Grimm-éditeur prolonge la scène fictive tout en l'infléchissant dans une autre direction. Elle adopte les codes d'un échange dialogique, mais en détourne la portée pour rappeler au lecteur la nécessaire distinction entre la puissance de l'imaginaire artistique et l'accomplissement plastique effectif. Il ne s'agit pas pour Grimm de rejeter la valeur poétique de la reconfiguration onirique, mais d'en relativiser la portée : c'est précisément parce que le rêve est si fort qu'il éclaire, par contraste, les limites de l'œuvre picturale. Tout en conservant une posture de « co-interprète » dans le dialogue fictif, Grimm assume simultanément la fonction d'« examinateur réaliste », veillant à replacer l'expérience esthétique dans le champ d'une évaluation critique.

Le ton de la conversation intime instaurée par Diderot est maintenu non seulement par l'usage des termes d'adresse (pronoms allocutaires, possessifs), mais aussi par la manifestation d'une posture éditoriale plus lucide et pondérée que Grimm incarne. D'autre part, si le personnage de Grimm dans le dialogue fictif relève avec indulgence quelques faiblesses techniques du tableau de Fragonard tout en exprimant un jugement globalement élogieux (puisqu'il agit en miroir bienveillant de Diderot), le Grimm éditeur prend quant à lui davantage ses distances avec les enthousiasmes du salonnier. Il affirme un point de vue plus critique, parfois même en rupture avec l'éloge implicite formulé par son double fictif. Se dessine ainsi une stratigraphie de dialogues. L'intervention éditoriale, en précisant les conditions de l'exposition ou en expliquant des notions techniques telles que celle d'« écho », tire le « spectacle

d'interaction » vers un horizon de lecture plus familier et attendu par les souscripteurs princiers, tacitement présents comme tiers implicites. Grimm les inclut ainsi dans la communauté interprétative, réinscrivant la rêverie diderotienne dans le cadre plus institutionnalisé et rationnel de la réception artistique au sein du public cultivé.

De manière similaire, dans le *Salon de 1763*, Diderot consacre un passage élogieux à un tableau de *Paysages* de Loutherbourg. Pour exprimer le sentiment de paix et d'oubli de soi que lui inspire la toile, il imagine une déambulation partagée avec Grimm à l'intérieur même du tableau – une forme d'immersion imaginaire qui préfigure, de manière encore discrète, ce que la « promenade de Vernet » dans le *Salon de 1767* portera à son apogée :

> L'œil est partout arrêté, recréé, satisfait. […] Ah, mon ami, que la nature est belle dans ce petit canton ! Arrêtons-nous-y. La chaleur du jour commence à se faire sentir, couchons-nous le long de ces animaux. Tandis que nous admirerons l'ouvrage du Créateur, la conversation de ce peintre et de cette paysanne nous amusera. Nos oreilles ne dédaigneront pas les sons rustiques de ce bouvier qui charme le silence de cette solitude et trompe les ennuis de sa condition en jouant de la flûte. Reposons-nous. Vous serez à côté de moi. Je serai à vos pieds, tranquille et en sûreté, comme ce chien, compagnon assidu de la vie de son maître et garde fidèle de son troupeau. Et lorsque le poids du jour sera tombé, nous continuerons notre route, et dans un temps plus éloigné, nous nous rappellerons encore cet endroit enchanté, et l'heure délicieuse que nous y aurons passée. [t. X, 446]

Dans cette pénétration imaginaire au cœur du tableau avec l'ami-destinataire, Diderot met en scène un « parallélisme performatif » – une structure syntaxique qui mime la dynamique relationnelle entre les protagonistes. La séquence s'ouvre sur l'impératif « Reposons-nous », qui introduit un espace d'action commune dominé par le nous et instaure une coprésence active et partagée. Les deux syntagmes – « Vous serez à côté de moi

» et « Je serai à vos pieds » – forment une structure de parallélisme, certes dissymétrique, qui, comme le souligne Michel Delon, constitue un mode d'expression récurrent chez Diderot, capable d'indiquer une forme de réciprocité, à l'image des interactions du monde physique[411]. Ces syntagmes dessinent, avec la phrase qui suit, une véritable rythmique du repli et de l'intimité : du simple voisinage corporel à la posture de soumission affectueuse, ils mettent en place, dans la syntaxe même, un mouvement d'abaissement mimant un rapprochement physique et émotionnel. Cette structure descendante
– de « à côté de moi » à « à vos pieds », puis « tranquille et en sûreté, comme ce chien » – simule une proximité corporelle croissante, tout en exprimant la posture énonciative du locuteur : compagnon fidèle, protecteur, et silencieusement attentif.

Par ailleurs, cette scène imaginaire est caractérisée par une structure narrative ouverte. Après avoir commenté une série de motifs qu'il juge agréables à l'œil, Diderot marque le passage d'un discours critique à une rêverie sensorielle par l'apostrophe « Ah, mon ami », signe clair d'une inflexion poétique dans le commentaire pictural. L'impératif « arrêtons-nous » ne désigne pas uniquement une pause du regard : il implique également une suspension des descriptions visuelles du tableau, comme si le salonnier décidait volontairement d'interrompre le discours critique pour s'abandonner à une expérience sensorielle plus diffuse. Ce glissement s'opère notamment à travers l'introduction d'images liées à la température et aux sons – « la chaleur du jour », « la conversation » qui « nous amusera », « les sons rustiques » – qui mobilisent d'autres sens que la vue. Cette fusion entre contemplation esthétique et fiction d'une co-présence sensorielle transforme le regard en expérience incarnée, comme si le tableau ouvrait un passage vers une réalité parallèle, accueillante et familière. Lorsque ce « repos délicieux » imaginé s'achève, et que l'auteur revient au cadre de son discours critique – c'est-à-dire, lorsqu'il quitte le village forestier de Loutherbourg pour revenir à l'espace réel de

---

411 Cf. Michel Delon, « Notes et variantes » de *La Religieuse*, dans *Contes et romans*, *op. cit*., p. 1027.

l'exposition ou de l'écriture –, il dessine moins un changement d'espace qu'un déplacement temporel : « dans un temps plus éloigné, nous nous rappellerons encore cet endroit enchanté, et l'heure délicieuse que nous aurons passée ». Autrement dit, l'entrée imaginaire dans le tableau ne se clôt pas avec le retour à la description technique, ni avec un simple changement de paragraphe. Elle demeure conservée – ou plutôt « mise en réserve » – dans un niveau interactif plus intérieur : une continuité affective latente, prête à être réactivée par la mémoire, la relecture ou une nouvelle rêverie.

Le discours de Diderot bascule ensuite vers une forme plus directement orientée vers la critique esthétique, mais cette transition ne marque pas pour autant une rupture avec la dynamique dialogique antérieure : elle s'inscrit au contraire dans la continuité d'une interaction fictive où l'adresse à Grimm enchâsse une série d'autres adresses, implicites ou explicites, destinées à une pluralité de figures d'interlocuteurs. Autour de Grimm se réunissent d'autres destinataires : Loutherbourg lui-même, Greuze, des critiques qui reprochent à l'artiste l'excès de vert dans sa composition comme Mathon de La Cour. Face à ces voix tierces, Diderot développe une argumentation visant non seulement à défendre son propre jugement, mais aussi à le mettre à l'épreuve d'un espace dialogique élargi. C'est précisément à ce moment que l'éditeur insère son propre commentaire – un geste révélateur des tensions entre la continuité de l'interaction fictive entre amis, et les ajustements énonciatifs nécessaires à une réception plus large. Grimm, d'une part, fait écho à l'adresse directe de Diderot en reprenant le *vous* et en utilisant la forme vocative « mon Diderot », marquant ainsi la persistance d'un registre d'intimité. D'autre part, il glisse dans son propos des suppléments comme « d'ailleurs il est allemand », qui manifestent

une prise de distance analytique et la réaffirmation d'un point de vue propre[412] – une position d'éditeur qui, bien qu'impliquée dans la fiction amicale, reste informée par les attentes et les cadres de lecture d'un groupe de lecteurs européens aristocratiques[413].

Ce n'est pas un hasard si Grimm choisit précisément ce moment pour intervenir : Diderot vient d'achever la description immersive de leur pénétration commune dans le tableau, une scène où le double de Grimm apparaît comme un corps regardant aux côtés de l'auteur, non pas pour analyser, mais pour ressentir, pour éprouver sensoriellement et affectivement l'œuvre. Or, au terme de cette parenthèse onirique, le Grimm réel redevient un interlocuteur apte à juger, à argumenter, à dialoguer dans le registre d'une critique esthétique raisonnée – rôle qui correspond explicitement au retour à une forme de réalité dans laquelle les lecteurs réels retrouvent leur place. Cette

---

412 Dans les *Salons de 1763* et *de 1765*, les commentaires insérés par Grimm remplissent plusieurs fonctions précises qui, sans rompre avec le fil du discours, viennent en élargir la portée, en expliciter certains éléments ou en contextualiser d'autres. Ces interventions éditoriales peuvent être regroupées en plusieurs catégories principales. D'abord, Grimm intervient pour expliciter certains termes ou expressions utilisés par Diderot, qu'il s'agisse de vocabulaires techniques propres aux beaux-arts ou de particularités de style. Il éclaire par exemple l'expression « conserver son esquisse » (t. XIII, p. 6), ou encore le syntagme « tapissier du Salon » (*ibid*., p. 48). Il commente également l'usage que fait Diderot du mot « humeur », en précisant qu'il l'emploie « dans le sens que les Anglais donnent à leur mot *humour* » (*ibid*., p. 51). Ensuite, certaines annotations viennent compléter des anecdotes évoquées de manière allusive dans le texte. Grimm précise ainsi que Doyen a obtenu l'autorisation du duc de Choiseul pour réaliser une commande destinée aux Invalides, en remplacement d'un tableau de Carle Vanloo récemment décédé (*ibid*., p. 27).

413 Il fournit également le contenu des deux dédicaces très contrastées que Diderot avait composées, l'une à l'intention de M. le Dauphin, l'autre pour le comte de Caylus (*ibid*., p. 491-492). Par ailleurs, Grimm joue un rôle de médiateur biographique en présentant un certain nombre de figures évoquées dans le texte. Il introduit notamment l'abbé Galiani (t. X, p. 488-489), les peintres Carle Vanloo et Le Paon, mentionnés après Casanove (*ibid*., p. 490), mais aussi « Natoire » (t. XIII, p. 191), « Tremblin » (*ibid*., p. 38), ou encore, dans une note ajoutée à la fin de la section consacrée à Vanloo, des souvenirs personnels sur la personnalité de celui-ci, ainsi qu'une mention de la *Vie de Carle Vanloo* rédigée par son confrère Michel François d'André Bardon (*ibid*., p. 31). Grimm enrichit aussi les critiques que Diderot formule à l'encontre du portrait de la famille La Rochefoucauld peint par Roslin en précisant l'identité des membres du clan mentionnés (*ibid*., p. 123), ou encore en identifiant l'élève de Bouchardon « qui avait osé défier son maître » (t. XIV, p. 475). Certaines interventions visent également à offrir des éclairages sur des éléments de culture ou de société, parfois transnationaux. Grimm décrit par exemple les modalités d'admission à l'Académie royale de peinture (*ibid*., p. 227-228), discute la paternité de l'invention du crayon (t. XIV, p. 490), ou évoque les traîneaux typiques des pays nordiques et germaniques (t. XIII, p. 221). Enfin, nombre de ses notes, clairement destinées aux abonnés aristocratiques ou collectionneurs, portent sur les conditions de circulation ou de vente des œuvres (t. X, p. 481 ; t. XIII, p. 18, 96, 138, 152, 496). Pour ce sujet, voir aussi « Appendice
II. Les interventions de Grimm dans le texte de Diderot du *Salon de 1765* » (t. XIV, 790-794).

intervention éditoriale se révèle en ce sens doublement stratégique. Tout en respectant l'intégrité de l'imaginaire mis en scène par Diderot, et sans rompre la hiérarchie implicite des adresses enchâssées, Grimm introduit, de manière subtile, un second niveau de médiation. Il signale implicitement qu'au-delà de la fiction d'un dialogue entre amis, d'autres destinataires sont déjà à l'écoute – non pas des observateurs passifs de la scène, mais des participants indirects, capables d'exercer une influence invisible sur le contenu même de ce qui se dit. Ce déplacement transforme le lecteur de la *CL* en co-spectateur discret, mais engagé, de la conversation esthétique, et fait de la scène critique un espace à la fois partagé, modulé et ouvert.

Ainsi, à travers les multiples figures de Grimm – interlocuteur imaginaire, éditeur réel, relais critique – telles qu'elles se déploient dans les Salons, l'adresse diderotienne réalise toute sa richesse structurelle. Le premier niveau du « spectacle littéraire » correspond à la scénographie immersive imaginée par Diderot, où l'échange intime avec Grimm, son destinataire privilégié, sert de moteur à la dynamique critique. Le second niveau, quant à lui, naît de l'intervention effective de Grimm : par ses commentaires insérés dans la *Correspondance littéraire*, il prolonge formellement cette illusion d'immédiateté tout en en rendant plus manifeste l'inscription dans un lectorat réel, plus large et plus hétérogène. Cette expansion dialogique ne se limite pas à une simple duplication : tout en respectant l'esprit de l'interaction originelle, Grimm y introduit sa propre voix, opérant ainsi une médiation active entre la fiction d'un échange privé et une communauté interprétative déjà en filigrane dans le texte. L'espace discursif ainsi configuré prend plus explicitement la forme d'une performance littéraire collective, où l'adresse au destinataire s'élargit pour inclure de nouveaux interlocuteurs implicites.

Ce processus illustre de manière exemplaire ce que Bakhtine désigne comme la « compréhension responsive active ». Selon lui, comprendre un énoncé ne consiste pas à en reproduire passivement le sens, mais à lui répondre, à prolonger son mouvement dans une interaction vivante, faite de

soutien, de résistance, d'adhésion ou d'objection. Toute compréhension véritable porte en elle une réponse en germe ; elle engage le lecteur dans une dynamique d'enrichissement et de transformation du sens[414]. Appliquée aux interventions de Grimm, cette notion éclaire le mode d'existence même du « spectacle littéraire » des *Salons*. Grimm ne se contente pas de relayer la parole de Diderot ; il l'écoute, l'assimile et y répond de manière personnelle, ce qui ouvre l'espace du texte à une pluralité de lectures et de réactions. Son geste éditorial n'annule pas la fiction d'un échange privilégié, mais en révèle la vocation profonde : celle d'un dialogue ouvert, où la vitalité de l'échange prime sur la fixité du discours. En cela, Grimm rejoint précisément l'ambition esthétique et communicationnelle de Diderot. Ce dernier n'aspire pas à une réception passive de ses écrits, mais à une relation de réciprocité active avec ses destinataires, fondée sur l'initiative, la controverse et l'enrichissement mutuel. À travers l'adresse élargie et la dynamique dialogique qu'il met en place avec Grimm, Diderot cherche à construire une communauté interprétative vivante, capable de porter au-delà de son temps l'énergie critique de son projet : une communauté où l'échange est une fin en soi, et où chaque lecture, loin de clore le sens, en devient un prolongement créateur.

[414] Cf. Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique de la création verbale*, *op. cit*., p. 275-283.

Chapitre VI *Jacques le fataliste* : vers une poétique de l'adresse

Lire *Jacques le fataliste*, c'est d'emblée se laisser saisir par l'architecture polyphonique et stratifiée de son dialogue. Comme le note Milan Kundera dans l'hommage qu'il a rendu au roman, « les narrateurs racontent ces dialogues en dialoguant (les dialogues sont emboîtés dans un dialogue), de sorte que l'ensemble du roman n'est qu'une immense conversation à haute voix [415]». Tout l'édifice romanesque se présente ainsi comme une scène d'échanges où la parole ne se borne pas à faire progresser l'intrigue : elle en devient la matière même, orientée vers un autre, tendue vers une réponse, et recomposant à chaque inflexion ses propres conditions d'énonciation. Cette « poétique de l'adresse » ne se réduit ni à un simple appel lancé au Lecteur[416] ni à une rhétorique restreinte de la deuxième personne ; elle constitue un véritable principe d'organisation qui substitue à la linéarité événementielle une dynamique de négociation, d'interpellation et de relance, au sein d'un médium volontairement modulable, susceptible de s'arrêter, de se détourner, de repartir. Le Lecteur y acquiert une présence active, comme un partenaire qui, par sa seule mise en scène, co-produit l'espace du sens.

La première partie de ce chapitre s'attache à éclairer ce Lecteur en tant qu'instance structurante du dialogue. Figure double – interlocuteur fictif et sujet lisant auquel se superpose métaphoriquement le lecteur réel –, il instaure un « entre » énonciatif où la voix narrative règle son tempo sur la disponibilité, l'impatience ou la curiosité d'un destinataire présentifié. Dès lors, la temporalité signifiante n'est plus celle d'une suite d'événements, mais celle

---

[415] Milan Kundera, *Jacques et son maître : hommage à Denis Diderot en trois actes*, éd. François Ricard, Paris, Gallimard, 1984, p. 8.

[416] Nous avons choisi d'employer la majuscule afin de distinguer le Lecteur mis en scène dans le texte de Diderot du lecteur réel. Dans la suite de notre analyse, cette majuscule désignera donc le « Lecteur » en tant que figure délibérément construite par l'auteur.

d'un rythme de parole ; l'espace ne se conçoit plus comme un simple décor, mais comme un lieu d'interlocution où l'on suspend, bifurque, reprend. Pauses et digressions cessent alors d'être marginales : elles deviennent les opérateurs formels de la fabrique du récit, dont l'avancée procède moins d'un plan préétabli que de l'épreuve continue d'un dialogue fictif mais organisateur.

Le second sous-chapitre déplace l'analyse vers « l'adresse et le franchissement des niveaux énonciatifs ». Le roman ne juxtapose pas seulement un dehors extradiégétique et un dedans diégétique : il multiplie les lieux d'adresse et les fait communiquer. Les « adresses en miroir », définies par leur isomorphie de configuration avec la relation narrateur-Lecteur, donnent à l'intradiégèse l'allure d'une réverbération de la scène première. Initiative, relance, objection ou suspension y rejouent, entre personnages, la dramaturgie de l'interlocution, si bien que chaque voix appelle une autre voix et que l'adresse devient, à ce titre, un principe génératif du récit lui-même.

1. Le « Lecteur » comme instance structurante du récit

Ce sous-chapitre porte sur les adresses explicites au Lecteur qui traversent l'ensemble du récit. La relation de dialogue qu'elles instaurent entre ce dernier et le narrateur occupe, dans la dynamique temporelle et spatiale du texte, une position structurante. En neutralisant la sémantique du passé propre au récit pur, elles rapprochent indéfiniment l'histoire du moment et du lieu mêmes de son énonciation, donnant l'impression que le déroulement narratif naît du présent vivant de la parole échangée. Cette relation dialogique, fondée sur l'adresse, et la figure du Lecteur qui s'y trouve au centre revêtent, chez Diderot, une valeur métaphorique : elles condensent une réflexion sur la nature du *vrai* en narration. Le Lecteur y apparaît à la fois comme lecteur réel et comme destinataire fictif, double statut qui suggère que la création de ce plan dialogique vise à atteindre une forme de vérité ancrée dans le réel – une vérité plus concrète, plus incarnée que celle, illusoire, que les dispositifs fictionnels suffiraient à produire.

1.1. Temporalité et spatialité modelées par l'adresse : une poétique dialogique de l'énonciation

En lisant *Jacques le fataliste*, une première impression s'impose : le récit-cadre – celui du voyage de Jacques et de son maître – ne se développe guère selon une logique linéaire ou strictement événementielle. Il semble plutôt obéir à une dynamique régie par la diversité des modes d'adresse déployés dans l'espace d'échange entre le narrateur anonyme et son destinataire, désigné explicitement sous l'appellation de « Lecteur ». C'est à ces formes d'interpellation que nous donnons ici le nom d'adresses directes. L'examen attentif de ces adresses révèle une série d'indices discursifs qui laissent entendre que le dialogue engagé ne constitue pas une simple interaction ponctuelle ; il se présente bien plutôt comme l'acte génératif du texte lui- même. La narration naît, bifurque, se suspend ou se relance au gré des multiples modalités de contact – réels ou simulés – entre ces deux instances dont les voix, qu'elles soient directement proférées, rapportées ou suggérées, traversent et structurent l'ensemble du texte. Comme le souligne Jean-Pierre Seguin à propos de l'œuvre, « la place du récit y est toujours seconde, subordonnée, intégrée dans un continuum de discours, qui crée la pensée dans une structure en trompe-l'œil de communication à cet actant fondamental du fait littéraire[417] ».

Les premières lignes du récit se déploient en effet selon un dispositif de questions-réponses formulées depuis une instance située hors de l'intrigue proprement dite :

> Comment s'étaient-ils rencontrés ? Par hasard, comme tout le monde. Comment s'appelaient-ils ? Que vous importe ? D'où venaient-ils ? Du lieu le plus prochain. Où allaient-ils ? Est-ce que l'on sait où l'on va ? Que disaient-ils ? [669]

---

[417] Jean-Pierre Seguin, *Diderot, le discours et les choses : essai de description du style d'un philosophe en 1750*, *op. cit.*, p. 214.

Cette structure inaugurale marque d'emblée la présence d'une dimension extradiégétique active. Il faut attendre la fin de ce court préambule pour que les deux protagonistes, Jacques et le maître, soient explicitement nommés. Pourtant, dès la seconde réponse – « Que vous importe ? » – le texte laisse transparaître un fait décisif : les questions posées ne sont ni de simples interrogations rhétoriques que le narrateur adresserait à lui-même, ni issues de la bouche des personnages. Elles supposent au contraire l'existence d'un destinataire parlant, déjà engagé dans un échange avec le narrateur. Ce *vous*, interlocuteur implicite, s'incarne bientôt sous le nom de « Lecteur », comme le confirme un passage ultérieur où la question initiale – « Où allaient-ils ? » – est reprise sous forme dialoguée, avec emploi du tiret : « – Et où allaient-ils ? – Voilà la seconde fois que vous me faites cette question, et la seconde fois que je vous réponds : Qu'est-ce que cela vous fait ? » (670). Une telle ouverture, renforcée par le développement qui la prolonge, ne se contente pas d'esquisser la figure d'un narrataire dont la curiosité sert de moteur à l'intrigue ; elle institue surtout une relation d'adresse fondatrice, à l'intérieur de laquelle le récit prend naissance et se constitue comme produit d'un échange en acte.

Dans les nombreuses adresses directes au « Lecteur », une série d'indices discursifs témoignent du fait que l'échange entre le narrateur et son interlocuteur constitue un principe structurant majeur de la narration, en reconfigurant notamment le contexte spatio-temporel de l'énonciation. Tout d'abord, il convient de noter que, dans les différents niveaux narratifs de *Jacques le fataliste*, le temps ne suit pas un écoulement linéaire uniforme. Albert Chesneau et Huguette Cohen y distinguent chacun trois types de temporalités : le temps du narrateur, occupé à raconter les aventures des deux voyageurs tout en échangeant avec son Lecteur[418] ; le temps vécu par les personnages au moment même de l'histoire ; et enfin le temps de leur passé.

---

[418] Cf. Albert Chesneau, « La Structure temporelle de *Jacques le fataliste* : Jacques et son maître à la recherche du temps perdu », *Revue des Sciences Humaines*, vol. 33, p. 401-413. Et Huguette Cohen, *La figure dialogique dans « Jacques le fataliste »*, Oxford, The Voltaire foundation, 1976, (« Studies on Voltaire and the eighteenth century », 162), p. 113-128.

Pierre Weisz, quant à lui, identifie même quatre domaines temporels qui s'entremêlent au sein du roman : le temps du voyage principal, celui des récits secondaires que livrent les personnages, celui du narrateur et celui du Lecteur[419]. Indépendamment du nombre précis de strates temporelles que l'on choisisse d'y reconnaître, cette hétérogénéité temporelle persiste nettement dans le roman, marquée par la constante alternance de ces lignes temporelles distinctes. Cependant, ces dernières ne servent pas uniquement des contextes isolés, et la temporalité chez Diderot ne se limite jamais à une dispersion ou à un simple jeu de variations formelles. En effet, toutes ces temporalités restent sous-tendues et unifiées par une temporalité plus fondamentale, que l'on pourrait qualifier ici de temporalité dialogique, structurée par l'interaction permanente entre le je narrateur et le vous Lecteur. Dominique Verbeken relève précisément ce phénomène lorsqu'il fait observer que les différentes dimensions temporelles convergent dans un « seul et même creuset », dont le narrateur premier constitue explicitement le centre[420].

Nous remarquons trois exemples dont la structure discursive révèle une organisation narrative similaire : dans chaque cas, le narrateur introduit explicitement un intervalle temporel potentiel censé suspendre le récit. Toutefois, ces pauses annoncées ne sont jamais effectivement réalisées dans l'économie du texte ; la narration saute directement du moment de la suspension à celui de la reprise, sans que l'espace laissé apparemment vacant soit investi par un contenu quelconque.

