

DE *JACQUES LE FATALISTE A LA RELIGIEUSE*
LA SUBVERSION DE L'ORDRE RÉALISTE DU TEXTE

by

MARIE-FRANCE GOODLIFFE

A Thesis

Submitted to the Faculty of Graduate Studies
in Partial Fulfilment of the Requirements
for the Degree of

MASTER OF ARTS

Department of French, Spanish and Italian
University of Manitoba
Winnipeg, Manitoba

April, 1994



National Library
of Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services Branch

395 Wellington Street
Ottawa, Ontario
K1A 0N4

Bibliothèque nationale
du Canada

Direction des acquisitions et
des services bibliographiques

395, rue Wellington
Ottawa (Ontario)
K1A 0N4

Your file *Votre référence*

Our file *Notre référence*

The author has granted an irrevocable non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of his/her thesis by any means and in any form or format, making this thesis available to interested persons.

L'auteur a accordé une licence irrévocable et non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de sa thèse de quelque manière et sous quelque forme que ce soit pour mettre des exemplaires de cette thèse à la disposition des personnes intéressées.

The author retains ownership of the copyright in his/her thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without his/her permission.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège sa thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

ISBN 0-315-92253-2

Canada

Nom Goodlife France

Dissertation Abstracts International est organisé en catégories de sujets. Veuillez s.v.p. choisir le sujet qui décrit le mieux votre thèse et inscrivez le code numérique approprié dans l'espace réservé ci-dessous.

Department de Français, Espagnol, Italien

SUJET

0313 U.M.I.
CODE DE SUJET

Catégories par sujets

HUMANITÉS ET SCIENCES SOCIALES

COMMUNICATIONS ET LES ARTS

Architecture 0729
Beaux-arts 0357
Bibliothéconomie 0399
Cinéma 0900
Communication verbale 0459
Communications 0708
Danse 0378
Histoire de l'art 0377
Journalisme 0391
Musique 0413
Sciences de l'information 0723
Théâtre 0465

ÉDUCATION

Généralités 515
Administration 0514
Art 0273
Collèges communautaires 0275
Commerce 0688
Économie domestique 0278
Éducation permanente 0516
Éducation préscolaire 0518
Éducation sanitaire 0680
Enseignement agricole 0517
Enseignement bilingue et
multiculturel 0282
Enseignement industriel 0521
Enseignement primaire 0524
Enseignement professionnel 0747
Enseignement religieux 0527
Enseignement secondaire 0533
Enseignement spécial 0529
Enseignement supérieur 0745
Évaluation 0288
Finances 0277
Formation des enseignants 0530
Histoire de l'éducation 0520
Langues et littérature 0279

Lecture 0535
Mathématiques 0280
Musique 0522
Orientation et consultation 0519
Philosophie de l'éducation 0998
Physique 0523
Programmes d'études et
enseignement 0727
Psychologie 0525
Sciences 0714
Sciences sociales 0534
Sociologie de l'éducation 0340
Technologie 0710

LANGUE, LITTÉRATURE ET LINGUISTIQUE

Langues
Généralités 0679
Anciennes 0289
Linguistique 0290
Modernes 0291
Littérature
Généralités 0401
Anciennes 0294
Comparée 0295
Médiévale 0297
Moderne 0298
Africaine 0316
Américaine 0591
Anglaise 0593
Asiatique 0305
Canadienne (Anglaise) 0352
Canadienne (Française) 0355
Germanique 0311
Latino-américaine 0312
Moyen-orientale 0315
Romane 0313
Slave et est-européenne 0314

PHILOSOPHIE, RELIGION ET THEOLOGIE

Philosophie 0422
Religion
Généralités 0318
Clergé 0319
Études bibliques 0321
Histoire des religions 0320
Philosophie de la religion 0322
Théologie 0469

SCIENCES SOCIALES

Anthropologie
Archéologie 0324
Culturelle 0326
Physique 0327
Droit 0398
Économie
Généralités 0501
Commerce-Affaires 0505
Économie agricole 0503
Économie du travail 0510
Finances 0508
Histoire 0509
Théorie 0511
Études américaines 0323
Études canadiennes 0385
Études féministes 0453
Folklore 0358
Géographie 0366
Gérontologie 0351
Gestion des affaires
Généralités 0310
Administration 0454
Banques 0770
Comptabilité 0272
Marketing 0338
Histoire
Histoire générale 0578