Le premier exemple apparaît dès l'ouverture du récit : le narrateur y énumère plusieurs intrigues hypothétiques qu'il pourrait inventer, affirmant au Lecteur qu'il pourrait le faire patienter « un an, deux ans, trois ans, le récit des amours de Jacques ». Pourtant, il ne fait finalement attendre ses personnages – et son destinataire – qu'une seule nuit, une durée fictive que ce dernier n'a en

---

419 Cf. Pierre Weisz, « Le Réel et son double: la création romanesque dans *Jacques le fataliste* », *Diderot Studies*, vol. 19, Librairie Droz, 1978, p. 179-181.

420 Cf. Dominique Verbeken, *Etude de la temporalité dans* Jacques le fataliste, Thèse de doctorat, Bordeaux 3, 2003.

réalité nul besoin de « traverser ». Immédiatement après la formule « et vous pour ce délai », la narration se poursuit sans la moindre transition temporelle : « l'aube du jour parut. Les voilà remontés sur leurs bêtes et poursuivant leur chemin » (670).

Les deux autres exemples obéissent à une logique similaire. Ainsi, après le récit de Richard, secrétaire du marquis des Arcis, le narrateur demande au Lecteur de réfléchir à une question hypothétique – « ce qu'aurait été l'enfant né de l'abbé Hudson et de la dame de La Pommeraye » – tout en différant sa réponse au lendemain : « Vous me direz cela demain matin ». Pourtant, ce « lendemain » ne tarde pas à se matérialiser textuellement, puisque la phrase suivante enchaîne immédiatement : « Ce matin, le voilà venu, et nos voyageurs séparés […] » (815). De même, après l'histoire de Madame de La Pommeraye, le narrateur soumet à son Lecteur deux versions concurrentes d'un détail narratif – Jacques endormi sur une chaise ou allongé à terre – et lui propose de « trancher demain ou après-demain ». Mais là encore, la suite immédiate du récit annule toute suspension effective : « Nos deux voyageurs, qui s'étaient couchés tard et la tête un peu chaude de vin, dormirent la grasse matinée, Jacques à terre ou sur des chaises, selon la version que vous aurez préférée […] » (790). Dans ces exemples, narrateur et Lecteur semblent, l'espace d'un instant, intégrés au même temps fictif que les personnages, soumis eux aussi au rythme de l'univers diégétique, contraints à « attendre » un jour, deux jours, voire plusieurs années. Mais cette attente demeure purement formelle : elle n'existe pas sur le plan effectif du discours. La narration se poursuit sans interruption, sans ralentissement ni différé. En réalité, le Lecteur, comme tout lecteur ordinaire, ne fait qu'observer ce que les personnages vivent ; leur temporalité est un objet de récit, non un vécu partagé.

À l'inverse, un autre type d'exemples se manifeste lorsque le narrateur suspend momentanément le récit du voyage de Jacques et de son maître pour engager une digression avec son interlocuteur. Dans ces cas, c'est le dialogue entre le narrateur et le Lecteur qui occupe explicitement l'espace discursif,

reléguant les aventures des personnages à l'arrière-plan. Certes, ces derniers ne semblent pas « attendre » au sens où les interlocuteurs le feraient dans leur propre cadre conversationnel : leur histoire paraît se poursuivre dans une dimension narrative parallèle, soustraite au regard du lecteur. Mais les intervalles temporels associés à ces digressions sont souvent vagues et fugaces
– réduits à un ou plusieurs « moments » indéfinis.

Dès le début du roman, après la chute du maître, le narrateur se demande si Jacques aurait ressenti une secrète et furtive joie, « sinon dans le premier moment, au moins lorsqu'il fut bien assuré que cette chute n'aurait point de suite fâcheuse » (680). Ailleurs, lorsqu'il introduit une anecdote comique inspirée du « mari » du Médecin malgré lui, il avertit son destinataire :
« pour ce moment et pour la suite », invitant à ne pas confondre fiction et réalité. De même, lorsqu'il souhaite détourner le Lecteur du fil principal pour insérer un récit improvisé ou une digression réflexive, il recourt volontiers à des expressions volontairement floues : « permettez, je m'en occupe un moment » (788), ou encore : « causons ensemble jusqu'à ce qu'ils se soient rejoints » (715). Pendant ces parenthèses, la temporalité diégétique semble se poursuivre en coulisse, réduite à un bref résumé en attente d'expansion. Et lorsqu'interlocuteurs et narrateur referment la digression, les personnages réapparaissent avec une ponctualité quasi théâtrale : « au moment où nous en parlons, il s'écriait douloureusement » (687) ; « Eh Jacques ? Jacques avait franchi les portes de la ville […]. Cependant son maître était arrivé […] » (719).

Dans ce dispositif, les durées fictives ne gouvernent plus l'économie du discours. Elles deviennent de simples marqueurs flottants, dont la consistance se dissout dès qu'elles interfèrent avec la logique de l'adresse. En réalité, ce sont les personnages eux-mêmes qui semblent suspendus, dans l'attente que les interlocuteurs se tournent de nouveau vers eux — attente qui ne correspond à aucun temps réellement écoulé, mais à une temporalité fictionnelle reconfigurée autour de points de relance souples et dialogiques. Comme l'écrit Cohen : « Le

temps se rétracte ou s'allonge à volonté ». La narration cesse alors d'obéir à un déploiement chronologique linéaire. Elle devient une temporalité fictive, entièrement rythmée par les événements interlocutifs. Le « demain » évoqué par le narrateur ne désigne pas le lendemain calendaire, mais une position énonciative – un moment structurant dans la dynamique de l'échange, à partir duquel le Lecteur est invité à répondre. Les marqueurs temporels, loin de jalonner une chronologie objective, fonctionnent comme des unités hypotextuelles : activées, déplacées, suspendues ou abandonnées selon les besoins de l'interaction. Dans *Jacques le fataliste*, ils cessent d'être des repères fixes du récit, pour devenir les opérateurs mobiles d'une poétique de l'adresse.

Cette suspension de la qualité même du temps, telle que l'analyse Roger Kempf, correspond chez Diderot à un refus explicite de ce que l'auteur appelle une « temporalité "événementielle" »[421] ; « aussi s'ingénie-t-il à le domestiquer ou à le réduire pour l'approprier à son désir[422] ». Kempf énumère à ce propos plusieurs exemples où Diderot condense les actions dans l'espace verbal, créant ainsi une impression de discontinuité temporelle. Ce dispositif narratif rompt avec notre tendance à calquer le rythme du récit sur l'expérience du temps réel : il constitue avant tout une projection du mouvement intérieur et affectif de l'auteur. Dans les interstices entre les mouvements jugés subjectivement « intéressants », il n'est plus nécessaire de subir les effets d'un temps conçu uniquement comme écoulement objectif – du moins dans le cadre d'une fiction. Diderot substitue au temps linéaire et homogène – comparable à une bande magnétique vide qui se déroule mécaniquement – une temporalité rythmée par les actes et les voix : c'est l'interaction entre destinateur et destinataire qui en donne le sens, qui en active et prolonge l'existence. Le récit se libère ainsi des lois matérielles du monde pour se réorganiser selon un imaginaire fondé sur l'univers intérieur de l'écrivain, auquel il confère une puissance de création singulière.

---

421 Cf. Roger Kempf, *Diderot et le roman ou le démon de la présence*, Paris, Seuil, 1984, p. 55.
422 *Ibid*., p. 49.

Il en va de même sur le plan spatial : les adresses du narrateur à son destinataire n'ont pas seulement pour effet de suggérer un espace partagé, empreint d'une coprésence quasi physique[423], certaines d'entre elles impliquent également que le lieu de l'échange dialogique – et non pas celui où se déroulent les événements racontés – constitue le lieu central d'énonciation, qui s'impose comme la véritable matrice narrative du texte.

Le narrateur ne se borne pas à occuper un espace extradiégétique partagé avec le Lecteur ; il s'introduit directement, par l'intermédiaire de formulations corporelles ou sensorielles, à l'intérieur même du cadre où se déroule l'action racontée. Ainsi lit-on : « Lorsque j'entends l'hôte s'écrier de sa femme […] » (680), ou bien : « Tandis que je disserte, le maître de Jacques ronfle, comme s'il m'avait écouté » (790). À travers ces formules, la voix narrative revendique une présence physique dans l'univers même des personnages. Ce processus engage simultanément le Lecteur à adopter cette même perspective corporelle, lui permettant de franchir, à son tour, la frontière entre l'espace de la narration et celui des personnages. Par exemple, lorsque le narrateur s'adresse explicitement à son destinataire en reconnaissant avoir omis de lui « peindre » la position respective de Jacques, de son maître et de l'hôtesse, il précise : « faute de cette attention, vous les avez entendus parler, mais vous ne les avez point vus » (766). De même, en anticipant la réaction visuelle du Lecteur face à la scène de l'opération du genou de Jacques (« N'allez-vous pas, me direz-vous, tirer des bistouris à nos yeux, couper des chairs, faire couler du sang et nous montrer une opération chirurgicale ? », 680), il lui confère une expérience sensorielle directe, faisant de la description

[423] Cette coprésence fictive repose fréquemment sur des formulations à tonalité orale, souvent imprégnées de références physiques ou sensorielles explicites : « Moi, qui vous parle » (716) ; « Ah ! lecteur, la patience avec laquelle vous m'écoutez me prouve le peu d'intérêt que vous prenez à mes deux personnages. […] Je vous entends ; vous en avez assez » (717-718) ; « Je vous entends, Lecteur, vous me dites : Et les amours de Jacques ? » (p. 802) ; « Je vous entends encore, vous vous écriez […] » (835).

verbale du monde fictif l'équivalent perceptif d'une véritable présence physique dans la scène[424].

Ainsi, loin de rester circonscrit à un espace extradiégétique abstrait, le Lecteur accède aux événements racontés grâce à un jeu subtil de perceptions qui lui sont directement prêtées. Il ne se réduit donc plus à une appréhension discursive distante des personnages ; il paraît désormais capable de saisir directement leurs actes, partageant avec le narrateur un franchissement effectif des limites perceptives. Lorsque ce dernier déclare explicitement : « et moi, Lecteur, je suis tenté de lui fermer la bouche en lui montrant de loin […] » (847), sa posture constitue une véritable transgression narrative fondée sur la complicité interactive établie avec son interlocuteur. Dans ces passages, le narrateur devient l'agent d'une apparition visuelle, comme si l'acte même de raconter provoquait l'émergence tangible des événements, au lieu de simplement les rapporter. La narration cesse ainsi d'être un discours purement abstrait et se fait acte performatif, capable de matérialiser la fiction par le seul pouvoir de l'énonciation.

On relève également trois occurrences où les adresses du narrateur à son destinataire coïncident précisément avec les moments où les deux voyageurs s'abandonnent au sommeil :

> Tandis que Jacques et son maître reposent, je vais m'acquitter de ma promesse, par le récit de l'homme de la prison, qui raclait de la basse, ou plutôt de son camarade, le sieur Gousse. [737]
>
> Si j'allais aussi mettre ma tête sur un oreiller, en attendant le réveil de Jacques et de son maître ; qu'en pensez-vous ? [739]
>
> Lecteur, tandis que ces bonnes gens dorment, j'aurais une petite question à vous proposer à discuter sur votre oreiller […]. [815]

---

[424] D'autres exemples viennent confirmer cette dynamique d'appropriation sensorielle par le Lecteur, qui semble doté, dans le cadre de l'échange dialogique, d'une capacité transgressive à voir ou entendre les événements. C'est le cas lorsque le narrateur écrit : « Jacques se serait vu, ou vous auriez vu Jacques au moment d'être arraché de son lit, jeté sur un grand chemin ou dans une fondrière » (695) ; ou encore : « Lecteur, est-ce que vous ne craignez pas de voir se renouveler ici la scène de l'auberge où l'un criait : "Tu descendras" ; l'autre : "Je ne descendrai pas" ? À quoi tient-il que je ne vous fasse entendre : "J'interromprai, tu n'interrompras pas" ? » (852).

Ces trois interpellations créent un espace virtuel partagé, où s'articulent subtilement les gestes et les actes issus de deux niveaux narratifs : celui des personnages et celui du dialogue entre le narrateur et le Lecteur. Plus précisément, dans les deux derniers exemples, la mention de l'« oreiller » constitue une référence matérielle qui permet aux deux niveaux narratifs de se rejoindre symboliquement au sein d'une même spatialité imaginaire. Du sommeil des personnages à l'évocation, par le narrateur, de la possibilité pour lui et son interlocuteur de se reposer également, se dessine une équivalence implicite entre la parole et l'action. Le Lecteur est ainsi invité à partager symboliquement le même temps d'attente, propice à la reprise ultérieure du récit. En réalité, ce silence intradiégétique appelle immédiatement une parole extradiégétique : loin d'attendre effectivement, le narrateur saisit précisément cette « pause » pour introduire une digression à l'attention du Lecteur. Ces énoncés, qui font du sommeil des personnages un prétexte à l'intervention discursive, créent une continuité significative du lieu d'énonciation. Le silence à un niveau narratif provoque aussitôt l'intervention de la voix située à l'autre niveau, manifestant ainsi une volonté marquée de préserver la continuité discursive. Dès lors que les personnages dorment et que leur histoire se suspend momentanément, c'est à la parole elle-même d'occuper l'espace laissé vacant. Cette dynamique révèle un principe essentiel : ce n'est pas tant l'événement raconté que le dialogue lui-même qui constitue le véritable mécanisme structurant du récit. Derrière ce choix narratif se profile une caractéristique notable de la poétique narrative chez Diderot : raconter ne consiste pas simplement à restituer des événements, mais à instaurer une structure discursive favorable au déploiement même de la conversation.

Cependant, si le narrateur tend à fusionner les espaces dialogique et diégétique, certaines interventions du Lecteur cherchent au contraire à réaffirmer leur séparation. Ces prises de parole insistent sur la distinction entre le lieu de l'énonciation et le lieu de la diégèse :

> Là, j'entends un vacarme… – Vous entendez ! Vous n'y étiez pas ; il ne s'agit pas de vous. – Il est vrai. Eh bien ! Jacques… son maître… On entend un vacarme effroyable. Je vois deux hommes… – Vous ne voyez rien ; il ne s'agit pas de vous, vous n'y étiez pas. – Il est vrai. [733]
>
> Si j'ai jamais vu… – Si vous avez jamais vu ! Mais vous n'y étiez pas. Dites si l'on a jamais vu ! – Eh bien ! soit. [743]

Derrière ces rectifications imposées par le Lecteur se profile une exigence de véracité fondée sur la localisation spatiale du récit. Dans la perspective du « narrataire degré zéro » définie par Gérald Prince, cette exigence paraît des plus attendues : « le narrataire degré zéro connaît la grammaire du récit, les règles qui président à l'élaboration de toute histoire[425]. » Le bon sens veut, en effet, que le narrateur ne puisse avoir assisté personnellement à la querelle entre le compère et l'hôte, puisqu'il n'a pas accompagné Jacques et son maître. Lorsque le narrateur semble ignorer ces règles tacites en brouillant les limites spatiales, le Lecteur intervient pour rétablir ces distinctions essentielles.

Cette réticence face à un discours qui ignore les repères spatio-narratifs rejoint une observation de Béatrice Didier : « parmi les questions posées par le lecteur reviennent souvent celles qui concernent la localisation du récit, comme s'il était pris de vertige devant ce non-lieu que lui oppose le narrateur ». Or celui-ci ne répond jamais véritablement à cette attente. Il la désamorce, voire la tourne en dérision : « Que diable cela vous fait-il ? », semblant insister sur l'inanité de toute tentative de fixer un lieu précis. Cette attitude trouve un écho explicite à la fin du roman, où se manifeste à nouveau, directement ou indirectement, l'idée selon laquelle la localisation de l'action est dénuée d'importance. À mesure que le voyage de Jacques et de son maître touche à sa fin, la voix du narrataire intervient une nouvelle fois : « Le lendemain ils arrivèrent… – Où ? » (875). Face à cette interrogation, les réponses du

---

[425] Gerald Prince, « Introduction à l'étude du narrataire », *op. cit.*, p. 181.

narrateur demeurent obstinément vagues et ouvertes : « D'honneur je ne sais rien » ; « Tout ce qu'il vous plaira » (*ibid*.). Le véritable enjeu apparaît quelques pages plus loin, lorsque Jacques s'apprête à conclure son histoire des amours et que son maître lui demande brusquement de descendre de cheval (879). Le voyage semble alors explicitement dépourvu de destination définie : le dialogue lui-même constitue l'unique itinéraire valable, tandis que l'espace, objet constant des interrogations du narrataire, ne représente finalement qu'une projection discursive sur le monde diégétique, sans consistance propre ni réalité autonome.

Enfin, en tant qu'une réponse indirecte à l'insistance récurrente du destinataire – dont l'interrogation, anticipant l'expérience concrète du lecteur réel, semble parfaitement légitime –, l'auteur invente enfin un lieu imaginaire doté d'une portée métaphorique profonde, fonctionnant comme une allégorie centrale de l'œuvre : un immense château orné d'une inscription énigmatique – « Vous y étiez avant que d'y entrer, et vous y serez encore quand vous en sortirez ». Ce lieu imaginaire vient occuper la place laissée vacante par l'objection du Lecteur : « vous n'y étiez pas ». Il ne s'agit plus de situer l'action, mais de redéfinir ce que signifie « être là » dans un récit.

Dans son étude consacrée à cette image du château, Jacques Chouillet souligne que toute tentative d'en cerner le sens ultime, qu'elle s'efforce d'en évaluer la « pertinence historique » ou la « pertinence textuelle », reste vouée à l'échec. Ce lieu ne renvoie ni à une réalité historique ni à une cohérence interne pleinement assignable, mais fonctionne plutôt comme une allégorie du texte littéraire lui-même. L'« inscription » ne possède pas un sens extrinsèque ; elle relève exclusivement de la logique formelle du discours, et pointe vers l'ouverture interprétative propre à toute écriture fictionnelle[426]. Ce déplacement est d'autant plus cohérent que *Jacques le fataliste* est un roman qui met en abyme sa propre production. Pour reprendre les termes de Luc Ruiz, il s'agit

---

[426] Cf. Jacques Chouillet, « Sens, contresens et non-sens : l'allégorie du château dans *Jacques le fataliste* », dans *Essays on the age of enlightenment : in honor of Ira O. Wade*, dir. Jean Macary, Genève, Droz, 1977, p. 31-37.

d'une œuvre « où le processus de création est directement intégré à la trame romanesque, au sein d'un degré zéro de la narration où l'auteur et le lecteur sont les protagonistes […]. L'œuvre apparaît alors comme en train de se faire (de s'improviser, pourrait-on croire à tort)[427] ». Dans cette perspective, le texte, l'acte narratif et l'espace dialogique partagé entre narrateur et Lecteur constituent un système solidaire. Le château devient ainsi la métaphore par excellence d'un lieu où se déploie la parole : non un simple espace représenté, mais un espace construit par la relation d'énonciation.

1.2. Figures du Lecteur : voix plurielles, frictions critiques et dramaturgie du récit

L'histoire racontée, en tant que contenu narratif, ne se distingue pas uniquement par les repères temporels et spatiaux qu'elle mobilise au service du niveau extradiégétique – elle semble également s'inscrire dans une dynamique où le déroulement de l'intrigue est largement subordonné à l'espace d'énonciation dialogique. Le Lecteur, en tant que force dynamique, façonne et infléchit sans cesse le cours de la narration. Dans les nombreuses adresses à valeur métanarrative, le narrateur met en avant de manière récurrente la souplesse du récit : ce qu'il va raconter demeure indéterminé, susceptible de réajustement, soumis à négociation. Il invite explicitement le Lecteur à prendre part au choix du parcours narratif, tout en anticipant et en tenant compte de ses attentes, comme si ce n'était pas tant le contenu du récit qui guide l'acte de dire, mais bien une interaction fictive avec le destinataire qui restructure en permanence la stratégie narrative.

Le Lecteur y apparaît comme un intervenant actif du récit, dont les discours irriguent l'ensemble du texte. Leur représentation témoigne d'une variété des formes de discours rapporté, allant de la reprise directe à l'allusion implicite. Diderot déploie une grande souplesse dans la mise en œuvre des diverses modalités par lesquelles il donne forme à la voix du Lecteur, ainsi qu'à

---

[427] Luc Ruiz, « Diderot : le roman comme expérience », *op. cit.*, p. 21.

celle du narrateur qui lui répond. Il est rare que ces interventions soient délimitées uniquement par des guillemets, qu'elles soient ou non accompagnées d'incises d'attribution de parole[428] telles que « me direz-vous », « dites-vous » ou « ajoutez-vous », etc.[429]. Parmi les formes d'introduction explicite de la parole du Lecteur, on remarque immédiatement l'abondance de dialogues introduits par un simple tiret, où les répliques des interlocuteurs extradiégétiques s'insèrent directement dans le texte sans désignation explicite des locuteurs, qui signalent de manière particulièrement immédiate, la présence du Lecteur. Serge Baudiffier souligne à ce propos que les dialogues de *Jacques le fataliste*, « dramatisés jusque dans la présentation typographique », illustrent une véritable primauté de la parole. Il observe également que ces échanges, présentés sous forme de discours direct, sont sans cesse entrecoupés par les interventions du narrateur, lesquelles s'entrelacent à des voix issues de strates discursives multiples, tissant ainsi une « trame complexe » proprement

---

428 Ces incises d'attribution de parole sont loin d'être absentes du texte, mais leur emploi ne s'articule pas systématiquement à des marques typographiques conventionnelles telles que les guillemets. Elles s'intègrent au contraire avec souplesse au tissu narratif, en accompagnant fréquemment des répliques introduites par un simple tiret – par exemple : « – Tout cela est fort beau, ajoutez-vous ; mais les amours de Jacques ? » (837), « – Voilà, me direz-vous, deux hommes bien extraordinaires ! » (715), ou encore « – Mais, dites-vous, *La Pucelle* de Voltaire est un chef-d'œuvre ! » (835). Dans d'autres cas, l'incise ainsi que l'énoncé rapporté sont entièrement enchâssés dans le corps du texte, sans démarcation typographique particulière : « Je vous entends, lecteur ; voilà, dites-vous, le vrai dénouement du *Bourru bienfaisant* » (744) ; « La vérité ; la vérité ; la vérité, me direz-vous, est souvent froide, commune et plate » (695) ; « [...] vous vous écriez : Ah ! la femme horrible ! ah ! l'hypocrite ! ah ! la scélérate ! [...] Mais, me direz-vous, c'est plus encore la manière que la chose que je reproche à la marquise » (788-789) ; « [...] je vous entends encore, vous vous écriez : Fi, le cynique ! Fi, l'impudent ! Fi, le sophiste ! » (835) ; « Je vous entends, lecteur : vous me dites : Et les amours de Jacques ? » (802).

429 On ne relève qu'un seul exemple, dans l'ensemble du roman, où la parole du Lecteur est véritablement encadrée par des guillemets – et encore, cet usage apparaît au sein d'un passage long et hybride, combinant diverses formes d'énonciation, en l'occurrence le plaidoyer du narrateur en faveur de Madame de La Pommeraye (788-789). Il convient néanmoins de rappeler que notre corpus repose sur la copie de Leningrad, dont la ponctuation diffère légèrement de celle adoptée dans les éditions d'Assézat, de Buisson ou de Naigeon. Celles-ci insèrent, par exemple, un tiret entre les répliques « Quand on en manque, il ne faut pas écrire » et « Et si par malheur on ressemblait à un certain poète que j'envoyais à Pondichéry ? », modifiant ainsi de manière subtile la répartition des voix et la lisibilité de l'échange. En revanche, sur l'absence de guillemets encadrant les propos du Lecteur, ces éditions concordent avec la version de Leningrad. (Voir encore : *Œuvres complètes*, éd. Assézat, t. VI ; *Jacques le Fataliste et son maître*, éd. Buisson, 1796, 2 vol. ; *Œuvres*, éd. Naigeon, Deterville, 1800, vol. 11).
Ce constat autorise à considérer les marques de ponctuation – en particulier celles régissant les formes de discours rapporté – comme des choix d'auteur pleinement assumés, et non comme de simples variantes issues des opérations de copie ou d'impression. Henri Lafon le confirme sans ambiguïté dans la « Notice » : « la ponctuation du texte relu et corrigé par Diderot a été respectée » (*Contes et romans*, 1205).

polyphonique[430]. Au sein de cette architecture dialogique, le narrateur et le Lecteur endossent le rôle de spectateurs-commentateurs : leurs échanges, portés par la forme dialogale (usage du tiret), reproduisent l'équilibre et la frontalité caractéristiques de la scène théâtrale. Ce dispositif, superposé aux dialogues diégétiques, instaure un second niveau d'interaction, fondé non sur la seule transmission du récit, mais sur la théâtralisation même de la parole.

L'entrelacement des différents niveaux d'énonciation dans le récit diderotien ne saurait être dissocié de la souplesse syntaxique caractéristique de l'écriture romanesque au XVIIIe siècle. Diderot, loin d'y faire exception, en exploite pleinement les possibilités. Comme le souligne Geneviève Salvan dans son étude sur les formes de citation au XVIIIe siècle, le discours direct présente un paradoxe : il « est en fait le plus artificiel des reports de l'énonciation d'autrui[431] ». S'il prétend offrir la reproduction la plus fidèle d'un énoncé dialogué, il constitue également, au sein du texte, le lieu où se concentrent le plus grand nombre de marqueurs d'hétérogénéité énonciative – variation typographique, ponctuation, incises et discours attributif, etc. – qui en trahissent paradoxalement la nature fictionnelle. Or, au XVIIIe siècle, les transitions entre les différents niveaux de discours – narration et dialogue – restent relativement perméables. Entre le discours direct et le discours indirect s'ouvre une zone intermédiaire, où la voix d'un autre sujet peut se manifester sans être formellement détachée du fil narratif[432]. Diderot, fidèle à sa pratique de brouillage des frontières, insère volontiers la parole des personnages à l'intérieur même du discours narratif, sans l'introduire par un verbe déclaratif ni la marquer typographiquement, renversant ainsi l'ordre conventionnel qui veut que le verbe introducteur précède l'énoncé cité. Ce procédé, que l'on peut assimiler à ce que Laurence Rosier définit comme discours direct libre – « libre parce qu'il n'est pas introduit par un verbe, ni marqué typographiquement,

---

[430] Cf. Serge Baudiffier, « La parole et l'écriture dans *Jacques le fataliste* », *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, 185, 1980, p. 283-284.

[431] Geneviève Salvan, « Dialogue et narration : frontières stylistiques et linguistiques. L'hétérogénéité énonciative et ses "solutions" syntaxiques », *Scolia*, vol. 13 / 1, 2000, p. 160.

[432] Cf. *Ibid*., p. 162-170.

mais il est contextuellement signalé[433] » – trouve une application particulièrement marquée dans les interactions entre le narrateur et le Lecteur.

Ainsi, lorsque Jacques interrompt soudain le récit de ses amours avec Suzon à cause d'un mal de gorge (« Jacques hocha de la tête et ne répondit pas »), le texte enchaîne aussitôt avec cette question : « Comment un homme de sens, qui a des mœurs, qui se pique de philosophie, peut-il s'amuser à débiter des contes de cette obscénité ? ». Ce n'est que par la réponse du narrateur (« Premièrement, Lecteur… », 834) qu'on découvre l'origine réelle de cette intervention. D'autres exemples confirment ce procédé : le Lecteur interrompt pour demander des précisions lexicales – « Et Jacques s'est servi du terme *engastrimute* ? » (837) ou « Ah ! *hydrophobe* ? Jacques a dit *hydrophobe* ? » (871) – ou pour relever spontanément la similitude avec un texte de Collé : « Mais c'est La Vérité dans le vin, de Collé » (855). Dans un passage consacré à la fascination populaire pour le spectacle des exécutions, l'insertion d'une réplique du Lecteur devient presque indiscernable d'une question oratoire : « Quel est, à votre avis, le motif qui attire la populace aux exécutions publiques ? L'inhumanité ? Vous vous trompez : le peuple n'est point inhumain » (802). L'énoncé « L'inhumanité ? » fonctionne ici comme une auto-interrogation du destinateur, et ce n'est que grâce à l'incipit du passage –
« Je vous entends, Lecteur […] » – que cette réplique peut être attribuée au Lecteur, inscrit comme interlocuteur. Cet exemple représente sans doute une forme extrême de discours direct libre, où le narrateur intègre la parole potentielle du Lecteur dans sa propre logique discursive, allant jusqu'à effacer les frontières entre niveaux narratif et dialogique. Cette indistinction figure aussi l'appropriation maximale de la parole par l'écriture – ou, inversement, l'irruption de l'oralité au cœur même du tissu narratif. Comme le souligne Joël July, le discours direct libre se distingue précisément par sa capacité à susciter
« la fulgurance de la parole », créant ainsi « une brèche beaucoup plus naturelle

---

[433] Laurence Rosier, *Le discours rapporté : histoire, théories, pratiques*, *op. cit.*, p. 295.

dans le récit » et permettant l'introduction d'une « conversation réelle implantée sans transition au milieu de la langueur d'un récit postérieur »[434].

Enfin, certaines adresses relèvent d'un dialogue implicite ou d'un dialogue situé hors de la narration. La parole du Lecteur, dans ces cas, n'est jamais directement retranscrite, mais sa présence transparaît distinctement dans les adresses du narrateur. Ce dernier n'opère pas simplement par anticipation ou présupposition des réactions de son destinataire ; ses propos donnent plutôt l'impression d'être extraits d'un véritable échange conversationnel dont les interventions du Lecteur auraient été omises, par un souci d'économie narrative. Ce destinataire invisible peut ainsi formuler des objections qui contraignent le narrateur à interrompre temporairement le fil de son récit afin de se justifier ou d'apporter certaines précisions. Il en va ainsi lorsque le narrateur déclare : « Je vous supplie, Lecteur, de vous familiariser avec cette manière de dire empruntée de la géométrie » (687), ou encore : « J'ai cru m'apercevoir que le mot Bigre vous déplaisait […] » (826). Ces objections latentes vont même jusqu'à provoquer parfois des rectifications immédiates, telles que : « Lecteur, vous êtes aussi trop pointilleux. D'accord, la mortelle heure est des dames de la ville et la grande heure, de dame Marguerite » (828). Dans le même épisode de Bigre, après avoir rapporté le dialogue entre Jacques et son maître, la voix narrative souligne explicitement : « Lecteur, il me vient un scrupule, c'est d'avoir fait honneur à Jacques ou à son maître de quelques réflexions qui vous appartiennent de droit » (826). Ces réflexions, absentes du texte mais implicitement présentes, semblent relever d'une parole immédiate appartenant à un espace dialogique parallèle à la narration principale. Un autre cas remarquable apparaît lorsque le narrateur évoque « la conversation de Piron et de feu l'abbé Vatri », invitant son Lecteur à se la faire rapporter oralement par l'éditeur : « Allez la demander à l'éditeur de ses ouvrages, qui n'a pas osé l'écrire ; mais qui ne se fera pas tirer l'oreille pour vous la dire » (813). Cette

---

434 Cf. Joël July, « Le discours direct libre entre imitation naturelle de l'oral et ambiguïsation narrative », *op. cit.*, p. 119-121.

conversation n'est transmissible que de vive voix, ce qui révèle une caractéristique essentielle du texte diderotien : certaines paroles ne sont jamais écrites, mais elles existent néanmoins à travers l'évocation et la réponse qu'elles suscitent. Ce phénomène, relevant d'un authentique « hors-texte oral », met au jour un espace dialogique supplémentaire, implicite et complice, établi entre l'auteur et son destinataire précisément autour des éléments non formulés, mais toujours suggérés.

Une telle diversité formelle dans la représentation des discours du Lecteur révèle une stratégie narrative manifeste chez Diderot : qu'il s'agisse d'une parole directement rapportée ou seulement implicitement suggérée, d'une intervention explicitement intégrée au texte ou d'une réplique située hors du cadre strict de la narration, ces différentes modalités discursives participent conjointement à l'édification d'un espace d'interaction continue et dynamique. Tout en exposant les multiples dimensions d'existence du Lecteur, cette diversité confère aussi, sur le plan sémantique, une réalité tangible à l'espace conversationnel régissant la narration, qui donne à ses interlocuteurs une présence corporelle et concrète plutôt que de les réduire à de simples voix intérieures émanant d'un énonciateur unique.

Par ailleurs, la représentativité du Lecteur en tant que personnage ne se limite pas à figurer les interventions métalepthiques de l'auteur sous forme de scènes parallèles à l'univers diégétique, ni à conférer une corporéité discursive aux *adresses* ; elle joue un rôle déterminant dans la genèse même du récit. Dans *Jacques le fataliste*, ce n'est pas l'enchaînement des événements racontés qui guide la narration, mais bien l'interaction – fictive mais structurante – entre le narrateur et son destinataire. Le narrateur sollicite activement les réactions du Lecteur, lui propose des croisements, lui laisse entrevoir d'autres issues, comme si le développement narratif était sans cesse renégocié au fil de cet échange. La logique du récit se trouve ainsi déprise de toute linéarité préétablie pour devenir le résultat d'une co-création, où le discours ne restitue pas un passé figé, mais s'invente dans l'instant du dialogue.

D'abord, et bien évidemment, le Lecteur se présente comme porteur de véritables propositions : le narrateur l'invite explicitement à négocier et à choisir l'orientation du récit, révélant ainsi le caractère aléatoire et poreux de la genèse narrative. À ce titre, le Lecteur incarne, pour le narrateur, l'espace même des possibles narratifs, porteur non seulement de variations mais aussi des « conséquences » discursives qu'elles impliquent. Toutefois, cette dynamique ne vise pas à tester la cohérence d'un récit avec une réalité préalable, ni à vérifier la validité d'une hypothèse fictionnelle par rapport à une scène d'action imaginaire. Elle met plutôt en lumière le processus même par lequel une éventualité narrative, parmi d'autres, prend consistance dans le discours. Le Lecteur est ainsi pleinement engagé dans ce processus de production narrative : le narrateur lui confie des zones de suspension à combler, comme en témoignent ces adresses explicites – « Entre les différents gîtes possibles ou non possibles, dont je vous ai fait l'énumération qui précède, choisissez celui qui convient le mieux à la circonstance présente » (686), ou encore à la fin du livre : « reprenez son récit où il l'a laissé et continuez-le à votre fantaisie » (882). Il devient également le vecteur par lequel le narrateur explore, sans infléchir le cours actuel du récit, d'autres configurations narratives potentielles, suggérées sur un mode conjectural, notamment par des adresses introduites par « vous allez croire » ou formulées au conditionnel[435]; autant de fenêtres ouvertes sur une pluralité d'interprétations possibles.

Comme le souligne Stéphane Lojkine, si les interventions de l'auteur dans le cours de la narration sont souvent perçues comme des métacommentaires sur la structure du récit, dans *Jacques le fataliste*, « il ne réfléchit pas en réalité la structure narratologique du récit, mais qu'au contraire

---

[435] « Vous allez croire que c'étaient les gens de l'auberge, leurs valets et les brigands dont nous avons parlé. Vous allez croire […]. Vous allez croire […] ; et il ne tiendrait qu'à moi que tout cela n'arrivât ; mais adieu la vérité de l'histoire, adieu le récit des amours de Jacques » (677) ; « Si vous voulez suivre Jacques, prenez-y garde […]. Si, l'abandonnant seul à la quête de la bourse et de la montre, vous prenez le parti de faire compagnie à son maître, vous serez poli, mais très ennuyé » (686) ; « Vous allez croire, lecteur, que ce cheval est celui qu'on a volé au maître de Jacques : et vous vous tromperez » (697) ; « Si je vous le disais, vous le croiriez peut-être, car il y a des hasards singuliers, mais la chose n'en serait pas plus vraie » (700).

il la brouille, ou plutôt en révèle l'inanité[436] ». Lojkine met notamment en évidence le rôle central de la *fantaisie*, conçue comme un principe opposé à la structuration rationnelle, en la liant aux « scènes absentes » – ces séquences restées à l'état de potentialité dans l'imaginaire de l'auteur, souvent suscitées par l'interaction avec le Lecteur, mais absentes du monde diégétique. Ces scènes absentes partagent une affinité profonde avec les scènes effectivement vécues par les personnages ; elles participent ensemble à la constitution d'un univers fictionnel élargi, où l'allégorie permet de faire surgir, selon Diderot lui- même, « toutes les richesses » de la fiction. Dans une perspective similaire, Jean-Pierre Montier perçoit dans la désignation d'« insipide rhapsodie » (835) que Diderot applique à son propre texte, l'indice d'une intention de repenser radicalement la nature même du récit, suggérant de privilégier « une compréhension de l'œuvre dans sa musicalité plutôt que dans sa discursivité[437] ». Ces analyses convergent vers une remise en cause de la primauté des structures du récit et de la logique linéaire dans l'élaboration fictionnelle. En effet, les digressions adressées par le narrateur au Lecteur ne visent ni à compléter le déroulement événementiel afin d'en assurer la clarté logique, ni à commenter de manière extérieure le cours des événements. Leur fonction essentielle consiste à transformer l'acte même de raconter ; elles en ébranlent les fondements et déplacent le lieu d'origine de la fiction, laquelle ne découle plus d'un enchaînement préalable d'événements donnés, mais se déploie plutôt dans un espace dialogique où la parole échangée entre narrateur et Lecteur devient le véritable foyer générateur du récit.

Dans de nombreux cas, le Lecteur devient, en adoptant une posture d'opposition vis-à-vis du narrateur, son adversaire dialectique. Cette tension, mise en scène à travers les adresses, révèle un déséquilibre latent entre l'autonomie auctoriale et les exigences, parfois envahissantes, de son destinataire. Le récit apparaît comme le produit d'une négociation constante,

---

436 Stéphane Lojkine, « La scène absente. Autoréflexivité narrative et autoréflexivité fictionnelle dans *Jacques le fataliste* », *op. cit.*, p. 338.

437 Jean-Pierre Montier, « *Jacques le fataliste* et le lecteur impertinent », *op. cit.*, p. 350.

marquée par des concessions, des ajustements et même des conflits ouverts. Le narrateur manifeste parfois explicitement sa volonté de transiger : il modifie ses formulations en fonction des attentes du Lecteur – par exemple, en corrigeant « la mortelle heure » en « la grande heure » (828), « Engastrimute » en « Ventriloque » (837) –, infléchit son orientation narrative pour ménager la patience ou la sensibilité du destinataire – « je vous fais grâce de toutes ces choses » (680), « je conviendrai de tout ce qu'il vous plaira » (685), « […] si vous n'aimez pas les bagarres » (859) –, voire adopte un ton apologétique : « Je vous ai dit une grossièreté, j'en suis fâché, et je vous en demande pardon » (855). Mais surtout, ces adresses soulignent l'aspect intrinsèquement conflictuel de cette négociation permanente. Il ne s'agit pas simplement de désaccords ponctuels entre l'auteur et un lecteur fictif, mais bien d'une friction récurrente, alimentée par l'insatiable curiosité du Lecteur, ses interruptions incessantes et ses remarques intempestives : « Toujours des questions ! Vous ne voulez donc pas que Jacques continue le récit de ses contes ? » (672) ; « Mais si vous m'interrompez, lecteur, et si je m'interromps moi-même à tout coup, que deviendront les amours de Jacques ? » (695) ; « Lecteur, vous me traitez comme un automate […]. Il faut sans doute que j'aille quelquefois à votre fantaisie, mais il faut que j'aille quelquefois à la mienne » (718). Derrière ces frictions, s'exprime aussi une divergence plus profonde, celle de systèmes de goûts ou de valeurs divergents, voire inconciliables : « Et puis, Lecteur, toujours des contes d'amours » (803), « Vilains hypocrites, laissez-moi en repos » (835).

Luc Ruiz a justement noté que ce Lecteur représente en effet la figure d'un « lecteur-repoussoir » : par contraste avec ce destinataire fictif, le lecteur réel est invité à réfléchir sur ses propres habitudes de lecture, ses attentes et ses jugements spontanés. Il affirme clairement : « S'il y a un lecteur idéal dans *Jacques le fataliste*, il faut en chercher l'image dessinée en creux. »[438]À travers les adresses critiques ou sarcastiques que lui adresse le narrateur – « Vous allez

[438] Cf. Luc Ruiz, « Diderot : le roman comme expérience », *op. cit.*, p. 22.

prendre l'histoire du capitaine de Jacques pour un conte, et vous aurez tort » (715), « Eh bien, Lecteur, vous vous abusez de tout point » (731), « Ainsi je vous conseille, Lecteur, de prendre votre parti […] de vous accommoder des aventures du secrétaire du marquis des Arcis » (803) –, c'est à la fois l'autorité de l'auteur qui s'affirme et la position du lecteur réel qui se trouve interpellée. Cette confrontation fictive avec un « mauvais lecteur » encourage ainsi le lecteur réel à repenser sa propre posture : être un bon lecteur, dans *Jacques le fataliste*, ne consiste ni à se soumettre passivement au récit, ni à s'en détacher avec un scepticisme distant, mais à adopter une posture d'engagement critique, pleinement conscient de son rôle actif dans l'élaboration du sens.

Lorsque le Lecteur s'érige en authentique contradicteur du narrateur, il remet en jeu l'enjeu crucial de la maîtrise narrative. Certes, le narrateur affirme à plusieurs reprises sa souveraineté sur le déroulement du récit, multipliant des formules telles que « qui m'empêcherait », « il ne tiendrait qu'à moi », ou encore lorsqu'il rappelle à son interlocuteur : « Si vous me savez peu de gré de ce que je vous dis, sachez m'en beaucoup de ce que je ne vous dis pas » (674). Toutefois, au-delà de ces affirmations explicites d'autonomie, le récit se déploie comme un compromis perpétuellement mouvant, façonné au cœur de l'espace dialogique. Les interventions du Lecteur – ses goûts, ses attentes, ses objections
– ne cessent d'en infléchir la trajectoire. Les nombreuses sollicitations du narrateur à l'égard de ce Lecteur tour à tour impatient, curieux ou frondeur, qu'il invite fréquemment à influencer le déroulement des épisodes ou à suggérer des variantes narratives, montrent clairement que ce destinataire ne peut être réduit à la figure simpliste du lecteur hypocrite ou du critique malveillant, ces « souffleurs d'aiguilles empoisonnées » que Diderot dénonçait. Il ne s'agit pas de lui prêter une identité fixe et réaliste, mais bien de reconnaître en lui une fonction dynamique essentielle : celle d'animer et de stimuler en permanence l'échange dialogique constitutif de la fiction.

Cette mise en scène d'une énonciation toujours menacée par les interruptions et les remises en question permanentes illustre de manière

exemplaire l'esthétique matérialiste de Diderot. Lui-même s'opposait radicalement à toute forme de système clos, de sens prédéterminé, de dogme univoque, de concept surplombant ou de discours prosélytique unilatéral. Aussi bien dans le discours préliminaire des *Pensées philosophiques* que dans celui de *De l'interprétation de la nature*, il plaide dès l'ouverture pour une valorisation active de l'esprit critique du lecteur, en refusant catégoriquement d'orienter celui-ci vers une vérité transcendante imposée par un auteur- démiurge[439]. Dans une remarque ultérieure, il affirme même sans détour l'autonomie qu'il entend accorder à son lecteur pour s'approprier l'œuvre à sa manière : « à tout prendre, j'aime mieux laisser courir mon homme à toutes jambes que de l'arrêter par une interruption qui le détourne de sa route[440]. » Si le créateur peut bien sûr nourrir ses propres intentions, celles-ci doivent néanmoins rester soigneusement dissimulées au regard du destinataire, afin d'éviter que celui-ci ne soit assujetti à un préjugé passif d'ordre préalable. Cette exigence s'énonce explicitement dans *De la poésie dramatique*, où Diderot écrit : « qu'il instruise et qu'il plaise, mais que ce soit sans y penser. Si l'on remarque son but, il le manque ; il cesse de dialoguer, il prêche » (232). En ce sens, pour Diderot, la parole n'est pas un simple vecteur de la pensée ; elle constitue le mouvement même de celle-ci, un processus ouvert et continu, une modalité d'énonciation constamment soumise à l'interaction avec son destinataire, et toujours prête à être redéfinie et réinterprétée. C'est précisément dans cette mobilité dialogique et réflexive que se déploie sa critique fondamentale de « l'esprit de système ». Comme le souligne Blanca Missé, dans une analyse du *Neveu de Rameau* menée à partir de la conception adornienne de l'essai littéraire comme forme critique par excellence :

« Diderot's preoccupation with form informs his own thought and writing in

---

439 « Si ces pensées ne plaisent à personne, elles pourront n'être que mauvaises ; mais je les tiens pour détestables si elles plaisent à tout le monde » (*Pensées philosophiques*, 9). « Un plus habile t'apprendra à connaître les forces de la nature ; il me suffira de t'avoir fait essayer les tiennes. […] Aie toujours présent à l'esprit que la nature n'est pas *Dieu* […] qu'une hypothèse n'est pas un fait » (*De l'interprétation de la Nature*, 175).

440 Denis Diderot, « Sur la diversité de nos jugements », dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. I, p. 23.

many more works than just this one, […] his materialism is best seen here, in these jagged and playful critical forms which are his performances[441]. » Cela rejoint l'analyse de Montier, qui voit dans *Jacques le fataliste* une véritable « hantise d'un automatisme de la réception ». Selon lui, l'intervention constante – et en apparence importune – du destinataire fictif constitue non pas un obstacle, mais au contraire la condition même du déploiement du sens romanesque. Loin d'« obscurcir le discours » ou d'« amoindrir sa capacité à produire des vérités », cette présence critique du Lecteur « rend possible l'idée même d'une pertinence de la parole et d'une opportunité de l'échange ».[442] En tant que co-constructeur du sens narratif, le Lecteur investit activement le processus de la parole : ses intrusions répétées dans la dynamique de l'énonciation transforment ce niveau extradiégétique en un espace dialectique. C'est un lieu de confrontation où l'imprévu, l'irrationnel et l'émergence spontanée trouvent pleinement leur place – à l'image du voyage imprévisible de Jacques et de son maître. Ce dispositif reflète lui-même une conception matérialiste du monde chez Diderot, pour qui la vérité ne se découvre pas dans un système clos, mais dans le mouvement même des interactions contingentes, des voix divergentes, des regards croisés.

Une relation dialectique s'établit ainsi entre les deux niveaux narratifs : l'interaction entre le narrateur et le Lecteur met précisément en évidence le processus par lequel le matériau narratif initial se transforme en discours. Ce contenu, sélectionné et façonné par le dialogue des deux interlocuteurs, provient d'une sphère romanesque plus vaste, qui, en tant que réservoir virtuel des faits, constitue selon Lojkine la véritable « matrice invisible » du récit, dont la sphère dialogique n'est qu'une manifestation restreinte. Ainsi, l'acte narratif apparaît comme une opération progressive de sélection, passant de « l'immensité vague de ce que "je sais" » au « conte livré au lecteur »[443].

---

[441] Blanca Missé, « *Rameau´s Nephew* as an Essay-Form », *Romance Studies*, vol. 36 / 4, octobre 2018, p. 155.

[442] Cf. Jean-Pierre Montier, « *Jacques le fataliste* et le lecteur impertinent », *op. cit*., p. 355-356.

[443] Stéphane Lojkine, « La scène absente. Autoréflexivité narrative et autoréflexivité fictionnelle dans *Jacques le fataliste* », *op. cit*., p. 339.

Cependant, ce conte résultant de l'interlocution ne correspond pas uniquement à une réduction des « vérités immenses » que pourrait contenir un univers narratif étendu à l'infini ; il fonctionne également comme un dispositif réflexif, chargé de problématiser, au sein même du récit, le statut du *vrai*.

Dans *Jacques le fataliste*, l'auteur adopte une attitude ambiguë envers la vérité de son récit. Tantôt il incite explicitement le Lecteur à la prudence, l'exhortant à ne pas « prendre dans cet entretien de Jacques et de son maître le vrai pour le faux, le faux pour le vrai » (717) ; tantôt il affirme avec assurance la véracité absolue de son propos : « je vous ai dit la chose comme elle s'est passée, sans en rien omettre, sans y rien ajouter » (787). Le récit n'étant pas une simple transcription d'événements établis à l'avance, mais plutôt le fruit d'une négociation permanente entre narrateur et Lecteur, sa trame se caractérise par une grande fluidité. Or, cette flexibilité s'accompagne souvent d'un étrange paradoxe : le narrateur adopte volontiers des formules à l'apparence objective, laissant entendre un désengagement qui contraste fortement avec la maîtrise qu'il affiche généralement face à son interlocuteur. Dans l'épisode de l'auberge, par exemple, lorsque l'hôtesse appelée ailleurs par un garçon interrompt son récit, la conversation dérive vers la fable de la Gaine et du Coutelet et un souvenir d'enfance où Jacques avait été bâillonné. Certes, ce changement semble d'abord validé par une question directe adressée au Lecteur
: « voulez-vous que nous laissions là cette élégante et prolixe bavarde d'hôtesse, et que nous reprenions les amours de Jacques ? ». Mais aussitôt après, le narrateur affirme son indifférence (« Pour moi, je ne tiens à rien »). Ainsi, lorsqu'il relate comment l'hôtesse trouve porte close en remontant vers la chambre de Jacques (753), ce glissement narratif semble résulter non plus d'une décision délibérée du conteur, mais d'une nécessité objective propre au monde du récit lui-même.

L'impuissance artificielle de l'auteur à influer la suite de son récit constitue un motif récurrent du texte. Elle réapparaît, d'ailleurs, lorsque Jacques est empêché de poursuivre le récit de ses amours à cause d'un soudain

mal de gorge : « le voilà tourmenté d'un mal de gorge qui réduit son maître à sa montre et à sa tabatière ; indigence qui l'afflige autant que vous » (837). Le Lecteur doit alors se contenter temporairement d'une digression (838). Plus tard, lorsque l'hôtesse remonte pour reprendre son récit, le narrateur affirme n'avoir plus aucun moyen de la congédier. À ce moment précis, c'est le champagne qui acquiert la fonction déterminante pour le cours du fil narratif : « il est écrit là-haut que tout orateur qui s'adressera à Jacques avec cet exorde s'en fera nécessairement écouter » (758). Comme chez Rabelais, le vin représente ici une forme vivante de connaissance, dépassant la simple abstraction intellectuelle ou textuelle[444]. Il incarne l'énergie vitale, l'impulsion passionnée, métaphorisant au cœur du texte l'acte même de la parole, son activation constante et son prolongement dynamique, ainsi que le souligne Jacques lorsqu'il invite l'hôtesse à boire avec lui : « Notre hôtesse, buvons un coup ; cela rafraîchit la mémoire » (769).