Ancienne 0579
Médiévale 0581
Moderne 0582
Histoire des noirs 0328
Africaine 0331
Canadienne 0334
États-Unis 0337
Européenne 0335
Moyen-orientale 0333
Latino-américaine 0336
Asie, Australie et Océanie 0332
Histoire des sciences 0585
Loisirs 0814
Planification urbaine et
régionale 0999
Science politique
Généralités 0615
Administration publique 0617
Droit et relations
internationales 0616
Sociologie
Généralités 0626
Aide et bien-être social 0630
Criminologie et
établissements
pénitentiaires 0627
Démographie 0938
Études de l'individu et
de la famille 0628
Études des relations
interethniques et
des relations raciales 0631
Structure et développement
social 0700
Théorie et méthodes 0344
Travail et relations
industrielles 0629
Transports 0709
Travail social 0452

SCIENCES ET INGÉNIERIE

SCIENCES BIOLOGIQUES

Agriculture
Généralités 0473
Agronomie 0285
Alimentation et technologie
alimentaire 0359
Culture 0479
Élevage et alimentation 0475
Exploitation des pâturages 0777
Pathologie animale 0476
Pathologie végétale 0480
Physiologie végétale 0817
Sylviculture et faune 0478
Technologie du bois 0746
Biologie
Généralités 0306
Anatomie 0287
Biologie (Statistiques) 0308
Biologie moléculaire 0307
Botanique 0309
Cellule 0379
Écologie 0329
Entomologie 0353
Généétique 0369
Limnologie 0793
Microbiologie 0410
Neurologie 0317
Océanographie 0416
Physiologie 0433
Radiation 0821
Science vétérinaire 0778
Zoologie 0472
Biophysique
Généralités 0786
Médicale 0760
SCIENCES DE LA TERRE
Biogéochimie 0425
Géochimie 0996
Géodésie 0370
Géographie physique 0368

Géologie 0372
Géophysique 0373
Hydrologie 0388
Minéralogie 0411
Océanographie physique 0415
Paléobotanique 0345
Paléocologie 0426
Paléontologie 0418
Paléozoologie 0985
Palynologie 0427

SCIENCES DE LA SANTÉ ET DE L'ENVIRONNEMENT

Économie domestique 0386
Sciences de l'environnement 0768
Sciences de la santé
Généralités 0566
Administration des hôpitaux 0769
Alimentation et nutrition 0570
Audiologie 0300
Chimiothérapie 0992
Dentisterie 0567
Développement humain 0758
Enseignement 0350
Immunologie 0982
Loisirs 0575
Médecine du travail et
thérapie 0354
Médecine et chirurgie 0564
Obstétrique et gynécologie 0380
Ophtalmologie 0381
Orthophonie 0460
Pathologie 0571
Pharmacie 0572
Pharmacologie 0419
Physiothérapie 0382
Radiologie 0574
Santé mentale 0347
Santé publique 0573
Soins infirmiers 0569
Toxicologie 0383

SCIENCES PHYSIQUES

Sciences Pures
Chimie
Généralités 0485
Biochimie 487
Chimie agricole 0749
Chimie analytique 0486
Chimie minérale 0488
Chimie nucléaire 0738
Chimie organique 0490
Chimie pharmaceutique 0491
Physique
Polymères 0495
Radiation 0754
Mathématiques 0405
Physique
Généralités 0605
Acoustique 0986
Astronomie et
astrophysique 0606
Électronique et électricité 0607
Fluides et plasma 0759
Météorologie 0608
Optique 0752
Particules (Physique
nucléaire) 0798
Physique atomique 0748
Physique de l'état solide 0611
Physique moléculaire 0609
Physique nucléaire 0610
Radiation 0756
Statistiques 0463
Sciences Appliqués Et Technologie
Informatique 0984
Ingénierie
Généralités 0537
Agricole 0539
Automobile 0540

Biomédicale 0541
Chaleur et ther
modynamique 0348
Conditionnement
(Emballage) 0549
Génie aérospatial 0538
Génie chimique 0542
Génie civil 0543
Génie électronique et
électrique 0544
Génie industriel 0546
Génie mécanique 0548
Génie nucléaire 0552
Ingénierie des systèmes 0790
Mécanique navale 0547
Métallurgie 0743
Science des matériaux 0794
Technique du pétrole 0765
Technique minière 0551
Techniques sanitaires et
municipales 0554
Technologie hydraulique 0545
Mécanique appliquée 0346
Géotechnologie 0428
Matériaux plastiques
(Technologie) 0795
Recherche opérationnelle 0796
Textiles et tissus (Technologie) 0794

PSYCHOLOGIE

Généralités 0621
Personnalité 0625
Psychobiologie 0349
Psychologie clinique 0622
Psychologie du comportement 0384
Psychologie du développement 0620
Psychologie expérimentale 0623
Psychologie industrielle 0624
Psychologie physiologique 0989
Psychologie sociale 0451
Psychométrie 0632



DE JACQUES LE FATALISTE A LA RELIGIEUSE
LA SUBVERSION DE L'ORDRE RÉALISTE DU TEXTE

BY

MARIE-FRANCE GOODLIFFE

A Thesis submitted to the Faculty of Graduate Studies of the University of Manitoba in partial fulfillment of the requirements for the degree of

MASTER OF ARTS

© 1994

Permission has been granted to the LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF MANITOBA to lend or sell copies of this thesis, to the NATIONAL LIBRARY OF CANADA to microfilm this thesis and to lend or sell copies of the film, and UNIVERSITY MICROFILMS to publish an abstract of this thesis.