Cette dialectique subtile entre choix narratifs assumés et fatalité objective réapparaît à de nombreuses reprises, lorsque le narrateur propose au Lecteur une pluralité de scénarios possibles. Devant cet éventail ouvert d'éventualités encore indéterminées, des expressions telles que « il ne tiendrait qu'à moi […] d'interrompre l'histoire du capitaine de Jacques et de vous impatienter à mon aise » (714), « à quoi tiendra-t-il que je vous fasse entendre […] » (852) ou « qui m'empêcherait, si vous n'aimez pas […] » (859) déploient un espace narratif où coexistent des alternatives soumises au hasard, à l'absurde ou à l'imprévu. Toutefois, au moment précis où une seule possibilité émerge comme l'unique réalité transmise au Lecteur, cette prolifération initiale d'options narratives se trouve « effondrée » dans une assertion marquée par une neutralité apparente : « Le fait est que », « mais la vérité est » ou bien « mais il n'y eut rien de tout cela ». Ce recours à des énoncés qui pourraient passer pour de simples constats externes, appelle

---

444 Cf. Béatrice Didier, « De la rive bouteille à la gourde de Jacques », dans *Mélanges autour de « Jacques le Fataliste » de Diderot*, dir. Jacques Domenech, Paris, l'Harmattan, 2017, p. 51-52.

immédiatement d'autres passages du récit dans lesquels, inversement, le narrateur revendique ouvertement son autorité décisionnelle sur le choix et la structuration des contenus narratifs : « rassurez-vous, je n'en ferai rien » (745). Grâce à l'équivalence établie sur le plan discursif entre ces deux modalités de parole, les notions même de vérité, de fait, cessent de renvoyer à une correspondance stricte entre récit et réalité antérieure, pour signaler désormais l'acte d'une décision narrative pleinement consciente et assumée par le narrateur. Leur caractère prétendument objectif, jusqu'alors incontestable, se voit dès lors relativisé et pleinement réintégré dans une économie discursive marquée par la subjectivité déclarée de celui qui raconte.

La réflexion dialectique de Diderot sur le vrai et le faux ne date pas de *Jacques le fataliste* ; elle trouve déjà une expression explicite dans l'*Éloge de Richardson*. Loin d'opposer l'imagination à l'expérience, Diderot affirme que la lecture d'un roman peut devenir une véritable source de savoir vécu. Durant les quelques heures passées avec les œuvres de Richardson, il avait « entendu les vrais discours des passions […] devenu spectateur d'une multitude d'incidents, je sentais que j'avais acquis de l'expérience » (898). Ce qu'il loue chez un écrivain, ce n'est pas sa capacité à produire des effets spectaculaires ou à dépeindre des situations extraordinaires et lointaines, mais bien son aptitude à puiser dans l'univers familier du quotidien pour en extraire la matière de ses récits : « Le monde où nous vivons est le lieu de la scène ; le fond de son drame est vrai ; ses personnages ont toute la réalité possible ; ses caractères sont pris du milieu de la société […] ce sont les mêmes objets qui les émeuvent, elles ont l'énergie que je leur connais […] il me montre le cours général des choses qui m'environnent » (*ibid*.). Sous sa plume, des personnages d'abord marqués par un certain romanesque se transforment en figures d'une authenticité saisissante, susceptibles de susciter chez le lecteur non pas une fascination fondée sur le pittoresque ou l'inouï, mais une émotion partagée, une forme de résonance intime.

Dans *Jacques le fataliste*, cette dialectique entre le vrai et le faux se prolonge, mais sur un mode critique et volontiers ironique. Dès les premières pages, le narrateur suggère que le récit lui-même peut être lu comme une mise en question des conventions du genre romanesque. Il affirme ne pas écrire un roman, précisément parce qu'il « néglige ce qu'un romancier ne manquerait pas d'employer » (678). Mais que sont donc ces procédés auxquels tout romancier recourt ? Outre l'art du suspense et les péripéties dramatiques, Diderot avait déjà, dans l'épilogue des *Deux amis de Bourbonne*, démonté un autre ressort classique de la fiction : la stratégie par laquelle le conteur contraint le lecteur à croire à la vérité de son récit, en y insérant « 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 » (449). Ce qui préoccupe avant tout Diderot n'est donc pas la fidélité du récit au réel, mais son pouvoir de persuasion : sa capacité à faire naître chez le lecteur l'impression d'un vécu authentique. De même, l'une des fonctions essentielles des adresses au Lecteur – de ce dialogue virtuel qui structure *Jacques le fataliste* – est de lever l'illusion d'une opposition rigide entre le vrai et le faux dans l'univers de la fiction, et d'inviter à repenser, en creux, la portée même de la notion de *vrai* en littérature.

Le Lecteur se révèle ici obsédé par l'idée que le récit doit, jusque dans ses moindres détails, correspondre exactement à la réalité effective des événements. Comme l'a souligné Dieckmann, derrière cette figure se profile un groupe archétypal de lecteurs de son temps : « il exige des précisions sur le temps, le lieu, le nom des personnages, c'est-à-dire qu'il joue le rôle du public de ce genre de roman qui prétend être une "histoire véritable" ou les 'mémoires" authentiques d'un personnage historique : genre pseudo-réaliste, faussement vrai[445]. » Cette exigence minutieuse se manifeste dans le texte à travers l'objection du Lecteur adressée au narrateur que nous avons déjà citée –
« mais vous n'y étiez pas » – ainsi que dans les passages où celui-ci reconnaît

[445] Herbert Dieckmann, *Cinq leçons sur Diderot*, *op. cit.*, p. 38.

explicitement avoir modifié les propos « originels » de ses personnages. Le souci constant d'exactitude exprimé par le Lecteur traduit implicitement une croyance en un rapport stable et vérifiable entre la narration et la réalité qu'elle prétend restituer. Or, tout le discours du narrateur tend précisément à ébranler cette croyance : en refusant l'illusion d'une transparence mimétique, il met en évidence, au contraire, la fabrication consciente du « vrai » en littérature.

Lorsque Jacques, au début du récit, est entraîné par son cheval emballé jusque sous les fourches patibulaires, Diderot remarque avec ironie qu'un romancier traditionnel aurait volontiers imaginé à cet endroit la rencontre providentielle d'une connaissance du héros, hasard dramatique que les lecteurs jugent généralement plausible : « Si je vous le disais, vous le croiriez peut-être ». Toutefois, il brise aussitôt cette attente en déclarant sans détour : « mais la chose n'en serait pas plus vraie ; ces fourches étaient vacantes » (700). Ce refus délibéré de la logique narrative habituelle lui permet de révéler explicitement la subjectivité foncière de ce qui passe pour « vrai » dans la fiction romanesque. En écartant la succession prévisible d'événements spectaculaires, il affirme : « il ne tiendrait qu'à moi que tout cela n'arrivât ; mais adieu la vérité de l'histoire » (678). Cette attitude ne repose cependant pas sur l'existence supposée d'une « réalité » extérieure servant à juger de la validité de chaque détail du récit. L'auteur revendique au contraire explicitement le droit au « mensonge utile et forcé », ainsi qu'à la reformulation nécessaire du réel dans le processus même de narration : « en disant autrement que lui, j'ai été moins vrai, mais plus court » (871).

Ce que Diderot entend éviter, c'est précisément l'attitude du Lecteur qui oublie la dimension foncièrement imaginaire du *vrai* romanesque, attitude menant à une complaisance passive où la satisfaction d'attentes psychologiques est confondue avec une preuve d'authenticité. À travers un dialogue ironique et critique avec son Lecteur, Diderot, sous les traits du narrateur, s'attache à déconstruire cette illusion référentielle. Il distingue soigneusement la vraisemblance conventionnelle d'une vérité spécifiquement littéraire,

conception plus exigeante et plus lucide qui se déleste des artifices trompeurs et des séductions fallacieuses propres à l'illusion romanesque.

L'espace d'interaction que Diderot instaure avec son lecteur ouvre une autre modalité d'appréhension du récit, distincte de la traditionnelle opposition binaire entre vrai et faux. Ce que Paul Ricœur désigne comme « première condition de toute inscription » – cette « distance infime qui se creuse entre le dire et le dit »[446] – rappelle qu'il faut éviter de concevoir l'écriture comme un processus clos et figé, destiné à fixer définitivement le sens, puisqu'elle comporte nécessairement une part de dérive, de décalage et d'ouverture. La forme dialogique partage cette structure d'« écart », tout en reproduisant, dans sa matérialité formelle, la temporalité même de l'échange réel : le geste d'énonciation et le contenu énoncé s'y déploient presque simultanément. Comme le souligne Ruth M. Mésavage, le dialogue produit une coïncidence entre temps du discours et temps de la lecture[447] ; ou, pour reprendre les mots de Stempel, « cette coïncidence du temps de l'énoncé avec le temps de l'énonciation » fait de lui « la seule forme linguistique qui, sur le plan formel, représente le réel en tant que réel »[448]. *Jacques le fataliste* en offre l'une des mises en œuvre les plus spectaculaires : « l'abolition du récit lui-même par le discours[449] ». Diderot substitue à la présupposition d'une correspondance avec une réalité préalable l'effet structurant et propulsif de l'interaction entre narrateur et destinataire sur la constitution du « vrai » narratif. Cette démarche ne tire pas sa légitimité d'une adéquation univoque avec un référent extérieur, mais d'une construction dynamique d'une expérience partagée avec le destinataire. À l'instar du Lecteur fictif face au narrateur, celui-ci est invité à saisir des personnages et des événements singuliers représentatifs, à

---

446 Cf. Paul Ricœur, *Du texte à l'action*, *op. cit*., p. 166.

447 Cf. Ruth M. Mésavage, « Dialogue and Illusion in "Jacques le fataliste" », *Diderot Studies*, vol. 22, Librairie Droz, 1986, p. 82. « The seeming coincidence of discursive and reading time reduces the distance between characters and reader, allowing the reader to participate in what appears to be realistic exchange. »

448 Cf. Wolf-Dieter Stempel, « Ceci n'est pas un conte, la rhétorique du conversationnel », *op. cit.*, p. 79.

449 *Ibid*..

accompagner les fluctuations de l'expérience narrative, et à entrevoir, à travers la fiction, la richesse inépuisable, la complexité foisonnante et l'ouverture perpétuelle du réel.

1.3. Lignes brisées de l'oral et de l'écrit : une poétique dialogique du texte mouvant

Pour conclure cette section, revenons à la question de fond concernant la nature même de la présence du Lecteur. Dans *Jacques le fataliste*, un fait essentiel ne saurait être passé sous silence : celui d'un double état d'existence qu'occupe le Lecteur, à la croisée de l'oral et de l'écrit. Il est à la fois lecteur en tant qu'identité diégétique et destinataire fictif que le narrateur peut interpeller àn tout moment en interrompant son récit ; à la fois interlocuteur représenté comme physiquement présent dans un échange immédiat, et un sujet de lecture textuel, c'est-à-dire le récepteur et l'interprète du récit écrit.

Nous avons déjà observé que Diderot s'emploie à construire une illusion d'échange oral, en synchronisant au maximum le contenu énoncé et l'acte même d'énonciation, afin de restituer et de transmettre une expérience du réel qui dépasse les limites de la description verbale. Mais ce qui apparaît plus paradoxal, c'est que le statut du Lecteur comme sujet lisant ne se réduit ni à la simple suggestion portée par son appellation, ni à un consensus implicite découlant de la nature même du médium textuel ou de l'auto-projection spontanée du lecteur réel dans ce rôle fictif. Au-delà de ces évidences, il insiste à plusieurs reprises sur le fait que le Lecteur est en train de lire – « Après quelques lignes ponctuées qui annoncent la lacune on lit […] » (838),

« Lecteur, vous suspendez ici votre lecture […]. Je vous supplie donc de vouloir bien vous passer de ces deux lettres, et de continuer votre lecture » (853) –, et souligne que le récit est bien quelque chose d'écrit et de lu.

L'image du texte écrit comme médium narratif n'apparaît pour la première fois que dans la seconde moitié de l'histoire. Jacques interrompt son récit à cause d'un mal de gorge, et son maître reprend alors la parole pour

raconter ses propres amours. Le lecteur n'a toutefois aucun accès aux détails de ce relais de la parole, puisque « il y a ici une lacune déplorable dans la conversation » ; le narrateur ajoute même que toute tentative de combler ce blanc ferait « beaucoup rire les possesseurs du manuscrit ». Ne restent alors que des hypothèses : « Il paraît », « ce n'est ici qu'une conjecture que je donne pour ce qu'elle vaut », « Ce serait le sujet d'une longue et épineuse dissertation » (838). Le lecteur du récit se trouve ainsi brusquement projeté dans un état de confusion entre réel et fiction : il ne peut plus s'abandonner entièrement à l'illusion de croire à deux interlocuteurs réels échangeant et commentant en direct le voyage de Jacques et de son maître. L'irruption soudaine de l'image du manuscrit brise la cohérence de l'illusion fictionnelle : elle suggère à la fois que l'histoire des personnages pourrait avoir fait l'objet d'un enregistrement réel, et, dans le même temps, l'incrédulité suscitée par la fiabilité douteuse de cette source textuelle vient ruiner plus radicalement encore toute croyance résiduelle dans la vérité du récit.

Une telle réflexion sur le médium narratif lui-même devient explicite dans un autre passage où apparaît l'image d'un texte. Dans le récit des amours du maître est évoquée une lettre d'Agathe, qui n'existe qu'en tant qu'élément diégétique : une image textuelle présente uniquement comme ressort de l'intrigue. Alexandre Wenger désigne ce type d'image comme un « blanc du texte », dont Diderot ne livre pas le contenu précis, mais décrit la fonction et l'impact au sein de l'histoire. Prenant pour exemple *La Religieuse*, Wenger montre que la représentation d'un « blanc du texte » produit en réalité l'effet d'un « texte qui se donne pour objet les effets du texte ». Elle amène le lecteur à s'interroger sur la capacité de l'écriture à transmettre des faits, et sur le rapport entre le texte et la vérité[450]. Dans *Jacques le fataliste*, le lecteur est d'abord présupposé désireux de lire le contenu de la lettre d'Agathe, avant d'en être explicitement empêché. Le narrateur affirme que la lettre n'existe pas

---

[450] Cf. Alexandre Wenger, « Lire et être lu. Les 'blanc du texte' dans *La Religieuse* », dans *Lecteur et acte de lecture dans les écrits de Diderot*, *op. cit.*, 97-99.

matériellement et que, si elle devait être écrite, « elle n'aurait pas été originale » ; elle relèverait de ces discours inventés qu'historiens comme Tite- Live ou Bentivoglio prêtent à leurs personnages. Or, pour un tel document censé constituer une preuve de vérité, « On les lit avec plaisir, mais elles détruisent l'illusion. Un historien, qui suppose à ses personnages des discours qu'ils n'ont pas tenus, peut aussi leur supposer des actions qu'ils n'ont pas faites » (853). Cette posture traduit le scepticisme de Diderot face à la lettre comme pièce de preuve narrative – ce que Bernard Bray décrit comme ayant perdu, au XVIIIe siècle, son « pouvoir de suggestion réaliste[451] ».

Ce qui est ici révélateur, c'est que la rupture de l'illusion d'authenticité ne résulte pas de l'absence du texte de la lettre, mais bien de l'aveu du narrateur, qui choisit de dévoiler, par son intervention métanarrative, sa potentielle fictionnalité. En tant que document de première main, la lettre tend à se présenter comme un gage d'authenticité, plus direct et plus objectif que la parole rapportée. Diderot inverse cependant ce rapport : il refuse de lui attribuer une fonction de preuve documentaire et, en affirmant que « même écrite, elle serait fabriquée », il en sape l'autorité.

Ce geste participe d'un démontage plus large du rôle des lettres, journaux, mémoires et autres « documents internes » dans le renforcement de l'illusion référentielle. Dans *La Religieuse*, par exemple, la lettre de la supérieure de Sainte-Marie à Suzanne, le billet adressé à sa mère – « ce fatal papier » (260) – ou le mémoire rédigé par l'avocat Manouri sont autant d'images textuelles dont le contenu n'est pas reproduit, mais qui orientent le lecteur vers les effets qu'ils produisent sur les personnages. Le sens du récit se construit ainsi dans et par l'interaction avec le lecteur. Dans *Jacques le fataliste*, le narrateur invite également le lecteur à maintenir son attention sur le récit du maître, en transposant l'interaction interne – lettres ou paroles échangées entre personnages – en adresses externes – interpellations directes au Lecteur. Cette transposition produit une forme de vérité plus stable,

---

[451] Bernard Bray, « L'invraisemblance épistolaire, ou le destinataire substitué », *op. cit.*, p. 110.

indépendante des marques documentaires explicites que pourraient contenir les lettres – indications de temps, de lieu, formules d'adresse, tonalité, etc.. Pour reprendre les termes de Bernard Bray, le narrateur attribue au lecteur la position d'*Adressat*, faisant de lui un « destinataire substitué[452] ». Le point d'appui de l'authenticité se déplace ainsi de la présence matérielle du document vers la vérifiabilité de la relation narrateur – destinataire, substituant aux gages textuels de preuve la sincérité et la transparence d'une relation interactive.

À la fin du récit, l'image textuelle réapparaît de manière développée, tandis que l'auteur opère une subversion plus radicale des caractéristiques traditionnellement associées à l'écrit par opposition à l'oral – linéarité, réflexivité, clôture. Le voyage des deux protagonistes s'interrompt et il ne reste que quelques « mémoires » à l'authenticité douteuse ; à la demande du Lecteur, le narrateur les relit et en propose son appréciation. Diderot détache une fois encore la signification du temps de la durée calendaire : après que le narrateur a annoncé « sous huitaine je vous en dirai mon jugement définitif », la phrase suivante s'ouvre sur son intervention, au titre de l'éditeur – « L'éditeur ajoute : "La huitaine est passée" » (p. 882). Les deux énoncés s'enchaînent sans solution de continuité, sans que l'intervalle promis n'entraîne la moindre attente effective : la « huitaine » y perd tout poids temporel. L'écoulement linéaire et indifférent du temps s'efface au profit d'une temporalité validée par l'expérience subjective et indexée sur l'acte d'énonciation. Or, si, dans l'espace d'interaction fictif précédemment analysé, les marqueurs temporels étaient réabsorbés et reconfigurés par la logique dialogique, leur usage « désémantisé »
– au sens d'un temps réduit à une simple césure formelle, sans prise en charge de l'intervalle vécu ni des attentes qu'il ouvre – demeurait alors conforme à la liberté et à l'ouverture de la situation d'échange, où le temps narratif peut être interrompu, déplacé, abandonné puis réactivé. La clausule introduit une inflexion décisive : la même désémantisation ne s'adosse plus à aucun cadre dialogique, fût-il fictif. Les adresses du narrateur au Lecteur, une fois fixées par

---

[452] *Ibid*., p. 118-119.

l'écrit, convertissent la succession des tours de parole en une simple contiguïté textuelle. Le temps se trouve compressé entre deux mouvements consécutifs qui ne sont plus des actes de parole, mais des gestes de production du texte.

Les trois « paragraphes de complément » extraits du *mémoire* donnent à voir, plus nettement encore, une présentation de l'écrit gouvernée par une logique dialogique. Le premier laisse entendre qu'une lacune a échappé à la consignation du dialogue entre Jacques et son maître ; le deuxième reproduit presque à l'identique la fin de *La Vie de Tristram Shandy*, soulevant la question d'un possible plagiat ; le troisième raconte les retrouvailles inopinées des deux compagnons et l'échappée belle de Jacques, enchaînant coïncidences et hasards – autant d'indices d'un fatalisme repensé. La réapparition des noms de Zénon et de Spinoza ne doit rien au hasard : elle réaffirme la portée philosophique du récit, en particulier la mise en scène poétique d'un fatalisme non téléologique.

Comme l'a montré Gerhardt Stenger, le fatalisme de Diderot ne relève point d'un « déterminisme de type laplacien » : il ne cherche ni une loi causale univoque dans les antécédents des événements, ni un calcul total du passé et de l'avenir ; « le hasard, que Diderot a placé à l'ouverture et à la clôture du roman, s'oppose à la fatalité "à la turque", qui "a un but auquel elle conduit les êtres qui sont sous son empire"[453] ». Le fatalisme diderotien est d'abord une posture cognitive et énonciative. Les circonstances qui, de proche en proche, mènent finalement les personnages vers la demeure de Desglands ne sont nullement prédestinées : elles résultent d'une série de rencontres contingentes, ni subordonnées à une fin prédéterminée ni susceptibles d'être prévues. Diderot réhabilite l'imprévu contre toute téléologie ; il choisit d'assumer la puissance de la rencontre et du hasard, opposant à la visée directrice du destin une chaîne d'occasions. Dans cette perspective, les adresses directes au Lecteur ouvrent sans cesse des bifurcations, suspendent la progression linéaire et font du hasard le moteur même de la génération textuelle. À travers elles, le narrateur

---

[453] Cf. Gerhardt Stenger, « Le fatalisme de Diderot », dans *Mélanges autour de « Jacques le Fataliste » de Diderot*, *op. cit.*, p. 141-145.

requalifie continuellement la signification et la probabilité des événements : il pratique un art de la rencontre au sein même d'un réseau de nécessités. Le dialogue intègre la contingence dans la structure, transforme le déterminisme en négociation, et reconfigure le temps – non plus comme ordre des faits, mais comme ordre du discours. Le récit naît ainsi dans la circulation entre narrateur et Lecteur, où la position philosophique s'incarne en modalité sensible de lecture.

Le deuxième paragraphe est suivi d'un échange entre l'éditeur et le Lecteur, présenté comme une preuve du plagiat supposé, qui inscrit la controverse elle-même dans le tissu narratif. La métanarration s'ouvre sous la forme d'une adresse au Lecteur, se développe comme un dialogue, et introduit ainsi, à partir du fil narratif principal, une nouvelle possibilité énonciative – laquelle, une fois transcrite, devient à son tour un objet de commentaire. Si les marqueurs lexicaux – tels que « paragraphe », « copier », « plagiaire » – confirment l'inscription matérielle de ce passage dans l'écrit, et brisent l'illusion dialogique, ils signalent aussi une prise en charge du langage écrit par la logique même de l'échange. Le texte cesse alors d'être l'espace clos d'un sujet écrivain replié sur lui-même, pour devenir le lieu d'une co-construction ouverte, où l'écrit, loin de figer le sens dans l'achèvement, se laisse rouvrir, rejouer, réécrire. Diderot nous invite ainsi à concevoir un texte qui, à l'instar de l'interaction entre narrateur et Lecteur, reste perméable à l'altération, à la répétition, à l'ajout – élargissant par là même les frontières du récit.

Ainsi, le Lecteur dans *Jacques le fataliste* se distingue par un double statut fondamental qui traverse toute l'économie narrative : à la croisée de l'oral et de l'écrit, il est à la fois partenaire dialogique d'un échange immédiat et destinataire scriptural d'un texte lu. Cette figure ambivalente incarne tout autant un interlocuteur fictif qu'un sujet lisant, métaphoriquement associé au lecteur réel. À travers lui, le récit met en place un espace d'interaction feinte, où le narrateur semble répondre en temps réel à un destinataire présent, tout en rappelant ponctuellement la nature écrite, et donc différée, du texte. Ce jeu

complexe n'a rien d'un simple effet de style : il infléchit profondément la manière dont le texte s'adresse et se constitue comme adresse. En substituant à la linéarité narrative une logique de négociation, d'interpellation et de reprise, le dispositif diderotien redéfinit le statut même de l'écrit. Celui-ci n'est plus conçu comme un bloc figé, clos sur lui-même, mais comme un médium transformable, traversé par la contingence, capable d'accueillir l'interruption, la variation, voire la contradiction. C'est en ce sens qu'on peut parler d'une véritable *poétique de l'adresse* : non pas une simple modalité d'énonciation, mais un principe structurant qui engage le texte dans une dynamique dialogique, mouvante et toujours relancée, où la voix narrative et la présence du Lecteur co-construisent l'espace du sens.

2. Adresses et franchissement des niveaux énonciatifs

Dans *Jacques le fataliste*, ce qui frappe n'est pas seulement l'enchâssement narratif au sens structurel, mais le déploiement spectaculaire des strates de l'énonciation, ou plus précisément, des strates d'actes de raconter. Le récit ne se conçoit pas comme une trame préexistante à dérouler, mais comme un processus de génération et de mise en scène du discours. Le narrateur s'adresse au Lecteur pour lui raconter le voyage de Jacques et de son maître, entrecoupé de multiples histoires connexes : celles du poète de Pondichéry, de Gousse, de Prémontval… À leur tour, Jacques et son maître échangent sur les histoires de leurs amours, tandis que d'autres figures rencontrées sur la route deviennent prétextes à de nouveaux fils, de nouvelles digressions narratifs. Chaque voix appelle une autre voix, chaque adresse suscite une nouvelle scène de parole. Le texte ne se compose donc pas autour d'un unique couple interlocutif, mais multiplie les situations d'échange, et d'adresse.

Dans ce réseau polyphonique, le Lecteur, en tant que destinataire-personnage, opère une médiation entre deux ordres : à l'extérieur, il figure le sujet lisant contemporain ou futur ; à l'intérieur, il réfracte la position du

maître, son désir d'écoute, son impatience ou sa curiosité. Comme le note Ruth M. Mésavage, « the master represents the reader who is addressed and invited to continue Jacques's reasoning[454] ». Ainsi se dessine une homologie entre les deux duos narrateur–Lecteur et Jacques–maître, tous deux structurés par le dialogue, animés par la quête de sens, et construits autour de la tension entre dire et écouter. Cette homologie dans la position énonciative de ces deux duos, lorsqu'il s'agit de faire émerger la parole comme centre moteur du récit, est également esquissée avec subtilité entre les lignes du texte par Diderot lui- même – ce que nous nous attacherons à démontrer plus en détail dans la suite de notre analyse. Le recours à un « texte original » – présenté comme antérieur à l'acte du récit – permet au narrateur de se poser en simple transmetteur ou auditeur du récit de Jacques, conférant à ce dernier une autonomie ontologique troublante. Jacques et son maître semblent vivre indépendamment du récit qui les encadre ; ils ne sont pas les créatures d'une instance narrative souveraine, mais les sujets d'une expérience en cours, offerte à l'écoute autant qu'à la lecture. Dès lors, il ne s'agit plus seulement d'analyser les adresses explicites du narrateur au Lecteur. Il nous faut aussi envisager comment les dialogues internes – notamment entre Jacques et son maître – miment, redoublent ou réfractent la structure d'adresse première, dans un jeu de miroirs qui fait de l'adresse un principe génératif. Loin d'un simple dispositif d'enchâssement, cette mise en abyme de l'interlocution constitue une déclinaison formelle de l'esthétique de l'interaction que Diderot cherche à promouvoir, à la fois comme pratique philosophique et comme poétique matérialiste.

2.1. « Adresses en miroir » : critères, marqueurs et effets de rythme

Pour aborder les adresses dites internes – celles par lesquelles un personnage s'adresse à un autre dans l'univers fictionnel –, il convient de poser un critère clair : seules seront retenues les interactions qui, par leur

[454] Ruth M. Mésavage, « Dialogue and Illusion in "Jacques le fataliste" », *op. cit*., p. 81-82.

configuration, épousent la logique d'adresse extradiégétique entre le narrateur et le Lecteur. Autrement dit, nous nous intéressons aux échanges isomorphes à la relation première, où l'initiative, la relance, l'objection ou la suspension du discours rejouent la scène d'interpellation qui fonde le récit. Ce faisceau de coïncidences formelles et fonctionnelles constitue ce que nous appelons des « adresses en miroir ». En ce sens, l'interaction entre personnages, bien qu'importante, ne prend toute sa valeur qu'en tant qu'elle reflète ou rejoue, sous forme de mise en abyme, le rapport fondamental entre le narrateur et son destinataire. L'analyse se limitera ainsi aux dialogues internes dont la structure ou la fonction s'inscrit dans l'économie générale de l'adresse, à l'exclusion des échanges autonomes qui n'entretiennent aucun lien avec cette dynamique énonciative centrale.

Les figures de Jacques et de son maître présentent, sans conteste, certains traits qui les rapprochent du couple extradiégétique formé par le narrateur et le Lecteur. À un niveau plus symbolique, ils peuvent même renvoyer aux archétypes du « philosophe » et du « lecteur » dans le monde réel. Mais il importe d'éviter toute lecture hâtive qui verrait dans leurs propos une simple prolongation métaphorique ou allégorique du dialogue narratif : une telle simplification risquerait d'effacer la complexité du dispositif. La seule existence d'une analogie sociale ou symbolique ne suffit pas à conférer aux paroles de Jacques une valeur effective d'adresse extradiégétique. C'est donc dans la forme même que prennent ces interactions que se déploie la philosophie dialogique et l'esthétique matérialiste de Diderot. Il s'avère dès lors nécessaire de décrire avec précision les marqueurs discursifs, les procédés stylistiques et les agencements compositionnels qui donnent naissance à ces « adresses en miroir », entendues comme des projections internes d'un régime d'adresse d'abord tourné vers l'extérieur du texte.

S'appuyant sur le fonctionnement de la réception, Vincent Jouve distingue deux types de personnages : les « personnages distanciés », dont la pensée est relayée et commentée par le narrateur, de sorte que le lecteur

perçoive explicitement l'instance narrative – présentation textuelle qui oriente la lecture vers des figures posées comme objets du discours ; et les « personnages proximisés », dont l'intériorité se donne comme un flux immédiat, non retraité, produisant l'illusion d'un face-à-face avec la conscience du personnage – expérience personnelle propice à l'empathie[455]. Jacques et le maître, tels qu'ils sont exhibés par le narrateur et exposés aux commentaires croisés du narrateur et du Lecteur, relèvent a priori des personnages distanciés. Pourtant, l'agencement de leurs échanges – qui simule la logique de l'interlocution extradiégétique – les soustrait à la seule position d'objets racontés. Le point de vue narratorial ne recouvre pas continûment leurs actes et leurs paroles ; l'auteur ne se borne pas à en faire de simples figures allégoriques destinées à illustrer une thèse ou à relancer l'énonciation externe. Ce que nous avons nommé « adresses en miroir » instaure l'illusion d'une quasi-parité énonciative entre ces personnages et la voix qui les rapporte : ils acquièrent des traits de présence vive et une véritable initiative de pensée et de parole, au point de paraître, par moments, court-circuiter la médiation du narrateur pour s'adosser – par effet de lecture – à l'instance auctoriale invisible. De telles configurations déplacent alors l'adresse : elles ne se limitent plus à un jeu interne entre narrateur et personnages, mais s'élargissent en direction du lecteur réel. En relayant la parole de Jacques et du maître comme si elle franchissait le filtre narratorial, l'énonciation les dote d'une force d'interpellation susceptible d'atteindre le dehors du texte. Les « adresses en miroir » ne reproduisent donc pas seulement la scène extradiégétique, elles la projettent vers le lecteur, lequel est invité à s'identifier aux destinataires internes du récit.

Un premier type d'indices met en évidence la reprise formelle de tours d'adresse qui circulent entre les deux niveaux d'énonciation : le motif récurrent « J'ai oublié de vous dire » adressé au Lecteur trouve son répondant intradiégétique lorsque le maître glisse un « j'oubliais de te dire » (843) en ajoutant que le repas offert à Fourgeot et à Le Brun a vidé sa bourse. Cette

---

[455] Cf. Vincent Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman*, *op. cit.*, p. 178-182.

micro-insertion rejoue l'improvisation du dialogue en situation, autorisant l'ajout et la rectification immédiats. Les échanges entre Jacques et son maître étant le plus souvent mis en forme sous la modalité de répliques théâtrales, l'apparition de ce trait est pleinement motivée ; elle vient, en retour, conforter l'ancrage des adresses du narrateur au Lecteur dans une oralité immédiate. À cette convergence s'ajoute une série de relances isomorphes autour de « l'histoire des amours de Jacques », revenant comme un spectre à travers les niveaux. Côté intradiégétique, le maître presse – « Et l'histoire de tes amours ? » (834) ; « Eh bien, Jacques, l'histoire de tes amours ? » (678, 686) ; « Eh bien, Jacques, et tes amours ? » (692) ; « En attendant, reprends l'histoire de tes amours » (735) ; « Vous ne pourriez donc pas reprendre l'histoire de tes amours ? » (847). Côté extradiégétique, le Lecteur réitère – « Mais les amours de Jacques ? » (717) ; « Tout cela est fort beau, ajoutez-vous ; mais les amours de Jacques ? » (837) ; « Et les amours de Jacques ? » (881). Ce faisceau d'adresses joue un double rôle. Il constitue la véritable ligne de force du récit – l'histoire des amours remplaçant de fait le voyage comme moteur narratif –, et à la fois fonctionne comme marqueur de fragmentation, réglant l'alternance des détours et des reprises. Dans le même sens, au-delà de la seule homologie Lecteur/maître, s'observent les avertissements et auto-commentaires du narrateur – « Si j'entame le sujet de leur voyage, adieu l'histoire des amours de Jacques » (670) ; « Vous ne voulez donc pas que Jacques continue le récit de ses amours ? » (672) ; « il faudra bien que vous vous contentiez de cet épisode […] jusqu'à ce que Jacques guérisse et reprenne l'histoire de ses amours » (838) ; « en conséquence desquels vous ne sauriez ni les amours de Jacques, ni celles de son maître » (848) – auxquels répond la protestation de Jacques adressée au maître : « mon maître, après avoir coupé l'histoire de mes amours par mille questions, par autant de fantaisies […] ne pourrais-je pas vous supplier d'interrompre la vôtre » (860). Se dessine ainsi une poétique du rythme produite par l'adresse, où digressions, détours, interruptions et

fragments relèvent d'un même dispositif interlocutif et instaurent une non-linéarité constitutive du récit.

À cette dynamique rythmique s'articule également une tension autour de la maîtrise narrative, perceptible à la jonction des différents niveaux d'énonciation. Le narrateur ne cesse de protester contre les interruptions répétées du Lecteur et son empressement à voir satisfaites ses curiosités – « si vous m'interrompez, lecteur, et si je m'interromps moi-même à tout coup, que deviendront les amours de Jacques ? » (695). Il va jusqu'à déclarer avoir sacrifié son « allégorie » et les mondes qu'elle eût pu engendrer, demandant à son destinataire de ne pas le « tracasser » dans certaines pages. Ce déséquilibre énonciatif trouve un prolongement intradiégétique dans les échanges entre Jacques et son maître. Celui-ci se montre tout aussi impatient – « Au fait ! Allons au fait ! » (727) ; « reprends l'histoire de tes amours » (735) –, exigeant que le récit aille droit à l'essentiel. Jacques, majoritairement en position de destinateur, tente de maintenir sa propre cadence narrative face aux interventions intrusives de son interlocuteur – « Il me semble que vous prenez à tâche de me fourvoyer. Avec vos questions, nous aurons fait le tour du monde avant que d'avoir atteint la fin de mes amours » (698) – ou face à ses tentatives d'anticiper le contenu à venir – « Si vous vous mettez en devoir de le deviner, je me tais » (820). Mais lorsque les rôles s'inversent, et que Jacques devient à son tour auditeur, il cherche également à contrôler le récit, refusant qu'on s'attarde sur des détails qu'il juge inutiles : « si vous donnez à chacune la même étendue qu'au portrait de l'héroïne, nous n'en sortirons pas d'ici à la Pentecôte, et c'est fait de vos amours et des miennes » (862).

On se rappellera, avec Francis Jacques, qu'un « véritable échange » suppose que les interlocuteurs « renoncent à toute volonté de domination ou de souveraineté »[456] ; s'ouvrir à l'autre implique « un risque de vulnérabilité », car c'est « s'offrir à une possible invasion intime par la parole de l'autre, avec, en

[456] Cf. Francis Jacques, *Dialogiques : recherches logiques sur le dialogue*, *op. cit.*, p. 60-61.

arrière-fond, l'obsession de faillir à soi-même »[457]. À tous les niveaux du récit, les adresses où le destinateur exprime ses désaccords balisent un espace conflictuel entre le moi auctorial et l'altérité qu'il observe, problématise ou ironise. Maintenus sur deux rives – l'une énonciative, l'autre réceptive –, le maître et le Lecteur incarnent d'abord le versant critique du dispositif : symptômes d'une écoute défaillante, ils deviennent les figures d'un rapport au texte que l'auteur ne cesse de mettre à l'épreuve. Mais la possibilité d'un renversement des positions entre Jacques et son maître ouvre une perspective qui dépasse la relative stabilité du couple narrateur-Lecteur. Elle suggère que l'intention de l'auteur ne se limite pas à désigner ironiquement des figures assignées à des fonctions fixes, mais qu'elle vise également à montrer que les adresses ne s'inscrivent pas nécessairement dans une hiérarchie figée entre émetteur et récepteur, entre parole agissante et écoute passive. Dans un échange authentique, cette hiérarchie s'avère toujours fragile, susceptible d'être contestée ou renversée ; elle ne garantit jamais une transmission unilatérale, mais signale, au contraire, la fluidité inhérente à toute circulation discursive. La tension qui naît de cette instabilité dans la maîtrise du récit constitue alors un prisme indispensable à la traversée du discours vers l'altérité. Elle en complique le cheminement, mais en révèle aussi la fécondité ; elle devient la condition même d'une ouverture vers des significations multiples.

Sur le double mouvement inhérent à l'adresse se dessine une autre correspondance structurelle : une réciprocité indissociable où destinateurs et destinataires se donnent pour figures symétriques de sujets dialoguants, unités fondamentales de la parole, mettant en relief la capacité du dialogue à se faire matrice du discours et de l'expérience racontée. Placés en position de destinataire, le Lecteur et le maître ne sont pas seulement des cibles satiriques – ils constituent la condition d'adresse sans laquelle le récit ne saurait se poursuivre. Leurs interventions, même intempestives, orientent, relancent, parfois infléchissent la trajectoire de l'énonciation. De niveau en niveau, les

---

[457] Cf. *Ibid*., p. 62.

relations d'adresse tissent un jeu d'interactions où la critique de la réception s'articule à la nécessité constitutive de l'autre. L'affirmation de Dieckmann selon laquelle « Diderot ne cessait pas de chercher un lecteur à qui il pût s'adresser[458] » trouve dans *Jacques le fataliste* une expression concrète sous la forme d'une relation d'interdépendance instaurée entre les personnages à l'intérieur même du dialogue. Dès le début du récit, le narrateur prévient que si Jacques s'éloignait de son maître pour retrouver sa bourse et sa montre, le lecteur n'aurait plus accès à son histoire, car le maître est son « seul confident ». Cette désignation structurelle institue la nécessité d'un destinataire présent pour que le récit advienne : raconter suppose un auditeur. L'histoire intime – celle des amours de Jacques – exige une relation de coprésence ; le
« confident » devient celui qui, par sa seule écoute, réactive et entretient le mouvement de la narration. C'est dans ce cadre que s'inscrit la lecture de Jean-Pierre Montier, pour qui la « relation privilégiée entre Jacques et son maître » traduit un « attachement réciproque » où « l'un est indispensable à l'autre[459] ». Telle est exactement la fonction qu'assume le Lecteur dans le récit-cadre : figure singulière à laquelle l'auteur feint de s'adresser exclusivement, dans une fiction d'échange oral entre deux interlocuteurs présents. La désignation du
« seul confident » renvoie ainsi au lecteur modèle – non dans le sens d'un destinataire passif ou docile, mais comme partenaire dialogique indispensable à la réalisation même du récit. Cette correspondance est encore accentuée par certains actes de parole précis, réitérés sous forme d'une adresse en miroir : Jacques demande solennellement à son maître de jurer qu'il n'a jamais entendu l'histoire qu'il s'apprête à raconter, de même que le narrateur sollicite de son Lecteur l'engagement à comprendre l'attitude de Jacques, expliquant que celui-ci « avait en aversion les redites » (755). Ce double appel engage à chaque fois une disposition spécifique de l'auditeur face à la narration : croire en la nécessité et la vérité du récit, accepter sa cohérence interne indépendamment de

---

458 Herbert Dieckmann, *Cinq leçons sur Diderot*, *op. cit.*, p. 31.
459 Cf. Jean-Pierre Montier, « *Jacques le fataliste* et le lecteur impertinent », *op. cit.*, p. 8.

toute réalité extérieure ou connaissance préalable. Par cet acte parallèle, la parole met explicitement en scène l'indispensable collaboration du destinataire.

La question de ce que signifie concrètement, dans l'acte narratif, la collaboration du destinataire se donne à lire à travers une différence subtile entre deux niveaux d'énonciation : elle ressort dans la nuance sémantique de discours adressés pourtant configurés de façon analogue. Pour Jacques, l'attention de l'auditeur est décisive. À plusieurs reprises, il reprend son maître pour sa distraction : « Vous ne m'écoutez pas », « et je sais ce qui vous distrait » (700-701), puis : « Mais, monsieur, je crois que vous ne m'écoutez pas ? » (706). Ces remontrances ont leur pendant, en miroir, dans les adresses du narrateur à son Lecteur, mais la posture y est sensiblement différente. Là où Jacques réclame une écoute constante, presque seconde après seconde, le narrateur semble d'abord instaurer un contrat implicite d'attention – « tout auditeur qui me permet de commencer un récit s'engage d'entendre la fin » (718) – avant de feindre d'y renoncer aussitôt : « Écoutez-moi, ne m'écoutez pas, je parlerai tout seul » (718). Ce retournement, loin d'abolir l'adresse, en expose la tension constitutive.

La déclaration bravache du narrateur mime une autonomie du dire, mais cette autonomie est fondamentalement fictive : on ne peut affirmer « je parlerai tout seul » que face à un témoin, fût-il imaginaire. Cette feinte d'indifférence envers la présence de l'interlocuteur convoque une figure bien connue du *Neveu de Rameau*, ce philosophe qui, en proie à un soliloque erratique, déclare : « Je m'entretiens avec moi-même […]. J'abandonne mon esprit à tout son libertinage » (585). Comme l'a établi Herbert Dieckmann,
Diderot « cédait à sa répugnance à toute espèce d'ordre *a priori*[460] ». La déclaration du narrateur laisse affleurer une inquiétude face à une réception programmée, comme si la parole devait se soumettre à un protocole de déclenchement et de réception préconfiguré ; Jacques lui-même en partage la résistance. Libérer l'énonciation de la dépendance au récepteur, parler en *terra*

---

460 Herbert Dieckmann, *Cinq leçons sur Diderot*, *op*. *cit*., p. 86.

deserta, autorise un flux continu, l'essor d'une pensée qui entraîne la plume. Ce n'est pourtant jamais un monologue pur : l'horizon dialogique demeure. « Je parlerai tout seul » ne supprime pas l'adresse ; la formule exhibe le désir de s'affranchir de la dépendance à l'égard du destinataire. Cette contre-adresse ne dissout pas le pacte énoncé à la phrase précédente – « tout auditeur […] s'engage d'entendre la fin » –, elle en plisse la forme, en signale la réversibilité. Paradoxe structurel : on ne peut dire « je parlerai tout seul » qu'en présence d'un témoin à qui l'on le dit. Dispositif exemplaire d'un rapport à la fois repoussé et présupposé à l'autre, adressé à un confident imaginaire – silencieux, non prescriptif –, qui garantit l'espace de la création.

Ce jeu d'échos entre niveaux fait apparaître une dynamique de contre-adresse qui, au niveau intradiégétique, se réfracte dans les rappels à l'attention lancés par Jacques à son maître (700-701, 706) et dans sa résistance à la vectorisation impatiente de l'auditeur. Lorsqu'il aborde la figure du « petit homme », l'attente d'une suite satirique s'aiguise aussitôt chez l'auditeur ; Jacques recadre d'une pointe ironique – « C'est que je n'aurai pas si tôt dit A, qu'ils voudront me faire dire B […]. C'est que je ne vous aurai pas si tôt dit le nom du petit homme, qu'il faudra que je vous dise le reste » (832). Le narrateur déjoue cependant cette revendication d'indépendance en notant – « depuis son mal de gorge, on avait de la peine à lui faire dire A, mais une fois en train, il allait de lui-même jusqu'à la fin de l'alphabet » (*ibid*.). Le texte superpose ainsi la protestation contre l'enchaînement forcé et la jouissance d'un dire qui, une fois lancé, se propage de lui-même.

Une autre adresse en miroir confirme le tressage des niveaux : la quadruple demande du Lecteur – « l'histoire du poète de Pondichéry » (695-696) – trouve son équivalent intradiégétique dans la quadruple relance du maître – « Un jour Desglands… » (863-864) –, relance entravée par les interventions de Jacques à propos de l'enfant naturel et de la veuve. La double anaphore met au jour une identité syntaxique et discursive entre les régimes d'énonciation, installant un effet de miroir où les fonctions de destinateur et de

destinataire se réfléchissent et s'inversent. S'ajoute une valeur parodique : la répétition d'« Un jour Desglands… » quatre fois de suite figure la relance mécanique, réglée comme un ressort. Scansion comique qui rend visible le risque d'un récit « à l'engrenage ». Les notations – « l'enfant de la lingère… », « une fois en train, il allait… jusqu'à la fin de l'alphabet », « la machine était montée, il fallait qu'elle allât jusqu'à la fin » – exposent une ambivalence. Critique, d'abord : la logique A→B→C exigée par le récepteur incline vers l'automate et menace la liberté inventive ; c'est précisément ce que Diderot récuse, car une telle continuité procédurale substitue une logique scripturale close à la dynamique vivante du dialogue. Énergétique, ensuite : une fois lancé, le dire possède une inertie propre, qui porte, amplifie, réjouit ; le texte en fait sentir la vigueur tout en la moquant.

Dans ces deux espaces hautement isomorphes, les fonctions d'énonciation et de réception s'enchevêtrent étroitement. Le miroir des niveaux révèle que maître et Lecteur partagent la même force vectorielle qui pousse à « finir l'alphabet », tandis que Jacques et le narrateur négocient avec cette impulsion, cédant parfois à son élan, la déjouant à d'autres moments. L'adresse en miroir met au jour l'isomorphie des fonctions entre Jacques-maître et narrateur-Lecteur, tout en maintenant la dissymétrie des postures – gestion locale d'un échange d'un côté, gouvernement méta-narratif du texte de l'autre. De là, le texte se présente comme l'espace d'une construction mouvante, tramée d'adresses multiples, où se déploie une scénographie dialogique en métamorphose continue. Théâtre du dire traversé par l'imprévu, l'absurde, l'irruption de volontés singulières. À l'image de ce que souligne Ronald Grimsley, l'entreprise diderotienne s'apparente à une aventure dont l'auteur ignore lui-même l'issue, animée par « la poussée interne, le principe vital qui doue ses personnages d'une vie indépendante[461] ». C'est cette tension entre pacte et échappée, entre appel et contre-appel, qui donne au récit sa dynamique

---

[461] Ronald Grimsley, « L'ambiguïté dans l'œuvre romanesque de Diderot », *Cahiers de l'Association internationale des études francaises*, vol. 13 / 1, 1961, p. 228.

propre – celle d'un dialogue perpétuellement relancé, où la liberté du dire n'exclut jamais l'horizon de l'autre, mais s'invente dans son voisinage même.

2.2. De l'adresse en miroir à l'adresse généralisée

Enfin, dans *Jacques le fataliste*, Diderot brouille délibérément les frontières entre personnages, narrateur et lecteur. Chaque instance se réfléchit et se remplace au sein de l'échange – la « voix » n'appartient plus à une personne assignable, elle circule comme un module transférable de l'interaction, au service d'une polyphonie active qui tisse un véritable « réseau de destinataires ». Le texte superpose ainsi plusieurs plans narratifs étroitement intriqués. Fil conducteur, l'interlocution de Jacques et de son maître ; au-dessus d'elle, l'adresse métanarrative entre un narrateur anonyme et son Lecteur, qui commente et reconfigure la scène première ; à côté, les récits interpolés et les apartés improvisés du narrateur ; à l'intérieur des histoires que Jacques raconte, les dialogues de ses propres personnages ; au hasard du voyage, les rencontres et échanges avec des figures de passage ; enfin, les récits rapportés par d'autres, qui importent leurs interactions dans l'économie générale du livre. Ces strates se répondent et s'entrecroisent. Diderot en souligne les correspondances par la reprise, d'un niveau à l'autre, de formes d'adresse analogues ; par l'homologie fonctionnelle entre la parole intradiégétique et l'interlocution extradiégétique ; par un usage calculé des désignations nominales et des pronoms, dont les relais déictiques créent des ponts entre scènes et niveaux. L'adresse devient alors une structure interactive, mobile et transférable – un principe d'organisation qui fait travailler tout le système énonciatif.

Cela implique d'abord que la notion d'« adresses en miroir » déborde le seul couple Jacques-maître pour s'étendre à des interactions plus largement internes au récit. On le voit lorsque, dans l'épisode de la prison, le narrateur-personnage interroge Gousse : « Je lui demandai ce que c'étaient que ces gens-là […]. "Et ce troisième, qui est vêtu d'une livrée et qui joue de la basse ?" » (731). Quelques pages plus loin, la même interrogation refait surface, cette fois

portée par le Lecteur et adressée au narrateur : « Et celle de l'homme à la livrée qui raclait de la basse ? » (733). La juxtaposition de ces deux occurrences – l'une dirigée vers un personnage intradiégétique, l'autre surgissant du dialogue extradiégétique – met en évidence une convertibilité fonctionnelle des positions énonciatives : la même initiative allocutive circule d'un acteur à l'autre, reconfigurant les rapports entre les instances sans abolir leurs différences. Cette mise en parallèle conduit également le lecteur à percevoir, de manière implicite, la portée transversale de l'adresse et son rôle structurant dans le déroulement narratif. Ainsi, le narrateur ne se conforme pas immédiatement au vœu du Lecteur de conter l'histoire de l'homme à la basse ; il revient d'abord au fil principal consacré à Jacques et à son maître. Pourtant, l'attente suspendue ne s'éteint pas sur-le-champ : au moment où les protagonistes « se reposent », il « s'acquitte de sa promesse » et rouvre, sous forme de digression, le récit provisoirement interrompu (737). Une telle configuration oriente la marche du texte : l'adresse ouvre des prolongements qui autorisent des passages transversaux entre les niveaux narratifs, sans entamer la cohérence interactionnelle propre à chacun d'eux.