The author reserves other publications rights, and neither the thesis nor extensive extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

Table des Matières

	<u>Pages</u>
Table des Matières.....	i
Note Liminaire.....	ii
Introduction.....	1
Chapitre I : Facteurs de distanciation dans <i>Jacques le fataliste</i>	
Écarts de composition.....	8
Dislocation de la voix narrative.....	17
Irrésolution psychologique des personnages.....	23
Chapitre II : La <i>Préface-annexe</i> : Genèse de <i>La religieuse</i> et démystification du lecteur.....	27
Chapitre III : Les mémoires de Suzanne: Construction et déconstruction d'une narratrice.....	41
Chapitre IV : Ambiguïté psychologique de Suzanne.....	61
Conclusion.....	67
Notes.....	73
Bibliographie.....	84

Note liminaire

Toutes les citations de Diderot se rapportant aux deux romans étudiés se réfèrent à la collection de livres de poche Folio publiée par Gallimard chez qui *Jacques le fataliste* a paru en 1973, et *La religieuse* en 1972.

Chaque citation est suivie par le numéro de la page où elle se situe et par la lettre majuscule J qui identifie *Jacques le fataliste*, et R *La religieuse* mis entre parenthèses.

Introduction

Il est peut-être opportun, en préambule à une étude sur Diderot romancier, auteur de *La religieuse* et de *Jacques le fataliste et son maître* de rappeler que ce ne fut pas en homme de lettres qu'il débuta sa carrière mais en philosophe et directeur de l'*Encyclopédie*. Sa formation et son appartenance à une époque "engagée" le portent à s'intéresser aux idées nouvelles, à définir les réalités qui émergent "dans la rue, à la foire, au marché, au tribunal,"¹ au musée. Comme la plupart de ses collègues il écrit pour un nouveau public qui "n'ayant pas d'opinion préconçue sur le style et les genres littéraires attend tout, fond et forme, du génie de l'écrivain."² Outre sa production d'écrits proprement philosophiques, sa participation à la rédaction des articles de l'*Encyclopédie* est l'occasion de donner forme à ses idées sur d'autres sujets, de mettre de nouvelles façons d'écrire à l'épreuve, d'essayer de changer "la façon commune de penser." L'article *Beau* jette le fondement théorique d'une esthétique basée sur la notion intellectuelle et émotive d'un ordre harmonieux de proportions et de rapports "par qui la beauté commence, augmente, varie à l'infini, décline et disparaît." Les données, surtout spéculatives, de telles définitions, s'affinent et se précisent à la pratique de l'écriture, et en bon pragmatiste c'est en écrivant que Diderot découvre les possibilités et les contraintes imposées par chaque genre littéraire.

Avant tout philosophe, c'est par un tour d'esprit philosophique que Diderot devient homme de lettres et tout en écrivant des drames, des *Salons*, des romans il ne peut s'empêcher de mettre en question les conventions du genre même qu'il est en train de pratiquer. Il profite de la création du *Fils naturel* pour mettre la validité de ses intentions de rénover le théâtre français à l'épreuve. Les *Entretiens sur le fils naturel* sont le regard en arrière que l'auteur jette sur sa pièce et où, par l'intermédiaire d'un spectateur, il admet n'avoir pas écrit la pièce qu'il aurait voulu. Tout en décrivant les tableaux exposés aux *salons* qui se succèdent de 1759 à 1767, il est conscient des limites qu'il y a à juger