L'extension des adresses en miroir révèle en profondeur le dialogisme constitutif du roman. Le narrateur ne s'adresse pas seulement à son Lecteur au plan extradiégétique ; il s'adresse également, de manière plus large, aux personnages de l'histoire elle-même – qu'il s'agisse des répétitions formelles, ou encore de ces moments où, par une forme de présence intrusive voisine de la métalepse de l'auteur, il établit un lien direct entre sa propre voix et les figures qu'il met en scène. Ainsi, lorsque le narrateur évoque le maître privé de sa montre et réduit à se distraire avec sa tabatière – « comme je fais, moi, lorsque je m'ennuie. Ce qui reste de tabac le soir dans ma tabatière est en raison directe de l'amusement, ou l'inverse de l'ennui de ma journée » (687) –, la comparaison glissante du personnage au narrateur – « comme je fais, moi » – instaure une porosité des postures : l'acte du maître devient le miroir de celui qui raconte, voire une trace de l'auteur. Le dispositif renonce ainsi à maintenir

la séparation étanche entre « celui qui décrit » et « celui qui est décrit » ; l'énonciation tend vers une fusion où la description fictionnelle se mue en confidence. Diderot brouille les lignes d'autorité narrative : loin de camper un narrateur omniscient et distant, il érige un énonciateur qui s'insère lui-même dans la mécanique qu'il décrit, assumant une subjectivité comparable à celle de ses personnages. Un phénomène analogue se lit dans l'anecdote de Gousse : à l'exclamation du Lecteur – « Cela est impossible » –, le narrateur répond par un témoignage personnel – « Cela est. Je l'avais occupé » (717). Il se place ainsi à l'intérieur de l'action, en intradiégétique, et soude la perspective du conteur à celle d'un témoin ; le réseau dialogique s'en trouve fluidifié, les titulaires de la voix se redistribuant au fil de l'échange. De même, dans l'histoire de Madame de La Pommeraye, alors que l'hôtesse tient le rôle de narratrice seconde, le narrateur intercale un correctif autoritaire : « On ne vous a pas dit qu'elle avait jeté au nez du marquis le beau diamant dont il lui avait fait présent, mais elle le fit, je le sais par les voies les plus sûres » (788). Par cette intervention à la première personne – « je le sais » –, il se constitue en source indépendante, court-circuitant le canal intradiégétique et s'arrogeant un droit d'authentification. Dans ces trois exemples, le narrateur rompt par divers procédés la frontière entre fiction et réalité. Pourtant, il ne s'agit pas d'une simple métalepse de l'auteur : ces intrusions se présentent moins comme l'irruption de l'écrivain que comme l'apparition d'un témoin engagé, tantôt acteur ou informateur du récit, tantôt voix empathique en résonance avec ses personnages. Au-delà de la seule fonction de persuasion, ce narrateur relie par son *je* la matière racontée à sa propre expérience, et produit l'impression – pour reprendre la distinction genettienne entre récit et histoire – d'une abolition momentanée de la distance qui les sépare.

Dans une adresse empruntant aux aventures d'Ésope, le narrateur recourt à des formules volontairement équivoques pour détourner le Lecteur de sa question sur la finalité du voyage de Jacques et de son maître : « Mais, pour Dieu, Lecteur, vous répondrai-je, est-ce qu'on sait où l'on va ? Et vous, où

allez-vous ? » ; puis cette chaîne analogique : « Jacques suivait son maître comme vous le vôtre ; son maître suivait le sien comme Jacques le suivait » (704). En interrogeant soudain le Lecteur sur sa propre destination et en postulant, par symétrie, l'existence d'un « maître » qui le guide, le narrateur instaure un trouble. Qui est ce destinataire anonyme, dans quel état se trouve-t- il, et de quel trajet serait-il, lui aussi, le marcheur ? À ce moment précis, la frontière entre intradiégétique et extradiégétique tend à se niveler. Cette opération éclaire ce que les linguistiques décrivent comme un « déplacement du centre déictique ». Le centre déictique – que Karl Bühler désigne sous le terme d'*origo* – correspond à l'ensemble des repères personnels, temporels et spatiaux ancrés *a priori* dans notre expérience corporelle du temps et de l'espace réels[462]. Cette problématique trouve un écho dans la réflexion de Käte Hamburger sur la spécificité du langage fictionnel, que Dorrit Cohn décrit comme « déviance d'un langage qui crée la réalité d'êtres irréels, imaginaires ». Corrit prolonge cette idée en soulignant que la fiction échappe par essence aux normes ordinaires du langage : elle repose sur un pacte implicite avec le lecteur, en proposant « un monde, en un mot, où le 'je-origine' d'une tierce personne peut être représenté comme tel »[463]. Or, dans la lecture de la fiction, le lecteur déplace ce centre depuis sa propre situation vers l'univers construit par le texte, et accède ainsi, à travers une médiation narrative, à la subjectivité des personnages, sans avoir besoin d'entrer littéralement dans le monde imaginaire. Cette convention implicite se trouve ici perturbée : Diderot fait jouer une série d'analogies graduées – il, son, vous, votre – qui glissent le mouvement des personnages vers un schème de conduite applicable au lecteur

---

462 Karl Bühler a systématisé, dans le deuxième chapitre de son ouvrage majeur *Théorie du langage*, intitulé « Le champ déictique du langage et les termes déictiques », le concept de « centre déictique – *origo* » (Karl Bühler, *Théorie du langage : la fonction représentationnelle*, trad. Jacques Bouveresse, Janette Friedrich et Didier Samain, Marseille, Agone, 2008, p. 204-258). Émile Benveniste, pour sa part, a aussi montré la valeur structurante du pronom *je* dans l'économie du discours : *je* y apparaît à la fois comme « instance de *je* comme référent » et comme « instance de discours contenant *je*, comme référé », et cristallise autour de lui un ensemble d'indicateurs spatio-temporels – *ici, là, maintenant, demain*, etc. – dont la fonction ne s'éclaire qu'en relation avec lui (*Problèmes de linguistique générale, I*, *op. cit.*, p. 252-253).

463 Cf. Dorrit Cohn, « Vies fictionnelles, vies historiques : limites et cas limites », *op. cit.*, p. 30-31.

réel. Il se dessine dès lors une zone d'échange où le destinataire peut se convertir en tiers impliqué, et inversement. Le lecteur n'est plus réduit à la posture d'un voyeur qui, grâce à l'omniscience de l'auteur, accéderait sans reste à l'univers fictionnel. Le regard du narrateur sur ses personnages demeure aussi incertain que celui qu'il porte sur son Lecteur : il ne s'attarde pas sur les détails avec l'autorité d'un garant absolu, mais les traite avec la même désinvolture qu'il adopte vis-à-vis de son destinataire. Dans cet espace, le Lecteur ne peut plus croire que chaque détail de la fiction procède d'une imagination souveraine : ce qui échappe au récit n'est pas aboli, mais se trouve dissimulé dans l'expérience des protagonistes, eux-mêmes devenus les interlocuteurs de l'auteur. Le Lecteur s'y configure alors comme une place énonciative disponible, susceptible d'être investie à la fois par la voix narrative et par la logique analogique qui enchevêtre le *vous* et le *il*.

Cette perméabilité s'accompagne aussi d'un travail de désingularisation. *Jacques le fataliste* n'installe pas ses figures au moyen d'un portrait identitaire complet ; tout ce qui, dans d'autres fictions, fonde l'illusion référentielle par l'épaisseur biographique est systématiquement réduit. Le texte s'en explique par la voix d'un Lecteur emblématique des habitudes de l'époque, que cette économie de détails laisse parfois déconcerté. L'effet recherché paraît pourtant clair : de déplacer l'intérêt du « qui » vers le « où se place la voix », autrement dit, de privilégier les positions énonciatives – adresse, relance, objection – plutôt qu'une psychologie réifiée. La tirade qui suit en donne la mesure : « Le maître de Jacques en avait cent pour un, comme vous […]. Homme passionné comme vous, Lecteur ; homme curieux comme vous, Lecteur ; homme questionneur comme vous, Lecteur ; homme importun comme vous, Lecteur […]. Il questionnait pour apprendre et pour redire comme vous, Lecteur… » (*ibid*.). L'anaphoreimpose ici un rythme d'accumulation qui superpose les identités et en élargit la portée. Le Lecteur se détache de la seule figure du *lisant* pour devenir l'emblème d'une disposition commune ; personnage réplicable et mobile, il n'est plus un destinataire

déterminé, mais une place énonciative disponible, toujours susceptible d'être investie. Ce mouvement procède d'une neutralisation symbolique des voix – non pour les confondre, mais pour marquer leur convertibilité fonctionnelle au sein du réseau d'interlocution que le roman met en œuvre.

Enfin, dans *Jacques le fataliste*, certains usages du pronom *nous* apparaissent comme une véritable instance transgressive – une communauté provisoire qui franchit les niveaux d'énonciation et réunit, le temps d'un récit qui s'invente au fur et à mesure qu'il se dit, le narrateur, le Lecteur et les personnages de l'intradiégèse. Par ce geste, le narrateur renonce à la verticalité d'une voix surplombante : il s'installe, l'espace d'un segment, au cœur d'une scène commune, partageant rythme et expérience avec Jacques et son maître. C'est, en ce sens, un *nous* de coprésence fictionnelle, qui co-institue une communauté énonciative éphémère et redéfinit l'ethos du narrateur – moins comme une autorité extérieure que comme une figure solidaire des protagonistes.

Les occurrences de *nous* dans *Jacques le fataliste* – celles qui traversent les niveaux de narration et dessinent une scène d'interconnexions où les adresses se pénètrent sans barrières spatio-temporelles – se distinguent nettement d'autres emplois du nous englobant un tiers extérieur à la situation dialogique. On pense à « notre ami » des *Salons*, à « notre aveugle » de la *Lettre sur les aveugles*, voire au « nos deux voyageurs » qui jalonne le présent texte. Dans ces cas, le nous a surtout une valeur référentielle et descriptive : il renvoie à un objet déjà advenu, doté d'attributs tenus pour acquis, et sert à établir un terrain cognitif commun entre destinateur et destinataire. Il fonctionne comme signe de connivence, comme cadre partagé, mais n'entraîne pas réellement le référent dans l'action énonciative en cours.

À l'inverse, certaines séquences romanesques construisent avec le nous une communauté mixte – à la fois diégétique et symboliquement ouverte au Lecteur :

> Le lendemain Jacques se leva de grand matin, mit la tête à la fenêtre pour voir quel temps il faisait, vit qu'il faisait un temps détestable, se recoucha, et nous laissa dormir, son maître et moi, tant qu'il nous plut. [739]
>
> Je ne sais de qui sont ces réflexions, de Jacques, de son maître ou de moi ; il est certain qu'elles sont de l'un des trois, et qu'elles furent précédées et suivies de beaucoup d'autres qui nous auraient menés, Jacques, son maître et moi […]. [802]

Dans la première citation, l'expression « tant qu'il nous plut » substitue à la chronologie des faits une temporalité sensible – un rythme partagé, physiologique et affectif –, au point que la frontière entre narrateur, maître et, en creux, Lecteur s'adoucit au profit d'une expérience commune : une suspension du récit, un silence tenu. Tel que le précise le narrateur, ce *nous* comprend à la fois l'instance narrative et les personnages diégétiques ; son dessein n'est pas de désigner un collectif d'action factuel – un agent événementiel –, mais d'acter, du point de vue du sujet parlant, une relation transversale entre niveaux du texte, une manière d'être-ensemble qui n'implique pas l'endormissement simultané des corps, mais l'adhésion concordante à une même pause, laquelle relie et infléchit réciproquement les partenaires de l'échange. On observe là ce que Alain Rabatel désigne comme une forme de prise en charge énonciative partagée[464], où cette pause, au lieu d'être racontée de l'extérieur, est simultanément vécue par les instances qui la formulent. L'adresse ne renvoie pas à un collectif déjà constitué ; elle institue une suspension à laquelle narrateur et lecteurs sont conviés, comme si la lecture elle-même devait se plier à ce ralentissement partagé.

Dans la seconde citation, l'incertitude affichée quant à l'origine de « ces réflexions », jointe à la reprise du *nous*, signale une circulation des voix où la part du méta-récit devient elle-même flottante. L'attribution des propos ne

---

[464] Rabatel souligne que la prise en charge énonciative « obéit à un principe de cohérence polyphonique permettant le regroupement et l'indexation » des voix du discours, chaque instance contribuant à la construction collective du sens. (cf. « L'effacement énonciatif dans les discours rapportés et ses effets pragmatiques », *Langages*, vol. 38 / 156, 2004, p. 13-14.)

renvoie plus à une hiérarchie stabilisée des instances, mais à une polyphonie en acte. Le *nous* ouvre alors un espace partagé à la jointure de la narration et de la fiction – un lieu de coparticipation qui associe, à égalité fonctionnelle, le narrateur et ses personnages. Ce déplacement sape la posture d'un narrateur surplombant, libre d'entrer à son gré dans l'univers intradiégétique pour y imprimer sa marque. Il engage un double mouvement : le narrateur descend provisoirement du piédestal d'auteur-commentateur pour devenir co- participant, tandis que les personnages s'élèvent au rang d'interlocuteurs à part entière. Dans de telles configurations, le *nous* n'est ni simple signe d'adhésion, ni pur indicateur de proximité ; il agit comme un opérateur d'inclusion performative, réaménageant les places d'où l'on parle et d'où l'on répond, et conférant au texte la texture d'un réseau dialogique à géométrie variable.

Comme l'a montré Francis Jacques, l'usage du *nous* relève d'une double prédication intrinsèque, liée au statut singulier des pronoms personnels : deictiques, certes, mais surtout opérateurs qui font passer la langue du système des signes à l'événement de parole, avec la capacité « d'actualiser le système linguistique et de l'embrayer sur le présent ». De là, tout *nous* comporte simultanément un énoncé – le contenu sémantique de la proposition – et une énonciation – l'acte par lequel un locuteur institue un collectif. Dans ce cas précis, les deux plans ne sont pas symétriques : celui qui dit nous décrit une conduite partagée tout en traçant, de manière performative, le périmètre d'un *nous* hétérogène, irreductible à la simple duplication du *je*. Comme le formule Francis Jacques, le *nous* « manifeste moins une notion générique qu'une présence personnelle », ultime trace de l'activité du locuteur[465].

Mais c'est précisément ici que surgit un paradoxe : le *nous* inclut, de manière ostensible, le narrateur, le maître et Jacques dans un même faisceau d'actions – dormir « tant qu'il nous plut », avoir « ces réflexions » –, comme si les personnages, au lieu d'être des objets racontés, devenaient de véritables actants dotés d'une subjectivité équivalente à celle du narrateur. Cette inclusion

---

[465] Cf. Francis Jacques, *Dialogiques*, *op. cit.*, p. 358-364.

instaure une communauté fictive où chacun semble assumer la conduite commune. Pourtant, la voix qui décide de ce nous n'est jamais que celle du narrateur, seul maître de l'énonciation. C'est lui qui choisit d'ouvrir ou de fermer le cercle, lui qui, à d'autres moments du récit, exclut ses personnages pour réserver le nous à l'adresse explicite faite au Lecteur. L'égalité apparente n'est donc jamais totale : elle reste réversible, suspendue à un geste d'institution souverain, et le partage discursif se donne à voir comme un jeu d'inclusion conditionnelle, dont l'auteur garde la clef.

À travers ce double jeu, ce *nous* révèle en réalité l'ombre portée du narrateur – et, derrière lui, de l'auteur. Loin de s'effacer, cette ombre agit comme une main invisible qui module le rythme, détermine les accès et les retraits du collectif narratif. C'est sa puissance imaginative qui confère aux personnages un statut de co-acteurs, les érigeant en partenaires d'une expérience partagée, comme si le monde raconté n'était plus un objet de représentation, mais un espace vécu.

Cet emploi singulier du *nous* s'inscrit dans l'ensemble des adresses transversales qui relient les différents niveaux énonciatifs du récit, où ces adresses paraissent susceptibles de se renverser : les interlocuteurs extradiégétiques franchissent la frontière pour interpeller les figures de l'intradiégèse, tandis que les échanges de ces dernières, par homologie structurelle et analogie positionnelle, semblent à leur tour convoquer les premiers.

Ainsi, *Jacques le fataliste* se déploie comme une vaste tapisserie dialogique que Diderot tisse avec minutie : une œuvre où le dialogue n'est pas seulement la matière du récit, mais la forme même de son devenir. Plus encore, elle recèle une véritable poétique de l'adresse – une imagination de l'adresser affranchie des limites de l'espace et du temps, qui excède le cadre concret des interlocuteurs, traverse la frontière de la fiction et s'ouvre à la possibilité d'interpeller un destinataire infiniment mobile et élargi. Ce geste rejoint les analyses de Mikhaïl Bakhtine à propos des romans de Dostoïevski : les sujets

parlants y apparaissent dans un rapport de parallélisme et d'égalité, non sous l'emprise d'une volonté d'auteur conçue comme instance souveraine. Reconnaître la conscience de l'autre comme un sujet à part entière – et non comme un objet – devient dès lors, pour reprendre ses termes, le fondement éthique et religieux d'une esthétique qui abolit l'isolement des consciences[466]. Dans cette perspective, Alexandre Dessingué définit l'adressivité comme « l'intention communicative » fondamentale de tout texte[467]. Cette économie relationnelle, tout autant esthétique que conceptuelle, dessine une vision du monde fondée sur la réciprocité, l'exposition à l'autre et le partage de la parole et de l'expérience – en assumer ensemble le poids, les détails et les secrets. Peut-être est-ce ce monde-là – un monde d'interlocution élargie et de co- présence imaginaire – que Diderot, en écrivant *Jacques le fataliste*, a voulu esquisser avec une mélancolie discrète. Et c'est précisément dans cette ouverture que s'accomplit ce que nous avons nommé une adresse généralisée, horizon poétique où toute parole s'oriente vers autrui et où tout lecteur devient un interlocuteur possible.

---

466 Cf. Michaïl Bakhtine, *Problems of Dostoevsky's poetics*, *op. cit.*, p. 35.

467 Cf. Alexandre Dessingué, *Le polyphonisme du roman: lecture bakhtinienne de Simenon*, Bruxelles, P.I.E.-P. Lang, 2012, p. 23.

Conclusion

Nous nous sommes efforcée dans ces pages de passer progressivement d'un cadre général à des études de cas, de la description à la mise en évidence des processus de genèse. La première partie, en trois chapitres, a permis d'établir progressivement un paradigme d'analyse de l'adresse, qui correspond à ce que Paul Ricœur définit comme « communication littéraire » : elle s'exerce dans un champ interactionnel déséquilibré, où le soi projette dans le discours sa représentation subjective de l'autre et de la relation à l'autre, représentation qui se reflète dans la dimension adressée de l'énoncé. Dans cette configuration, le seul pôle doté d'existence substantielle demeure le soi ; l'adresse, pour sa part, ne s'appuie jamais sur la présence d'un lecteur réel ni sur une relation effective. Ainsi, dans l'espace littéraire, elle cesse d'être limitée à l'interlocuteur concret de l'auteur, mais construit bien une forme de communication affranchie de l'événement contingent, affranchie de la contrainte immédiate et des bornes étroites de la référence, ouvrant un champ de liberté et de richesse qui excède le réel matériel.

Dans ce mécanisme, les divers termes d'adresse fonctionnent à la fois comme marqueurs sémantiques et pragmatiques et comme vecteurs de l'expérience intérieure de l'auteur. Nous en avons dégagé les effets de reconfiguration entre *vous*, *tu* et *nous* : le *vous* de politesse ou d'anonymat, le *tu* d'intimité ou de proximité psychologique, et le *nous* aux contours flottants, qui révèlent ensemble la logique complexe de l'interaction verbale et fournissent des indices morphologiques exploitables dans l'analyse des cas particuliers. Dans le même temps, nous avons formulé et systématisé la notion d'« adresses *indirectes* », en montrant comment elles introduisent lecteur ou auditeur dans la scène sans recourir à un appel direct. Inspirée par l'image du « spectateur ignoré » conçue par Diderot – figure silencieuse mais impliquée dans l'acte de parole – nous avons défini comme adresses indirectes ces énoncés sans marque

pronominale explicite mais orientés vers un récepteur latent, et distingué deux catégories : d'une part les « adresses enchâssées », intégrées dans des discours emboîtés, d'autre part certaines appellations particulières qui figurent la relation entre auteur et destinataire implicite. Cette conceptualisation nous a semblé pouvoir combler une lacune du paradigme traditionnel. Sur cette base, nous avons esquissé une typologie fondamentale de l'adresse : directe et indirecte, explicite et implicite, englobante et spécifique, ouverte et close, affective et démonstrative, intime, familière, et formalisée, codifiée. Le deuxième chapitre a montré ensuite comment l'adresse s'articule avec la passion des Lumières pour la diffusion des savoirs, avec la méfiance des philosophes à l'égard du public et avec les codes de sociabilité hérités de deux siècles d'art de la conversation, révélant comment l'écriture diderotienne « vers le public » reconfigure l'image du récepteur et les conditions de la réception, en anticipant et en redéfinissant la relation interactive, plutôt qu'en se limitant à la reproduire. Ces pratiques, souvent, circulent entre les pôles de la typologie – du public au privé, du formulaire à l'individuel.

Ce déplacement trouve, dans le troisième chapitre, une élaboration théorique sous la forme d'un paradoxe : l'adresse simule d'un côté la communication orale et la proximité immédiate, produisant un effet de coprésence, et enclenche de l'autre une écriture de l'intime et du réflexif, une rhétorique de la proximité. Nous n'avons pas cherché à trancher ce paradoxe en déterminant son « essence » : faut-il voir dans l'adresse diderotienne une forme de soliloque plus libre, comme le pense Roland Mortier[468], ou bien un mode d'écriture fondamentalement tributaire d'un autre, qui reflète et prolonge l'échange vivant, conforme à l'image d'un Diderot "homme de dialogue" telle que la dessine Mercier, « dont la conversation intarissable n'est pas inférieure

---

[468] Cf. Roland Mortier, « Diderot et le problème de l'expressivité : De la pensée au dialogue heuristique », *op. cit.*, p. 288-291. L'auteur y observe que « en fait, il dialogue avec un interlocuteur absent, comme il dialoguera plus tard avec un mort dans la *Réfutation d'Helvétius*, ou plus exactement il soliloque », et il ajoute plus loin : « Soliloque cette fois encore » ; « Diderot se livre ici impunément à son goût pour le soliloque décousu ».

au style[469] » ? Notre conclusion s'oriente plutôt vers une voie de conciliation : le paradoxe ne repose pas sur une contradiction mais sur la double nature constitutive de l'acte d'écrire. Écrire est toujours une pratique solitaire, et pourtant Diderot y convoque une pluralité d'interlocuteurs imaginaires ; mais ce geste ne décide pas de l'existence d'une communication réelle, puisque la « communication littéraire » n'a jamais dépendu de la coprésence immédiate des partenaires. Ce qui demeure certain, c'est que l'adresse constitue pour Diderot une manière privilégiée d'approcher ce monde saturé de paroles.

La seconde partie a consisté à replacer l'adresse dans différents champs de pratique – narration genrée, co-énonciation éditoriale dans la *Correspondance littéraire*, et structure dialogique dans *Jacques le fataliste* – afin de montrer comment elle s'élève, dans cette dernière œuvre, au rang de véritable poétique de l'adresse. Cette montée en puissance confère à l'adresse un statut génératif : elle n'est plus une simple figure rhétorique, mais un principe moteur traversant à la fois le geste d'écriture et l'expérience de lecture.