la peinture avec des critères littéraires. Cette mise en question du discours critique aboutit au *Salon de 1767* où il conclut que le critique en peinture, face à un tableau de génie, ne peut rien faire d'autre que se taire ou parler pour ne rien dire. En interrogeant longuement et minutieusement le principe mimétique sur lequel se fonde la critique d'art, Diderot doit admettre son impuissance à rendre avec fidélité ces tableaux qu'il est supposé décrire à un public absent: " Mais que signifient mes expressions exsangues et froides, mes lignes sans chaleur et sans vie . . . Rien, rien mais rien du tout. Il faut voir la chose . . . Tout cela se sent fortement mais ne se décrit pas." ³ La raison d'être des *Salons* d'amener aux abonnés de la *Correspondance littéraire* des tableaux qui leur sont inaccessibles n'existe plus puisque ses descriptions ne peuvent se substituer à la "chose". A la place du discours critique émerge une écriture subjective, poétique à laquelle Diderot, en l'absence de valeur mimétique, doit reconnaître d'autres mérites sinon il ne s'y livrerait pas avec tant d'abandon. Les descriptions des tableaux de Vernet, évoqués comme s'ils étaient les paysages d'une promenade que Diderot y aurait faite, révèlent que le critique d'art s'est transformé en romancier, "c'est à dire en homme pour qui tout devient matière à des histoires, ou à des contes... et qui éprouve un plaisir évident à raconter les secrets de l'art à son lecteur." ⁴ Le texte du *Salon 1767* en renonçant au devoir absolu de coller à son sujet dans une description mimétique des tableaux, annonce la prose de fiction qui, exclusion faite des quatre derniers *Salons* trouve son plein épanouissement dans *La religieuse* où Diderot admet lui-même avoir su concilier son amour de la peinture avec la verve créatrice du romancier: "C'est un ouvrage à feuilletter sans cesse par les peintres; et si la vanité ne s'y opposait, sa véritable épigraphe serait: *son pittor anch'io*." ⁵

Diderot partage la méfiance de ses contemporains à l'égard de ce que l'on nomme alors avec un certain mépris *le roman*. Cette "ère de soupçon" vient de ce que "personne n'ose admettre qu'il invente" ⁶ par peur de perdre un public pour qui "la fiction ne se pardonne qu'autant qu'elle n'est point aperçue. Dès que le mensonge se

trahit le roman perd sa séduction: l'intérêt qu'il avait excité s'évanouit et la raison rendue à toute la sévérité de son jugement critique se prononce contre le plaisir du sentiment,"⁷ constate Baculard d'Arnaud. En réaction aux premiers excès où le roman était "un tissu d'événements chimériques et frivoles,"⁸ les romanciers du XVIIIe siècle tombent dans l'excès inverse d'un réalisme que Ian Watt qualifie de "formel" selon lequel "le roman donne un compte rendu complet et authentique de l'expérience humaine . . . et fournit à ses lecteurs des détails qui sont présentés au moyen d'un emploi du langage plus largement référentiel qu'il n'est d'usage dans les autres formes littéraires."⁹ Le réalisme dont il s'agit est pris dans l'acception étroite du terme qui signifie que *la vérité de l'histoire*, sa vraisemblance, sont appréciées pour la fidèle référence qui est faite au réel et servent de critères pour juger la valeur du romancier et son aptitude à recréer la réalité de façon convaincante. Bien que Diderot tombe sous le charme de l'illusion que crée Richardson, il refuse d'appeler *Clarissa* un roman et souhaite "qu'on trouvât un autre nom pour les ouvrages de Richardson qui élèvent l'esprit, qui touchent l'âme, qui respirent partout l'amour du bien et qu'on appelle aussi des romans."¹⁰

Tout en étant l'apologue de l'idéal mimétique dans cette profession de foi réaliste qu'est l'*Éloge de Richardson*, Diderot reconnaît qu'une inévitable tricherie est le prix de l'illusion. Comment gagner l'assentiment du lecteur, comment le convaincre de la crédibilité de ce qu'il lit sinon en endormant son sens critique "par de petites circonstances si liées à la chose . . . que la vérité de la nature couvrira le prestige de l'art et qu'il satisfera à deux conditions qui semblent contradictoires, d'être en même temps historien et poète, véridique et menteur."¹¹ Devenu "conteur historique", appellation qu'il préfère à celle de romancier, Diderot refuse de fonder sa *coexistence* avec le lecteur sur une malhonnêteté qui abuse de sa naïveté en faisant passer pour vrai ce qu'il sait être faux et lui donne l'option de tomber sous le charme de l'illusion en connaissance de cause, averti des artifices qui l'ont produite. Comment pallier au manque de contenu intellectuel et moral du roman, sinon en refusant d'offrir l'illusion à trop bon compte et de

satisfaire des lecteurs en quête d'évasion qui recherchent seulement à "contenter leurs désirs d'une correspondance étroite entre la vie et l'art . . . dans le réalisme formel du roman . . . dont les conventions sont beaucoup moins exigeantes pour le public que la plupart des conventions littéraires." ¹² Diderot se fait une trop bonne opinion de son lecteur pour ne rien lui offrir d'autre que l'illusion romanesque et il prévient que "quiconque n'a pas la force ou le courage de suivre un raisonnement étendu, peut se dispenser d'en commencer la lecture: c'est pour d'autres que j'ai travaillé."¹³

Les commentateurs ont tendance de séparer la production romanesque de Diderot en deux volets antithétiques et de voir dans *La religieuse* et *Jacques le fataliste* une dichotomie d'intention qui reflèterait l'évolution de ses idées sur le *réalisme formel* tel que le pratiquent ses contemporains, et qui "l'amènera du pathétique larmoyant de *La religieuse* à la sécheresse de l'anti-roman dans *Jacques le fataliste*."¹⁴ Huguette Cohen, en introduction à son article "La figure dialogique dans *Jacques le fataliste*" oppose "le réalisme naïf" ¹⁵ de *La religieuse* suscité par la lecture de Richardson à un "réalisme objectif" ¹⁶ dont *Le neveu de Rameau* serait le point de départ et *Jacques le fataliste* l'aboutissement. Selon Jacques Schérer, la différence entre *La religieuse* et *Jacques le fataliste* découle de la distance grandissante que Diderot interpose d'un roman à l'autre "entre lui et ses mots, entre lui et ses oeuvres."¹⁷ Pour Schérer, *La religieuse* invoque "une identification naïve et passionnée qui résulte de la conception aristotélicienne de l'art comme simple imitation de la nature,"¹⁸ selon laquelle Diderot incite le lecteur à s'identifier au personnage en lui donnant sa propre émotion en exemple: "Je me déssole d'un conte que je me fais," reconnaît-il avec fierté en plein milieu de la rédaction des mémoires de Suzanne. Au contraire, dans *Jacques le fataliste* l'auteur prend du recul à l'égard de l'illusion romanesque et il s'opère en lui un dédoublement qui lui permet "d'être à la fois lui-même et un autre, Diderot observant et Diderot observant le Diderot qui observe." ¹⁹ Diderot écrit et s'observe en train d'écrire, prenant à témoin un lecteur fictif qu'il rend complice de ses intentions et à qui il dévoile comment le texte prend forme.

Que *La religieuse* ait été catégoriquement étiqueté "un roman richardsonien", "le roman le plus réaliste de Diderot"²⁰ a souvent induit en erreur et fait mésestimer la signification subversive de l'inclusion de la *Préface-annexe* et du maintien dans le texte final de contradictions et d'illogismes narratifs que les critiques ont trop hâtivement taxés de *bévue*s ou d'*erreurs* dues à l'inadvertance de l'auteur. Déduire avec Cohen que l'adjonction, vingt ans après, de la *Préface-annexe* qui rompt l'illusion des mémoires est une manière pour Diderot d'admettre que sa tentative réaliste "s'était soldée à ses yeux par un échec"²¹ serait mettre la rédaction finale de *La religieuse* hors de contexte. Ce serait ignorer l'acuité des questions que Diderot se pose sur le roman au moment où il vient d'expérimenter de nouveaux procédés narratifs dans *Jacques le fataliste* et est en train de réviser le manuscrit d'origine des mémoires en vue de leur publication. Les critiques admettent que les différences qui distinguent à l'origine les deux grands romans de Diderot se sont estompées avec le temps et les révisions qu'il a effectuées sur le manuscrit d'origine des mémoires. Mais ils ont souvent omis d'accorder aux procédés anti-mimétiques de *La religieuse* la valeur innovatrice qu'ils accordent à ceux de *Jacques le fataliste*. La plupart des critiques pensent avec Catryse que l'insertion de la *Préface-annexe* "achève de rompre l'illusion déjà si compromise par une technique réaliste *insuffisante* ou *mal-appliquée*"²² sans s'interroger sur la signification profonde d'une telle adjonction. Rares sont ceux qui, avec Julie Hayes, refusent de juger *La religieuse* "a flawed masterpiece which lacked only proper editing to render full justice to the beauty of its prose"²³ et sont prêts à écouter "its many voices, to make an adequate account of its polyphony, its fragmentariness or its contradictions."²⁴ Un tel jugement a le mérite de donner un compte rendu positif des infractions textuelles de *La religieuse* que Hayes considère comme étant de valables alternatives à la transparence narrative habituelle et qui, au même titre que celles de *Jacques le fataliste*, sont dignes de recevoir l'attention du lecteur et de ne pas être négligées sous prétexte qu'elles ont échappé au discernement de l'auteur.