Nous avons introduit la distinction entre auteur et narrateur dans l'analyse de l'adresse, afin de révéler comment les adresses pseudo-féminines produites par un auteur masculin ouvrent un espace hybride de subjectivité. Dans cet espace, la voix de la narratrice et celle de l'écrivain s'entrelacent, laissant affleurer à la fois le regard genré de Diderot et l'irruption de sa réflexion philosophique. La scission du sujet parlant trouve ici sa cause profonde : l'imaginaire interlocutif de Diderot reste tributaire du cadre genré de son époque. La femme n'est jamais, chez lui, un destinataire moyen ou un destinataire générique, mais une « tierce présence » singulière – à la fois muse, lien affectif, objet du désir appartenant à un domaine d'intimité échappant à la sociabilité publique. Ainsi, la parole de la jeune religieuse adressée au marquis de Croismare se déploie dans les registres de la supplication, de la séduction ou de la plainte, sans pouvoir dépasser ces modalités. Chaque fois que l'auteur

---

[469] Louis-Sébastien Mercier, *Tableau de Paris*, t. II, *op. cit.*, p. 217.

cherche à y prêter la dimension d'un véritable échange, il contourne cette figure du destinateur féminin pour y laisser transparaître sa propre subjectivité. De cette double polarité du destinateur, nous passons à la découverte du double destinataire des *Salons*. Diderot y érige Grimm en récepteur à la fois réel et fictif ; le discours critique se constitue dans la tension d'une interaction simulée. Du billet intime au spectacle littéraire, les interventions et commentaires de l'éditeur atténuent le caractère personnel tout en conservant la dimension adressée d'un dialogue en tête à tête. Le *vous* et le *nous* se dilatent, s'étendant du dialogue privé à la communauté des abonnés. Les *Salons* deviennent ainsi un véritable espace scénique où la critique se donne à voir autant qu'à lire. C'est dans cette perspective que nous avons distingué trois niveaux d'énonciation – l'auteur s'adressant à Grimm, celui-ci intervenant en tant que médiateur, et la fusion de ces deux voix en une scène partagée – pour expliquer comment le lecteur réel peut se trouver intégré à une communauté interprétative. Ce jeu d'interlocution semble trouver son aboutissement dans *Jacques le fataliste*, où les adresses explicites au « Lecteur » et les « adresses en miroir » – ces paroles adressées traversant tous les niveaux du récit. La narration se transforme ainsi en processus dialogique ; le rythme de la conversation supplante la linéarité de l'action, et le temps de la parole se substitue au temps de l'événement. Le « Lecteur » apparaît alors comme un personnage structurel, co-producteur du sens. Dans ce récit, la parole devient le véritable représentant du réel. En rapprochant à l'extrême le moment de l'énonciation de celui de la narration, Diderot repousse les limites mêmes du récit, jusqu'à réaliser sa substitution par le discours, lequel dépasse les « exclusions et conditions restrictives » qui le définissaient pour atteindre « le mode naturel du langage, le plus large et le plus universel » du discours[470]. Ce déplacement redéfinit profondément la notion de « réel » ; celui-ci ne réside plus dans la reproduction textuelle d'un monde extérieur, ni dans la transparence supposée entre le contenu narratif et les faits, mais dans l'acte

[470] Cf. Gérard Genette, « Frontières du récit », *op. cit.*, p. 161.

même de parole – dans la relation de coprésence instaurée entre celui qui parle et celui qui écoute. Le *vrai* de l'écriture diderotienne naît ainsi du processus de l'adresse, de cette tension dynamique entre l'énonciateur et son destinataire où la parole s'éprouve comme expérience partagée. Par le geste de l'adresse, Diderot invente une forme de réalisme dialogique : le réel n'est plus à représenter, mais à vivre dans l'instant même de son énonciation. Le texte cesse dès lors d'être un espace de représentation pour devenir un espace d'expérience – un lieu où le langage engendre sa propre réalité dans la dynamique du dire et de l'entendre.

À l'échelle de l'ensemble du travail, notre conclusion transversale met en lumière plusieurs traits récurrents des adresses diderotiennes, perceptibles à travers les genres, les types de discours et les contextes philosophiques les plus variés.

Depuis les adresses marquées par l'empreinte des pratiques sociables de l'époque – celles qui, au sein de textes destinés à la vulgarisation du savoir ou au débat public, conservent pourtant une dimension de dialogue intime – jusqu'au paradoxe mis au jour dans le troisième chapitre, où l'illusion d'une conversation en face à face coexiste avec une écriture de l'intériorité et de la quête de soi ; et jusqu'aux *Salons* (notamment dans la version de la *Correspondance littéraire*), où l'allure épistolaire, sous les apparences d'une communication privée, s'oriente progressivement vers un espace de diffusion plus public et plus formel – ou, pour reprendre l'expression de Cammagre, vers le désir d'accepter les lecteurs réels « dans une intimité »[471] – nous observons sans cesse la même tension dynamique : celle d'une adresse oscillant entre l'ouverture publique et la proximité confidentielle. Parallèlement, nous avons mis en évidence, au fil des chapitres, la multiplicité des figures du destinataire. Dans les *Salons*, Grimm incarne à la fois la personne réelle et le partenaire discursif doté d'une fonction narrative ; dans *La Religieuse*, Croismare devient,

---

[471] Cf. Geneviève Cammagre, « Diderot, de la *Correspondance* aux *Salons*. Énonciation épistolaire et critique d'art », *op. cit.*, p. 479.

sous l'angle des adresses genrées, à la fois garant empathique et arbitre moral, tout en se voyant traversé par la voix de l'auteur – il occupe ainsi une position d'interlocuteur égal et de complice, au croisement du regard rationnel et de la résonance affective ; dans *Jacques le fataliste*, enfin, le « Lecteur » franchit les confins du fictif et du réel, devenant simultanément destinataire du discours et sujet de l'acte de lecture. Cette polymorphie du destinataire se traduit, dans le fonctionnement des termes d'adresse, par une souplesse référentielle et par une forte dimension communautaire imaginée, qui fait écho au cadre typologique et morphologique posé dans le premier chapitre.

En outre, notre analyse a permis d'élargir la notion d'*adresse* au-delà de ses définitions strictement linguistiques. Elle ne se limite plus aux seuls marqueurs des « personnes du dialogue » – disons les pronoms d'adresse –, ni à la relation de parole qui relierait un auteur ou un narrateur unique à un destinataire externe. Les « adresses indirectes » définies au premier chapitre et les « adresses en miroir » étudiées au sixième, étendent ce champ dans deux directions complémentaires ; tandis que les premières montrent comment un acte de communication peut s'instaurer même sans appel explicite, les secondes révèlent comment les différents niveaux de narration s'articulent entre eux par le biais d'actes d'adresse réciproques. Ensemble, elles mettent en évidence la dimension générative de l'acte de s'adresser dans l'écriture diderotienne. Diderot ne se limite pas à interpeller directement un destinataire, il le représente, le reconfigure, et le produit à l'intérieur du texte. Enfin, qu'il s'agisse, dans le troisième chapitre, de l'instantanéité orale substituée à la temporalité descriptive, ou, dans les *Salons*, du dialogue entre l'écriture improvisée et la réécriture éditoriale produisant une illusion de simultanéité, ou encore, dans *Jacques le fataliste*, de la résonance entre le temps du discours et celui de la lecture, nous avons observé à plusieurs reprises la manière dont l'*adresse* reconfigure les notions mêmes de temps et d'espace narratifs. Tous ces phénomènes convergent vers un même aboutissement métaphorique et métaphysique : l'adresse a la capacité de redéfinir l'essence du texte. Elle en

brise la clôture, dissipe l'image d'une œuvre close sur le passé, et rend à la voix – celle, spectrale, de l'« auteur » – la respiration du présent.

Nées dans la fiction, les adresses n'en continuent pas moins d'agir sur le lecteur réel. Par leur pouvoir d'interpellation, elles permettent à Diderot de rétablir le lien entre la pensée et la vie, et de faire franchir à la parole l'abîme ontologique qui semble séparer le texte de l'instant vécu. Cette illusion de co-présence – ce moment où le lecteur a la sensation de respirer au rythme même de la plume – fait de l'adresse une forme de clin d'œil, de désir perpétuel de contact, au point que l'écriture diderotienne accomplit ce que Roland Barthes appelait le plaisir du texte : « ce moment où mon corps suit ses propres idées – car mon corps n'a pas les mêmes idées que moi[472] ». Dans cette expérience de lecture, le texte devient un espace à la fois mouvant et sensible, où le lecteur circule, s'aventure, s'égare, se découvre – une véritable exploration sensorielle où il reconnaît en lui-même la présence d'une conscience, d'une émotion, d'une pensée en acte. Par cette rencontre entre le geste d'écrire et le geste de lire s'accomplit, à bien des égards, l'ultime réalisation de la poétique de l'adresse chez Diderot.

Toutefois, ce travail reste ouvert à plusieurs prolongements possibles. Son principal manque tient sans doute au manque de points de comparaison : la lecture s'est volontairement centrée sur Diderot, sans confronter de manière systématique ses usages de l'adresse à ceux d'autres écrivains de son siècle. Une étude élargie aux contemporains – de Rousseau à Voltaire ou Prévost – permettrait de mieux situer le philosophe dans la cartographie des pratiques énonciatives du XVIIIe siècle. On pourrait également envisager une comparaison diachronique avec les formes d'interpellation et de connivence que l'on retrouve, au XIXe siècle, chez Balzac ou George Sand. Une telle approche replacerait Diderot dans une histoire plus longue de la relation entre auteur et lecteur, et permettrait de mettre à jour la généalogie et la descendance littéraires de sa poétique de l'adresse. Sur le plan méthodologique, cette

---

[472] Cf. Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil, 1973, p. 30.

recherche pourrait également être prolongée au moyen d'outils d'analyse quantitatifs. Dès lors que l'adresse est repérée au moyen d'un ensemble de critères morphologiques et typologiques précis, il serait possible de procéder à une étude statistique exhaustive de ses occurrences dans l'ensemble du corpus diderotien, voire de les représenter sous forme de graphiques. Ce traitement des données, combiné à une analyse stylistique fine, mettrait en évidence les régularités et les écarts, et permettrait d'articuler plus solidement la micro-analyse linguistique et la macro-structure discursive. Il va de soi que ce travail, malgré son ambition de synthèse, n'épuise pas la richesse ni la complexité des phénomènes d'adressage chez Diderot. Bien des pistes restent à explorer, bien des nuances à préciser. Puisse cette étude, avec sa dimension inachevée, susciter le dialogue, la discussion et la critique – autant de formes de cette sociabilité intellectuelle dont Diderot n'a cessé de faire l'idéal et la pratique de sa pensée.

Bibliographie

Corpus

DIDEROT, Denis
– *Articles de l'Encyclopédie*, éd. Myrtille Méricam-Bourdet et Catherine Volpilhac-Auger, Paris, Gallimard, 2015, 464 p. (« Collection Folio »).
– *Contes et romans*, nouv. éd., Paris, Gallimard, 2004, 1300 p. (« Bibliothèque de la Pléiade », 25).
– *Essais sur la peinture. Salons de 1759, 1761, 1763*, nouv. éd. augmentée et corrigée, éd. Gita May et Jacques Chouillet, Paris, Hermann, 2007, 336 p.
– *Héros et martyrs*, nouv. tirage, éd. Else Marie Bukdahl, Paris, Hermann, 2009, 457 p. (« Salons / Diderot », 4).
– *Lettre historique adressée à un magistrat sur le commerce de la librairie*, Paris, L. Hachette, 1861, 82 p. [En ligne] https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb30340778k.
– *Œuvres complètes de Diderot : revues sur les éditions originales comprenant ce qui a été publié à diverses époques et les manuscrits inédits conservés à la Bibliothèque de l'Ermitage par J. Assézat*, [Reprod. en fac-similé], éd. Jules Assézat, Nendeln (Liechtenstein), Kraus Reprint, 1966, 20 vol. [En ligne] http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k233885.
– *Œuvres esthétiques*, éd. Paul Vernière, Paris, Classiques Garnier, 1968 ; réimpr. 2018, 845 p. (« Classiques jaunes »).
– *Œuvres philosophiques*, éd. Paul Vernière, Paris, Classiques Garnier, 1964 ; réimpr. 2018, 647 p. (« Classiques jaunes »).
– *Regrets sur ma vieille robe de chambre et autres textes*, Paris, Gallimard, 2019, 112 p. (« Folio Sagesse »).
– *Ruines et paysages : Salons de 1767*, nouv. éd., éds. Else Marie Bukdahl, Michel Delon et Annette Lorenceau, Paris, Hermann, 2008, (« Salons », 3).
– *Salon de 1765*, nouv. tirage, éds. Else Marie Bukdahl et Annette Lorenceau, Paris, Hermann, 2009, 365 p. (« Salons / Diderot », 2).

GRIMM, Friedrich Melchior
– *Correspondance littéraire*, t. VI : 1759, éd. Ulla Kölving, Ferney-Voltaire, Centre international d'étude du XVIIIe siècle, 2011, 343 p. (« Correspondance littéraire / Friedrich Melchior Grimm »).
– id., *t.* VIII : 1761, éd. Ulla Kölving, Ferney-Voltaire, CIEDS, 2013, 523 p. (« Correspondance littéraire / Friedrich Melchior Grimm »).
– id., *t.* X : 1763, éd. Ulla Kölving et Françoise Tilkin, Ferney-Voltaire, CIEDS, 2016, 621 p. (« Correspondance littéraire / Friedrich Melchior Grimm »).
– id., *t.* XIII-XIV : 1766, éd. Ulla Kölving, Mélinda Caron et Monica

Hjortberg, Ferney-Voltaire, CIEDS, 2022, 413 p. (« Correspondance littéraire / Friedrich Melchior Grimm »).

Manuel

Dictionnaire d'analyse du discours, éd. Patrick Charaudeau, Dominique Maingueneau et Jean-Michel Adam, Paris, Éditions du Seuil, 2002, 661 p.

Dictionnaire de l'Académie française, 4e éd., 1762. [En ligne] https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A4A0144

Dictionnaire de l'Académie française, 9e éd., 1980-2024. [En ligne] https://www.dictionnaire-academie.fr/9e_edition

Dictionnaire universel françois et latin, contenant la signification et la définition tant des mots de l'une et de l'autre langue, avec leurs différens usages, t. III, Trévoux, chez Estienne Ganeau, libraire de Paris et directeur de l'imprimerie de S.A.S., 1704. [En ligne] https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/ cb33347777b

Dictionnaire universel françois et latin, vulgairement appelé Dictionnaire de Trévoux, contenant la signification et la définition des mots de l'une et de l'autre langue, Nouvelle édition…, éd. Abbé Brillant, Paris, Compagnie des libraires associés, 1771, 8 vol. [En ligne] http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/ bpt6k3052675c

Encyclopédie de Diderot, de d'Alembert et de Jaucourt, éd. ENCCRE. [En ligne] https://enccre.academie-sciences.fr/encyclopedie/

FURETIÈRE, Antoine, *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts…*, [Reprod.], Paris, France-Expansion, 1972 (1648), (« Archives de la linguistique française », 166). [En ligne] http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/ bpt6k50614b

MORIER, Henri, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, 3e éd. augmentée et refondue, Paris, Presses universitaires de France, 1981, 1263 p.

Trésor de la langue française informatisé, éd. ATILF, 2003. [En ligne] http://atilf.atilf.fr/tlf.htm.

Sources primaires

BARY, René
– *L'esprit de cour, ou Les conversations galantes, divisées en cent dialogues*, Paris, C. de Sercy, 1662, 286 p. [En ligne] http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/ bpt6k1097097.

BOUHOURS, Dominique
– *Les Entretiens d'Ariste et d'Eugène*, Lyon, J. Bruyset, 1682, 592 p. [En ligne] https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k87206584.

CONDORCET, Jean-Antoine-Nicolas de Caritat (marquis de)
– *Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain*, suivie de *Réflexions sur l'esclavage des nègres*, 1794, 389 p. [En ligne] https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k281802.
– *Éloges des académiciens de l'Académie royale des sciences morts depuis 1666 jusqu'en 1699*, par le marquis de Condorcet, Paris, 1773, 168 p. [En ligne] https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k15093696.

COYER, Gabriel-François
– *Dissertations pour etre lues : la premiere, sur le vieux mot de patrie ; la seconde, sur la nature du peuple*, 1755, 70-[2] p. [En ligne] https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5697301j.

D'ALEMBERT, Jean Le Rond
– *Discours préliminaire de l'Encyclopédie* ; publié intégralement d'après l'édition de 1763, Paris, A. Colin, 1894, 250 p. [En ligne] https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k75526p/f311.planchecontact#.
– *Discours préliminaire des éditeurs*, *Encyclopédie*, éd. ENCCRE, t. I.
– *Éloges lus dans les séances publiques de l'Académie française*, 1779. [En ligne] https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bd6t53693115.
– *Œuvres de d'Alembert. Sa vie, ses œuvres, sa philosophie*, par Condorcet, éd. Jean-Antoine-Nicolas de Caritat (marquis de Condorcet), Paris, E. Didier, 1853. [En ligne] https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8630341v.

DENESLE
– *Les préjugés du public sur l'honneur. Avec des observations, critiques morales et historiques*, Paris, H. G. de Hansy, 1765, 464 p. [En ligne] http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9668288f.

DIDEROT, Denis
– *Le Prospectus de l'Encyclopédie*, 1750, dans l'*Encyclopédie*, éd. ARTFL. [En ligne] https://encyclopedie.uchicago.edu/node/88.
– *Correspondances*, éd. Georges Roth et Jean Varloot, Paris, Éditions de Minuit, t. V, 1955, 259 p.
– et FALCONET, Étienne-Maurice, *Diderot et Falconet. Le Pour et le contre : correspondance polémique sur le respect de la postérité, Pline et les anciens auteurs qui ont parlé de peinture et de sculpture*, éd. Yves Benot, Paris, Les Éditeurs français réunis (Saint-Amand, impr. de Bussière), 1958, 384 p.

FONTENELLE, Bernard Le Bouyer de
– *Entretiens sur la pluralité des mondes*, Paris, Librairie de la Bibliothèque

nationale, 1899, 190 p. [En ligne] https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5541349w.

GIRAULT-DUVIVIER, Charles-Pierre
– *Grammaire des grammaires ou analyse raisonnée des meilleurs traités sur la langue française*, Paris, Cotelle, 1840, t. II, 300 p. [En ligne] https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k205602c/f1.planchecontact.

LA METTRIE, Julien Offray de
– *Œuvres philosophiques de M. de La Mettrie*, t. 1, 1753, 198 p. [En ligne] https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65292488.

LA MOTHE LE VAYER, François de
– *Cinq dialogues faits à l'imitation des Anciens, par Oratius Tubero*, t. I, A Francfort [i.e. Trévoux], Jean Savius, 1716, 416 p.

MERCIER, Louis-Sébastien
– *Tableau de Paris. Tome 1, Tome premier [-second]*, vol. 1, Hambourg ; Neufchâtel, S. Fauche ; Virchaux, 1781, XIV-302 p. [En ligne] https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k30434282.
– *Tableau de Paris. Tome 3, nouv. éd., corrigée & augmentée*, 1783, 203 p. [En ligne] https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9768904d.

MÉRÉ, Antoine Gombaud, chevalier de
– *Œuvres posthumes de M. le chevalier de Méré* [publ. par Nadal], Paris, J. et M. Guignard, 1700, 356 p. [En ligne] https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k109780k.
– *Discours de l'esprit, de la conversation, des agrémens, de la justesse, ou Critique de Voiture ; avec les Conversations du même chevalier & du maréchal de Clérambau*, Amsterdam, Pierre Mortier, 1687, 286 p. [En ligne] https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k109779n.

MONTAIGNE, Michel de
– *Essais de Michel de Montaigne : avec des notes de tous les commentateurs*, Paris, Lefèvre, 1834, 732 p. [En ligne] http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k64769284.

MALESHERBES, Chrétien-Guillaume de Lamoignon de
– « *Discours de réception de M. de Malesherbes* », le 16 février 1775. [En ligne] https://www.academie-francaise.fr/discours-de-reception-de-m-de- malesherbes.
– *Mémoires sur la librairie et sur la liberté de la presse*, par M. de Lamoignon de Malesherbes, [publiés par Antoine-Alexandre Barbier], Paris, H. Agasse, 1809, 435 p. [En ligne] https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k83094h.

ORTIGUE DE VAUMORIÈRE, Pierre

– *L'art de plaire dans la conversation. 4e éd., augmentée de deux entretiens, l'un sur le jeu, et l'autre sur le génie et le propre caractère de la plupart des dames*, Paris, J. et M. Guignard, 1701, 442 p. [En ligne] http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6259463r.

ROCHEFOUCAULD, François de La
– *Maximes suivies des Réflexions diverses*, Paris, Classiques Garnier, 2018, p. LXXXI-682 (« Éd. Jacques Truchet »). [En ligne] https://classiques-garnier-com.janus.bis-sorbonne.fr/maximes-suivies-des-reflexions-diverses.html.

Sources critiques

ABOLGASSEMI, Maxime
– « La contrefiction dans *Jacques le Fataliste* », *Poétique*, vol. 134/2, 2003, p. 223-237.

ABRAMOVICI, Jean-Christophe

– « L'esquisse ou comment s'en débarrasser. Diderot et la jouissance d'écrire », *Europe*, n° 1014, 2013 (dossier « Diderot »), p. 69-79.

– *Obscénité et classicisme*, Paris, Presses universitaires de France, 2003, 336 p. (« Perspectives littéraires »).

ADORNO, T. W.
– « The Essay as Form », trad. Bob Hullot-Kentor et Frederic Will, *New German Critique*, n° 32, 1984, p. 151-171.

AMOSSY, Ruth
– *La présentation de soi : ethos et identité verbale*, Paris, Presses universitaires de France, 2010, 233 p.
– « Roland Barthes et l'"image d'auteur" : écrits posthumes et hommages amicaux », *Littérature*, n° 186, juil. 2017, p. 82-95.

AUSTIN, John Langshaw
– *How to Do Things with Words*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1962, 168 p.

BAKHTINE, Michaïl
– *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984, 400 p.
– *La poétique de Dostoïevski*, trad. Isabelle Kolitcheff, Paris, Éditions du Seuil, 1998, 366 p.

BALLY, Charles
– *Linguistique générale et linguistique française*, Vendôme ; Paris, Impr. des Presses universitaires de France ; Ernest Leroux, 1932, 440 p.

BARTHES, Roland
– *Le plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil, 1973, 105 p. (« Tel Quel »).

BAUDIFFIER, Serge
– « La parole et l'écriture dans *Jacques le fataliste* », *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, janv. 1980, p. 283-295.

BENVENISTE, Émile
– *Problèmes de linguistique générale*, 1, Paris, Gallimard, 1966, 357 p. (« Bibliothèque des sciences humaines »).
– « L'appareil formel de l'énonciation », *Langages*, vol. 5/17, 1970, p. 12-18.
– *Problèmes de linguistique générale*, II, Paris, Gallimard, 1997, 286 p. (« Tel », 47).

BIASCI, Giulia
– « Les "Éléments de physiologie" de Diderot : une vulgarisation scientifique sensible », *Studi Francesi. Rivista quadrimestrale fondata da Franco Simone*, juil. 2019, p. 30-41.

BONNET, Jean-Claude
– *Diderot*, Paris, Librairie générale française, 1984, 384 p. (« Le Livre de poche », 5001).
– *Diderot. Textes et débats*, Paris, Librairie générale française, 1984, 384 p. (« Le Livre de poche », 5001).

BOUTET, Josiane
– « La référence à la personne en français parlé : le cas de "on" », *Langage et société*, vol. 38/1, 1986, p. 19-49.

BRAUN, T. E. D.
– « La conscience de la présence des spectateurs dans la comédie larmoyante et dans le drame », dans *Actes du V Congrès international des Lumières*, *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, Norwich, janv. 1980, p. 1527-1534.

BRAY, Bernard
– « L'invraisemblance épistolaire, ou le destinataire substitué », in *Roman par lettres. Usages poétiques de la première personne dans la littérature française*, Paris, Classiques Garnier, 2019, p. 107-123.

BÜHLER, Karl
– *Théorie du langage : la fonction représentationnelle*, trad. Jacques Bouveresse, Janette Friedrich et Didier Samain, Marseille, Agone, 2008, 688 p. (« Banc d'essais »).

CAMMAGRE, Geneviève
– « Diderot, de la *Correspondance* aux *Salons*. Énonciation épistolaire et

critique d'art », *Dix-huitième Siècle*, vol. 32/1, 2000, p. 473-484.
– « Diderot dans les "Salons" : enjeux rhétoriques et esthétiques de la représentation de soi », *Diderot Studies*, vol. 30, 2007, p. 179-193.

CHARTIER, Roger
– *Les Origines culturelles de la Révolution française*, Paris, Éditions du Seuil, 1990, 244 p. (« L'Univers historique »).

CHESNEAU, Albert
– « La structure temporelle de *Jacques le fataliste* : *Jacques et son maître* à la recherche du temps perdu », *Revue des sciences humaines*, vol. 33, p. 401-413.

CHOUILLET, Jacques et CHOUILLET, Anne-Marie
– *Denis Diderot – Sophie Volland : un dialogue à une voix*, reproduction en fac-similé, Paris, Honoré Champion, 2016, 178 p.

COHEN, Huguette
– *La figure dialogique dans "Jacques le fataliste"*, Oxford, The Voltaire Foundation, 1976, p. 113-128 (« Studies on Voltaire and the Eighteenth Century », 162).
– « Diderot et les limites de la littérature dans les *Salons* », *Diderot Studies*, vol. 24, Librairie Droz, 1991, p. 25-45.

COHN, Dorrit
– *La Transparence intérieure : modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, trad. Alain Bony, Paris, Éditions du Seuil, 1981, 310 p. (« Collection Poétique »).
– « Vies fictionnelles, vies historiques : limites et cas limites », *Littérature*, vol. 105/1, 1997, p. 24-48.

COVENEY, Aidan
– « "Anything you can do, *tu* can do better" : *tu* and *vous* as substitutes for indefinite *on* in French », *Journal of Sociolinguistics*, vol. 7/2, mai 2003, p. 164-191.
– « Vestiges of *nous* and the 1st person plural verb in informal spoken French », *Language Sciences*, vol. 22/4, oct. 2000, p. 447-481.

CROGIEZ-LABARTHE, Michèle
– « La promenade de Diderot, ou l'essayiste au *Salon* », in NÉE, Patrick (dir.), *Naissance de la critique littéraire et de la critique d'art dans l'essai*, p. 293-306.

CULLER, Jonathan D.
– *The Pursuit of Signs : Semiotics, Literature, Deconstruction*, augmented ed., Ithaca (N.Y.), Cornell University Press, 2002, 242 p.

CULIOLI, Antoine
– « Sur quelques contradictions en linguistique », *Communications*, vol. 20/1, 1973, p. 83-91.
– *Opérations et représentations*, nouv. éd., Limoges, Lambert-Lucas, 2020, 225 p. (« Pour une linguistique de l'énonciation », t. 1).

DARNTON, Robert
– *The Literary Underground of the Old Regime*, Cambridge (Mass.) ; London, Harvard University Press, 1982, 275 p.

DELON, Michel et DROST, Wolfgang (dir.)
– *Le Regard et l'objet : Diderot critique d'art. Actes du second colloque*, Université d'Orléans et Universität-Gesamthochschule Siegen/Heidelberg, Heidelberg, C. Winter, 1989, 142 p. (« Colloques des universités d'Orléans et de Siegen », 2 ; « Reihe Siegen », 80).

DESSINGUÉ, Alexandre
– *Le polyphonisme du roman : lecture bakhtinienne de Simenon*, Bruxelles, P.I.E.-Peter Lang, 2012, 247 p. (« Documents pour l'histoire des francophonies », 26).

DÉSHAIES, Denise
– « Références personnelles et types de discours en situation d'entrevue », dans *Le dialogue*, éd. Pierre Léon, Ottawa, Didier, 1985, p. 77-91.

DÉTRIE, Catherine
– *De la non-personne à la personne, l'apostrophe nominale*, Paris, CNRS, 2006, 212 p. (« Sciences du langage »).

DIDIER, Béatrice
– « Contribution à une poétique du leurre : "lecteur" et narrataires dans *Jacques le Fataliste* », *Littérature*, vol. 31/3, 1978, p. 3-21.
– « "Je" et subversion du texte : le narrateur dans *Jacques le Fataliste* », *Littérature*, vol. 48/4, 1982, p. 92-105.

DIECKMANN, Herbert
– *Cinq leçons sur Diderot*, Genève, Droz, 1959, 151 p. (« Société de publications romanes et françaises », 0081-0800).

DOMENECH, Jacques (dir.)
– *Mélanges autour de "Jacques le Fataliste" de Diderot*, Paris, L'Harmattan, 2017, 227 p. (« Thyrse », 11).

DUCROT, Oswald
– *Les mots du discours*, éd. Danièle Bourcier, Paris, Éditions de Minuit, 1980, 241 p. (« Le sens commun »).
– *Le Dire et le dit*, Paris, Éditions de Minuit, 1984, 240 p. (« Propositions »).

DUMOULIÉ, Camille
– *Littérature et philosophie : le gai savoir de la littérature*, Paris, A. Colin, 2002, 192 p. (« Collection U »).

DUFLO, Colas
– *Diderot philosophe*, Paris, H. Champion, 2003, 544 p. (« Travaux de philosophie », 2).

DÜRRENMATT, Jacques
– « “Le style est l’homme même”. Destin d’une buffonnerie à l’époque romantique », *Romantisme*, vol. 148/2, juin 2010, p. 63-76.

EDMISTON, William F.
– « Narrative Voice and Cognitive Privilege in Diderot’s “La Religieuse” », *French Forum*, vol. 10/2, 1985, p. 133-144.

Écrire aux XVIIe et XVIIIe siècles. *Genèses des textes littéraires et philosophiques*, dir. Jean-Louis Lebrave et Almuth Grésillon, Paris, CNRS Éditions, 2000, 240 p. (« Textes et manuscrits »).

FOUCAULT, Michel
– *La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976, 211 p. (« Histoire de la sexualité », t. I ; « Bibliothèque des histoires »).

FRANÇOIS, Alexis et BRUNOT, Ferdinand
– *La langue post-classique*, Paris, A. Colin, 1932, 2 vol. (« Histoire de la langue française des origines à 1900 », 6).

FRIED, Michael
– « Toward a Supreme Fiction : Genre and Beholder in the Art Criticism of Diderot and His Contemporaries », *New Literary History*, vol. 6/3, 1975, p. 543-585.
– *Absorption and Theatricality : Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Chicago, University of Chicago Press, 1988, 268 p.
– *La place du spectateur : esthétique et origines de la peinture moderne*, trad. Claire Brunet, Paris, Gallimard, 2017, 344 p. (« Folio », 627).

FUJIWARA, Mami
– « Diderot et le droit d’auteur avant la lettre : autour de la *Lettre sur le commerce de la librairie* », *Revue d’histoire littéraire de la France*, vol. 105, fév. 2005, p. 79-94.

FUCHS, Catherine
– « Le sujet dans la théorie énonciative d’Antoine Culioli : quelques repères », *DRLAV. Documentation et Recherche en Linguistique Allemande Vincennes*, vol. 30/1, 1984, p. 45-53.

FUMAROLI, Marc
– *La République des lettres*, Paris, Gallimard, 2015, 480 p. (« Bibliothèque des histoires »).
– « Otium, convivium, sermo », *Rhetorica*, vol. 11/4, nov. 1993, p. 439-443.

GADAMER, Hans-Georg
– *Vérité et méthode : les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, Paris, Éditions du Seuil, 1996, 544 p. (« L'Ordre philosophique »).

GÉRARD, Mireille
– « Art épistolaire et art de la conversation : les vertus de la familiarité [avec discussion] », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 78/6, 1978, p. 958-976.

GENETTE, Gérard
– « Frontières du récit », *Communications*, vol. 8/1, 1966, p. 152-163.
– *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, 288 p. (« Poétique »).
– *Nouveau discours du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, 134 p.

GEPNER, Corinna
– « L'autoportrait de la narratrice dans *La Religieuse* : les ruses du regard », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, vol. 17/1, 1994, p. 55-67.

GUESPIN, Louis
– « Nous, la langue et l'interaction », *Mots*, vol. 10/1, 1985, p. 45-62.

GOGO, Emmanuel
– « Colloque sentimental et fête savante. La conversation au XVIIIe siècle », dans *Une histoire de la conversation*, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 197-257.

GOULEMOT, Jean-Marie
– *Histoire de la vie privée*, 3 : *De la Renaissance aux Lumières*, Paris, Éditions du Seuil, 1986, 634 p. (« L'Univers historique », 45).

GRIMSLEY, Ronald
– « L'ambiguïté dans l'œuvre romanesque de Diderot », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, vol. 13/1, 1961, p. 223-238.

GUILLÉN, Claudio
– « Les provinces de la signification : le pacte épistolaire », *Revue de littérature comparée*, vol. 74/2, 2000, p. 133-141.

HABERMAS, Jürgen
– *L'espace public : archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, trad. Marc Buhot de Launay, Paris, Payot, 1978, 324 p.

HOFFMANN, Paul
– *La femme dans la pensée des Lumières*, réimpr. de l'éd. de Strasbourg 1977, Genève, Slatkine, 1995, 621 p. (« Références », 21).

JACQUES, Francis
– *Dialogiques : recherches logiques sur le dialogue*, Paris, Presses universitaires de France, 1979, 430 p.

JAKOBSON, Roman
– *Essais de linguistique générale*, 1 : *Les fondations du langage*, nouv. éd., Paris, Éditions de Minuit, 2003, 260 p. (« Reprise »).

JAUSS, Hans Robert
– *Pour une herméneutique littéraire*, trad. Maurice Jacob et Thomas G. Pavel, Paris, Gallimard, 2017, 457 p. (« Tel », 418).

JESPERSEN, Otto
– *La philosophie de la grammaire*, trad. Anne-Marie Léonard, Paris, Gallimard, 1992, 513 p. (« Collection Tel », 199).

JOUVE, Vincent
– *L'effet-personnage dans le roman*, 1re éd., Paris, Presses universitaires de France, 1992, 271 p. (« Écriture »).

JULY, Joël
– « Le discours direct libre entre imitation naturelle de l'oral et ambiguïsation narrative », *Questions de style*, Presses universitaires de Caen, févr. 2010, (« Genres littéraires et pratiques énonciatives »), p. 117-130.

KEMPF, Roger
– *Diderot et le roman ou le démon de la présence*, Paris, Éditions du Seuil, 1984, (« Pierres vives »).

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine
– « Pour une approche pragmatique du dialogue théâtral », *Pratiques*, n° 41, 1984, p. 46-62.
– *L'énonciation de la subjectivité dans le langage*, Paris, A. Colin, 1980, 290 p. (« Linguistique », 11).
– *Les interactions verbales*, t. II, Paris, A. Colin, 1992, 368 p. (« Linguistique »).

KIBÉDI VARGA, Aron
– « Le dialogue, de l'honnête homme au philosophe », *Littératures classiques*, vol. 28/1, 1996, p. 173-180.

KIM, Eun-Sook
– *La forme épistolaire et le dialogique chez Diderot : étude sur destinateur-*

destinataire dans le Salon de 1765, thèse de doctorat, Université de Paris III, 1991.

KUNDERA, Milan
– *Jacques et son maître : hommage à Denis Diderot en trois actes*, éd. François Ricard, Paris, Gallimard, 1984, 103 p. (« Le Manteau d'Arlequin »).

La Correspondance littéraire de Grimm et de Meister : 1754-1813, dir. Bernard Bray, Jochen Schlobach et Jean Varloot, Paris, Klincksieck, 1976, 313 p. (« Actes et colloques », 19).

La double adresse, dir. Jürgen Siess et Gisèle Valency-Slakta, Paris-Budapest-Torino, L'Harmattan, 2002, 152 p. (« Sémantiques »).

LAVANDERA, Beatriz R.
– « Where does the sociolinguistic variable stop? », *Language in Society*, vol. 7/2, août 1978, p. 171-182.

L'assiette des fictions
– *Enquêtes sur l'autoréflexivité romanesque. Actes des colloques de Lausanne (mars 2007) et de Leuven (juin 2007)*, Louvain ; Paris ; Walpole (MA), Peeters, 2010, 485 p. (« La République des lettres », 38).

Lecteur et acte de lecture dans les écrits de Diderot
– dir. Thomas Klinkert et Adrien Paschoud, Genève, Slatkine, 2023, 220 p. (« La journée critique de Zurich », 4).

LILTI, Antoine
– *Le monde des salons. Sociabilité et mondanité à Paris au XVIIIe siècle*, Paris, Fayard, 2005, 568 p.

LOJKINE, Stéphane
– « Dépréciation de la décoration : *De la Poésie dramatique* (1758) », *L'Œil révolté*, vol. III, 2007, p. 255-275.
– « La scène absente. Autoréflexivité narrative et autoréflexivité fictionnelle dans *Jacques le Fataliste* », dans *L'Assiette des fictions. Enquêtes sur l'autoréflexivité romanesque*, dir. J. Herman, A. Paschoud, P. Pelckmans et F. Rosset, Louvain ; Paris ; Walpole (MA), Peeters, 2010, p. 337-351.

MAINGUENEAU, Dominique
– *Le discours littéraire : paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004, 262 p. (« Collection U »).
– « Problèmes d'ethos », *Pratiques*, vol. 113/1, 2002, p. 55-67.
– *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Bordas, 1990, 186 p.
– « Le recours à l'ethos dans l'analyse du discours littéraire », *Acta fabula*, sept. 2014. [En ligne] https://www.fabula.org/colloques/document2424.php.

MARSHALL, David
– *The Surprising Effects of Sympathy : Marivaux, Diderot, Rousseau, and Mary Shelley*, Chicago, University of Chicago Press, 1988, 306 p.

MARTIN, Christophe
– « Innocence et séduction. Les aventures de la voix féminine dans *La Religieuse* de Diderot », *Littérature*, vol. 171/3, Paris, Armand Colin, 2013, p. 39-53.

MAY, Georges
– *Diderot et "La Religieuse" : étude historique et littéraire*, New Haven (Conn.) ; Paris, Yale University Press ; Presses universitaires de France, 1954, 245 p.
– « Diderot, artiste et philosophe du décousu », dans *Europäische Aufklärung. Herbert Dieckmann zum 60.*, dir. Hugo Friedrich et Fritz Schalk, Munich, Fink Verlag, 1967, p. 165-188.

MAZAURIC, Simone
– « Chapitre premier. Le mouvement de la sociabilité savante dans la première moitié du XVIIe siècle », dans *Savoirs et philosophie à Paris dans la première moitié du XVIIe siècle : Les conférences du Bureau d'adresse de Théophraste Renaudot (1633-1642)*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 1997, (« Philosophie »), p. 15-32.

MELANÇON, Benoît
– *Diderot épistolier : contribution à une poétique de la lettre familière au XVIIIe siècle*, [Saint-Laurent, Québec], Fides, 1996, 528 p.

MÉSAVAGE, Ruth M.
– « Dialogue and Illusion in "Jacques le fataliste" », *Diderot Studies*, vol. 22, Librairie Droz, 1986, p. 79-87.

MISSÉ, Blanca
– « *Rameau's Nephew* as an Essay-Form », *Romance Studies*, vol. 36/4, oct. 2018, p. 151-166.

MONTIER, Jean-Pierre
– « *Jacques le fataliste* et le lecteur impertinent », *Poétique*, n° 119, 1999, p. 343-361.

MORTIER, Roland
– *Clartés et ombres du siècle des Lumières : études sur le XVIIIe siècle littéraire*, Genève, Droz, 1969, 160 p. (« Histoire des idées et critique littéraire », 95).
– « Diderot et le problème de l'expressivité : de la pensée au dialogue heuristique », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, vol. 13, 1961, p. 283-297.

– « L'unité de caractère dans les romans et les contes de Diderot », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 103/3, 2003, p. 669-682.
– « Diderot et la fonction du geste », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, vol. 23/1, 1998, p. 79-87.

MORTUREUX, Marie-Françoise
– « Énonciation et pronoms personnels dans *Le Neveu de Rameau* », *L'Information grammaticale*, vol. 53/1, 1992, p. 33-37.

PAIGE, Nicholas
– « Diderot démystifié. Les lectures de *La Religieuse* », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 111/4, 2011, p. 851-868.

PAVY-GUILBERT, Élise
– *L'image et la langue : Diderot à l'épreuve du langage dans les "Salons"*, Paris, Classiques Garnier, 2014, 472 p.

PEETERS, Bert
– « "Nous on vous tu(e)". La guerre (pacifique) des pronoms personnels », *Zeitschrift für romanische Philologie*, vol. 122/2, avr. 2006, p. 201-220.

PEROL, Lucette
– « Diderot et le théâtre intérieur », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, vol. 49/1, 2014, p. 145-156.

PERRIN, Laurent
– « Polyphonie et autres formes d'hétérogénéité énonciative : Bakhtine, Bally, Ducrot, etc. », *Pratiques*, vol. 123/1, 2004, p. 7-26.

PRINCE, Gerald
– « Introduction à l'étude du narrataire », *Poétique*, 1973, p. 178-196.

PROUST, Jacques
– « Pour servir à une édition critique de la "Lettre sur le commerce de la librairie" », *Diderot Studies*, vol. 3, 1961, p. 321-345.
– « Présentation », dans Denis Diderot, *Sur la liberté de la presse. Texte partiel établi, présenté et annoté*, éd. Jacques Proust, Paris, Éditions sociales, 1964, p. 7-38.
– « De l'"exemple" au "conte" : la correspondance de Diderot », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, vol. 27/1, 1975, p. 171-187.

RABATEL, Alain
– « L'effacement énonciatif dans les discours rapportés et ses effets pragmatiques », *Langages*, vol. 38/156, 2004, p. 3-17.

REX, Walter E.
– « Secrets from Suzanne : The Tangled Motives of *La Religieuse* », *The Eighteenth Century*, vol. 24/3, 1983, p. 185-198.

RICŒUR, Paul
– *Du texte à l'action*, Paris, Éditions du Seuil, 1986, 409 p. (« Essais d'herméneutique », 2 ; « Collection Esprit »).
– *Le conflit des interprétations : essais d'herméneutique*, nouv. éd., Paris, Éditions du Seuil, 1993, (« L'ordre philosophique »).
– *Herméneutique*, éd. Daniel Frey et Nicola Stricker, Paris, Éditions du Seuil, 2010, 306 p. (« Écrits et conférences », 2 ; « La couleur des idées »).

ROCHE, Daniel
– « Sociabilité savante et progrès de l'économie politique dans la France du XVIIIe siècle », in Jesús Astigarraga Goenaga et Javier Usoz Otal (éd.), *L'Économie politique et la sphère publique dans le débat des Lumières*, Madrid, Casa de Velázquez, 2013, (« Collection de la Casa de Velázquez »), p. 259-275.

ROSIER, Laurence
– *Le discours rapporté : histoire, théories, pratiques*, Bruxelles, Duculot, 1999, 325 p. (« Champs linguistiques »).

ROUSSEAU, Nicolas
– *Diderot : l'écriture romanesque à l'épreuve du sensible*, Paris ; Genève, H. Champion ; Éditions Slatkine, 1997, 260 p. (« Les Dix-huitièmes siècles », 5).

ROUSSET, Jean
– *Narcisse romancier : essai sur la première personne dans le roman*, 2e éd., Paris, José Corti, 1986, 159 p.

SANDRIER, Alain
– *Le style philosophique du baron d'Holbach : conditions et contraintes du prosélytisme athée en France dans la seconde moitié du XVIIIe siècle*, Paris, H. Champion, 2004, 801 p. (« Les Dix-huitièmes siècles », 81).

SARFATI, Georges-Élia
– *Linguistique : initiation aux grandes théories*, 2e éd., Malakoff, Armand Colin, 2020, 286 p. (« Codex »).

SCHMITT, Éric-Emmanuel
– *Diderot ou La philosophie de la séduction*, Paris, Albin Michel, 1997, 327 p. (« Bibliothèque Albin Michel »).

SCHNEIDER, Michel
– *Voleurs de mots : essai sur le plagiat, la psychanalyse et la pensée*, Paris, Gallimard, 1985, 392 p. (« Connaissance de l'inconscient »).

SEARLE, John Rogers
– *Speech Acts : An Essay in the Philosophy of Language*, Cambridge, Cambridge University Press, 1969, 203 p.
– *Expression and Meaning : Studies in the Theory of Speech Acts*, Cambridge, Cambridge University Press, 1979.

SEGUIN, Jean-Pierre
– *Diderot, le discours et les choses : essai de description du style d'un philosophe en 1750*, Paris, Klincksieck, 1978, 404 p.
– « L'illusion du destinataire chez Diderot : un aspect de la stratégie persuasive », dans *Stratégies discursives : actes du colloque du Centre de recherches linguistiques et sémiologiques de Lyon (20-22 mai 1977)*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1978, p. 217-231.

STAROBINSKI, Jean
– *Diderot, un diable de ramage*, Paris, Gallimard, 2012, 420 p. (« Bibliothèque des idées »).

STEMPEL, Wolf-Dieter
– « *Ceci n'est pas un conte*, la rhétorique du conversationnel », *Littérature*, vol. 93/1, 1994, p. 66-79.

SUAREZ MARTINEZ, Pedro-Manuel
– « Vocatif latin et fonction du langage », *Vita Latina*, vol. 122/1, 1991, p. 39-45.

VAILLANT, Alain
– « Pour une histoire de la communication littéraire », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 103/3, 2003, p. 549.

VERBEKEN, Dominique
– *Étude de la temporalité dans "Jacques le fataliste"*, thèse de doctorat, Bordeaux 3, 2003.

VEYSMAN, Nicolas
– *Mise en scène de l'opinion publique dans la littérature des Lumières*, Paris, H. Champion, 2004, 801 p.

VIDAN, Gabrijela
– « Style libertin et imagination ludique dans la correspondance de Diderot », dans *Congrès international des Lumières, Transactions of the Third International Congress on the Enlightenment*, dir. Theodore Besterman, Oxford, The Voltaire Foundation, 1972, p. 1731-1745.

VULTUR, Ioana
– « La communication littéraire selon Paul Ricœur », *Poétique*, vol. 166/2, 2011, p. 241-249.

– « La littérature comme forme de communication », *Hermès*, n° 70, 2014, p. 140-143.

WARNER, Michael
– *Publics and Counterpublics*, New York (N.Y.), Zone Books, 2002, 334 p.

WALL, Anthony
– *Ce corps qui parle : pour une lecture dialogique de Denis Diderot*, Montréal ; Paris, XYZ Éditeur, 2013, 300 p.
– « Bakhtine et Diderot : à propos du *Neveu de Rameau* », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, vol. 17/1, 1994, p. 83-106.

WEISZ, Pierre
– « Le Réel et son double : la création romanesque dans "Jacques le fataliste" », *Diderot Studies*, vol. 19, Librairie Droz, 1978, p. 175-187.

Résumé

Titre français : « Les adresses au destinataire chez Diderot »

Résumé : Cette thèse explore les « adresses au destinataire » chez Diderot, en interrogeant la manière dont l'écrivain transforme l'acte de s'adresser à autrui en un principe génératif de l'écriture. L'adresse y est envisagée comme un geste de communication littéraire : acte performatif où la voix cherche moins à atteindre un interlocuteur réel qu'à créer, dans le texte même, l'espace imaginaire d'un échange. La première partie, d'orientation générale et de cadrage, définit l'adresse comme forme énonciative et instrument de la « communication littéraire » au sens de Ricœur. Elle en établit la typologie – directe et indirecte, explicite et implicite – et met en lumière sa tension constitutive entre ouverture publique et intimité réflexive. S'appuyant sur la linguistique de l'énonciation et la narratologie, elle dégage les traits morphologiques du *vous*, du *tu* et du *nous*, tout en montrant comment Diderot inscrit dans la lettre, la critique et le récit une oralité fictive qui recrée la coprésence de la parole vive. La seconde partie replace cette dynamique dans trois œuvres où l'adresse occupe une place privilégiée : *La Religieuse*, où les adresses pseudo-féminines révèlent la fracture entre voix narrative et voix auctoriale ; les *Salons* publiés dans la *Correspondance littéraire*, où Diderot convoque l'éditeur Grimm à la fois comme destinataire réel et destinataire fictif, transformant avec ses interventions la critique d'art en un véritable « spectacle dialogique » ; et *Jacques le fataliste*, où la relation entre narrateur et lecteur devient un principe structurant, substituant au récit linéaire le rythme de la conversation pour constituer une poétique de l'adresse. On en vient finalement à montrer que, chez Diderot, l'adresse constitue un principe fondamental de la création littéraire. Elle fait advenir le texte comme expérience partagée, où le réel s'éprouve dans la relation entre dire et entendre. Par cette esthétique du contact, l'écriture diderotienne rejoint le « plaisir du texte » barthésien et invente une forme de réalisme dialogique, où lire et écouter, dire et écrire se fondent en un même mouvement : celui d'un texte vivant, fluide et sensible, qui invite le lecteur à s'y perdre, à s'y reconnaître, à s'y éveiller.

Mots-clés : Diderot, Adresse, Destinataire, Lecteur, Espace imaginaire du dialogue

English title : « Addressee-Directed Discourse in Diderot's Works »

Abstract : This study explores the "addresses to the addressee" in Diderot's works, examining how the writer transforms the act of addressing another into a generative principle of writing. The address is conceived here as a gesture of literary communication — a performative act through which the voice seeks less to reach a real interlocutor than to create, within the text itself, an imaginary space of exchange. The first part, theoretical in scope, defines the address as an enunciative form and as an instrument of "literary communication" in the sense proposed by Ricœur. It establishes a typology — direct and indirect, explicit and implicit — and highlights its constitutive tension between public openness and reflexive intimacy. Drawing on linguistics of enunciation and narratology, it identifies the morphological features of vous, tu, and nous, while showing how Diderot inscribes within the letter, the art

criticism, and the narrative a fictive orality that re-creates the co-presence of living speech. The second part situates this dynamic within three works in which address holds a privileged place: *La Religieuse*, where the pseudo-feminine addresses reveal the fracture between the narrative and authorial voices; the *Salons* published in the *Correspondance littéraire*, where Diderot summons the editor Grimm both as a real and as a fictional addressee, turning art criticism into a true "dialogic spectacle"; and *Jacques le fataliste*, where the relationship between narrator and reader becomes a structuring principle, replacing linear narration with the rhythm of conversation to form a poetics of address. Ultimately, the study shows that in Diderot's work, address functions as a fundamental principle of literary creation. It brings the text into being as a shared experience, where reality is felt within the relation between speaking and hearing. Through this aesthetics of contact, Diderot's writing joins the Barthesian pleasure of the text and invents a form of dialogic realism, in which reading and listening, speaking and writing merge into a single movement — that of a living, fluid, and sensitive text inviting the reader to lose themselves, to recognize themselves, and to awaken within it.

Keywords : Diderot, Address, Addressee, Reader, Imaginary Space of Dialogue