Ce travail a pour but de présenter l'hypothèse que *La religieuse* ne se veut peut-être pas d'une allégeance aussi purement réaliste que l'estiment de nombreux critiques. A l'instigation même de Diderot, qui établit un lien entre ses deux grandes oeuvres de fiction nommant *La religieuse* "la contre-partie" de *Jacques le fataliste*, n'est-il pas approprié de voir dans les procédés utilisés pour rompre l'illusion pathétique des mémoires la même intention que dans *Jacques le fataliste* de prendre ses distances à l'égard de la forme consacrée du roman réaliste. La critique du roman peut se faire dans l'abstrait mais elle sera plus constructive si mise à l'épreuve de la pratique. Diderot a besoin de ses romans pour y voir clair et c'est en écrivant *La religieuse* et *Jacques le fataliste* qu'Yvon Belaval considère "une théorie concrète du roman; une plaidoirie par l'exemple"²⁵ qu'il se heurte aux restrictions mais aussi explore les virtualités du genre. Sans prétendre faire abstraction des différences inhérentes à chacun des deux romans ni créer entre eux un parallèle qui les mettrait à part du reste de la fiction diderotienne, il est difficile de ne pas tenir compte des similarités de leur genèse qui suit synchroniquement, le même étalement dans le temps et se recoupe. La rédaction originelle des mémoires ayant précédé de peu d'années celle de *Jacques le fataliste*, serait-il trop audacieux de présumer que les problèmes que soulève l'écriture d'un long texte de fiction aient partiellement contribué aux réflexions métadiscursives de *Jacques le fataliste*? Publiés consécutivement dans la *Correspondance littéraire* les deux romans ont fait l'objet de révisions durant la période qui a suivi leur publication et a duré jusqu'à la mort de l'auteur. La teneur de ces ultimes variantes tend à accroître l'irrévérence à l'égard des conventions réalistes faisant de ces deux romans des textes déroutants, difficiles à comprendre et à apprécier pour les contemporains de Diderot.

L'objectif de cette étude serait de relever des similarités, qui, dans les techniques et structures narratives de ces deux romans, pourraient étayer la thèse que *La religieuse* contribue tout aussi fondamentalement et systématiquement que *Jacques le fataliste* au démantèlement de l'illusion romanesque. La prise en compte au départ de certains

procédés de distanciation pratiqués dans *Jacques le fataliste* servira à évaluer les techniques narratives de *La religieuse* et à mettre en relief la constance avec laquelle Diderot, d'un roman à l'autre, pose au lecteur des problèmes de compréhension qui le forcent à sortir de son confort de consommateur d'illusion. L'usage délibéré de techniques, qui dans les deux romans subvertissent les conventions, est la preuve, comme le dit M. Roelens, "qu'il n'y a nulle innocence dans sa pratique romanesque et qu'elle s'articule tout entière sur le refus et la critique de l'organisation traditionnelle du roman."²⁶

Ce travail propose de se dérouler en deux temps. En premier lieu on relèvera dans *Jacques le fataliste* certains procédés anti-mimétiques qui se déploient sur le même schéma que dans *La religieuse* autorisant des rapprochements entre les deux oeuvres à travers leur subversion de l'illusion romanesque. Dans une seconde étape, on s'attachera à la manière particulière de *La religieuse* de subvertir les conventions réalistes en étudiant les modes de narration qui lui sont propres et font de ce roman une innovation.

Chapitre I

Facteurs de distanciation dans *Jacques le fataliste*

C'est lorsqu'aucune signification immédiate ne s'impose et que la cohérence textuelle est défaillante que le lecteur est enclin à mobiliser toute sa pénétration pour déchiffrer un sens qui se dérobe: "Hindrances to comprehension are essential to the communicative value of the literary text, for they stimulate and increase reader participation by forcing him continually to reformulate meaning while reading."²⁷ *Jacques le fataliste* et *La religieuse* déstabilisent le lecteur en le privant des structures de de l'histoire *bien construite* dont il a l'habitude, en ébranlant sa confiance dans le bien fondé de conventions qu'il tient pour indispensables et en exigeant de lui "a reexamination of exactly what constitutes *reality* in the novel."²⁸ Ce sont surtout les entorses aux conventions sur lesquelles il s'appuie pour comprendre le texte qui provoquent en lui une réaction et le déconcertent. Parmi les infractions qui font que *Jacques le fataliste* "dismantles its own power of illusion while destroying the reader's faith in such powers"²⁹ trois aspects particuliers de la narration sont à mettre en évidence parce que, étant aussi présents dans *La religieuse*, ils constituent les principaux facteurs de subversion des règles de composition traditionnelles.

1) Écarts de composition

Il est significatif de l'ambiguïté que Diderot laisse planer sur son texte que la trame narrative des deux romans se déroule sur le même schéma en se dispersant vers une confusion grandissante au fur et à mesure que le récit progresse. Dans *Jacques le fataliste* discerner à qui revient l'autorité du récit, qui est "la personne qui parle" est encore plus hasardeux que dans *La religieuse* à cause du nombre accru des protagonistes et de la prolifération de leurs interférences les uns avec les autres. Dans *Jacques le*

fataliste tout le monde parle , toutes les voix se font entendre sans qu'aucune ne dise rien de définitif. Il n'y a pas de maître du texte et rien n'est confirmé qui ne soit ultérieurement démenti. "En effet ce roman incorpore un système de voix qui, au lieu de travailler de concert, se minent réciproquement,"³⁰ remarque judicieusement un critique. Aux deux pôles d'un échange dialogué, Jacques et son maître, les héros de l'histoire, parlent un langage de sourds car tout au long du récit ils "disputaient sans s'entendre"(41 J) et souvent "les voilà embarqués dans une querelle interminable,"(55 J) et encore "ils auraient pu faire le tour du globe sans déparler et sans s'accorder"(56 J). Enfermé dans le bavardage, Jacques répète inlassablement ce que son capitaine disait: "que tout ce qui nous arrive de bien et de mal ici-bas était écrit là-haut"(35 J). Le maître aime écouter et questionner parce qu'il aime redire: "Pourquoi questionnait-il?- Belle question! Il questionnait pour apprendre et pour redire comme vous, lecteur"(83-84 J). Quant au narrateur des aventures des deux héros, son pouvoir de créer un récit signifiant et expressif est sévèrement grévé par les incursions qu'y fait une voix extradiégétique, porte-parole de l'auteur qui envahit le texte de sa subjectivité empêchant "l'écriture de remplir sa fonction jonctive dans un développement univoque et orienté de la matrice romanesque."³¹ Tout se passe comme si la voix responsable de la narration se dédoublait en une seconde instance dont le but serait de subvertir le travail du narrateur en prévenant un lecteur fictif de ne pas prendre ce qu'il lit au pied de la lettre, "cautioning him against an uncritical acceptance of the mimetic categories."³² Le récit des aventures de Jacques et son maître est présenté comme l'objet d'un échange:

où l'auteur se manifeste en effet comme l'un des acteurs de son texte, s'éprouvant en même temps comme *écrivain* et comme *écrivain* alors que le lecteur lui-même, invité à un dialogue dans lequel est soulignée la complexité de la relation auteur-lecteur, participe en quelque sorte au travail scriptural.³³

Bien qu'une telle mise en scène soit caricaturale et ironique elle n'en est pas moins exemplaire du rapport de communication que tout narrateur établit avec le narrataire. Dans *Jacques le fataliste* le travail d'écriture ne s'effectue pas invisiblement comme dans une narration traditionnelle où voix d'auteur et celle de narrateur se télescopent en une seule instance qui prétend raconter objectivement à la troisième personne. Le lecteur réel est rendu conscient que, loin d'être la représentation d'une réalité préétablie, le récit est dû à la subjectivité créatrice de l'auteur qui "s'affirme à la fois comme une écoute, un regard, une intelligence et un pouvoir de sélection"³⁴ et qui dément la possibilité que l'histoire puisse avoir d'autre antériorité que celle des possibilités narratives qui naissent dans son imagination:

Que cette aventure ne deviendrait-elle pas entre mes mains, s'il me prenait en fantaisie de vous désespérer!....Pourquoi Jacques ne deviendrait-il pas amoureux une seconde fois? pourquoi ne serait-il pas une seconde fois le rival et même le rival préféré de son maître?- Est-ce que le cas lui était déjà arrivé?- Toujours des questions. Vous ne voulez donc pas que Jacques continue le récit de ses amours? Une bonne fois pour toutes, expliquez-vous; cela vous fera-t-il, cela ne vous fera-t-il pas plaisir? Si cela vous fera plaisir, remettons la paysanne en croupe derrière son conducteur, laissons-les aller et revenons à nos deux voyageurs(38-39 J).

L'auteur, devenu personnage dans son propre texte par la mise en scène du dialogue qu'il poursuit avec le lecteur fictif, se montre à son écriture, rendant son interlocuteur témoin du mouvement qui donne forme au récit et par lequel le sens se produit et se transforme: "La mise en relief délibérée des articulations ambiguës récit-discours, écriture-lecture dénonce la convention *littéraire* qui voudrait occulter, au profit d'une narration innocente, la fonction démythifiante de l'écriture."³⁵ Le travail d'écriture est évoqué de façon à donner l'impression qu'il s'effectue simultanément au discours dont il est l'objet. Le lecteur est contraint de se plier à l'évidence que ce qu'il tenait pour un

récit objectif ne résulte que du bon vouloir de l'auteur qui se délecte à le dérouter en faisant miroiter une multiplicité vertigineuse de possibilités narratives qui sont révoquées aussitôt qu'évoquées.

La répétition des structures syntaxiques, *il ne tiendrait qu'à moi, Qui est-ce qui m'empêcherait, je suis en bon chemin*, l'insistance avec laquelle la voix d'auteur affirme mécaniquement son contrôle du récit, prouvent l'usage parodique qu'il fait de cette omnipotence et la créativité d'imagination dont il fait l'étalage est démentie par la banalité de la solution narrative qu'il retient. "The tempting sequences of plots and coincidences reveal themselves outlandishly false when revoked in such frequency. In contrast, what little plot that exists (the journey) appears banal, and the narrator frankly admits to the sparseness of his text because of his commitment to the truth."³⁶ En les rendant plus préjudiciables que bénéfiques à la compréhension du texte, Diderot fait un usage parodique des interventions d'auteur qui se retrouve dans la *Préface-annexe* où "he shows his gift of self-irony and his delight in bewildering and fooling the reader."³⁷ La voix d'auteur n'interpelle pas un lecteur fictif pour sérieusement lui confier le fond de ses pensées sur la littérature ou l'art mais pour le déconcerter et l'obliger à quitter sa position de retranchement derrière des conventions et des préjugés qu'il souhaite subvertir.

Indéniable entorse à la linéarité traditionnelle, la voix d'auteur refuse de signaler le texte comme étant le résultat d'un travail d'organisation, comme étant l'écriture que l'auteur dispose dans un ordre donné sur les pages d'un livre. Il n'est jamais question de chapitres, d'introduction, de conclusion. Structurer, organiser, délimiter le texte c'est décider de son sens, c'est imposer une limite à la signification qui découlerait d'une coupure artificielle dans l'enchaînement des causes et effets à laquelle l'auteur de *Jacques le fataliste* prétend se refuser. Comme le dit Jacques: "Tout a été écrit à la fois. C'est comme un grand rouleau qui se déploie petit à petit" (41 J). Symbole du vaste texte de la nature, *le grand rouleau* fait un tout qui ne peut être découpé qu'arbitrairement

ce que Diderot signale par la mise en place d'introductions et de conclusions qui dans *Jacques le fataliste* "n'existent que sur le mode de la parodie et de la déception."³⁸

Dans *Jacques le fataliste*, de la même façon que dans *La religieuse*, le discours a déjà commencé avant que ne débute le texte et il se poursuit au delà de la dernière phrase écrite. Dans les deux cas le récit débute *in media res* au milieu d'un dialogue entre Jacques et son maître et au milieu d'une correspondance qui est en cours entre Suzanne et le marquis. Dans *Jacques le fataliste* l'échange entre la voix d'auteur et le lecteur fictif sur lequel débute le livre, a commencé bien avant la première ligne du texte:

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? Le maître ne disait rien; et Jacques disait que son capitaine disait que tout ce qui nous arrive de bien et de mal ici-bas était écrit là-haut(35 J).

La voix d'auteur feint de ne pas en savoir plus sur ses héros que ce qu'il dit. Un tel "étalement de son *ignorance*"³⁹ est en transgression à la convention romanesque qui veut que l'introduction soit le point de départ de l'anecdote qui va être racontée, qu'elle serve à présenter les personnages et à jeter les fondements de l'intrigue. Les paroles des deux interlocuteurs dans ce premier paragraphe se rapportent à ce qui a déjà été dit par une tierce personne qui elle-même se réfère à des paroles dont l'origine est si vague qu'elle devient indéfinissable et ne peut plus être une garantie de leur exactitude. Il devient apparent, dès les premières lignes, qu'aucune parole n'est proférée en isolation, indépendamment de ce qui a déjà été dit et écrit. Jacques base son dire sur celui de son capitaine qui lui-même avait lu Spinoza et répétait, à sa manière, ce qu'il y avait lu : "Le capitaine lui avait fourré dans la tête toutes ces opinions qu'il avait puisées, lui, dans son Spinoza qu'il savait par coeur"(218 J). S'il arrive au maître "de dire quelque chose de sensé c'est d'inspiration ou de réminiscence"(59 J). Dans *La religieuse*, une lettre du

marquis servira d'introduction aux mémoires de Suzanne et fait entrevoir l'existence d'un contexte verbal qui aurait précédé leur rédaction et dans lequel les limites du texte qui compose le roman sont arbitrairement tirées.

La signification d'un roman résulte du travail de composition de l'auteur qui détermine le champ du récit, quand il commence, quand il se termine, comment il se déroule. Mettre un point final, figer le sens du récit dans une conclusion qui exclurait des annotations éventuelles et des recomposition ou décomposition ultérieures du texte, est une pratique d'écriture aussi étrangère à l'encyclopédiste qu'au romancier qu'est Diderot qui, en révisant ses romans, continue jusqu'à la fin de sa vie à en modifier la signification. La conclusion de *Jacques le fataliste*, qui n'en est pas une par le peu de certitudes qu'elle laisse au lecteur, prouve combien à contre-cœur Diderot se plie à la logique romanesque qui veut que pour avoir du sens le roman doit avoir une fin. La réticence de Jacques à poursuivre l'histoire de ses amours est symptomatique de la difficulté qu'a l'auteur à mettre un point final au récit: "Je ne saurais; il m'est impossible d'avancer; il me semble que j'aie derechef la main du destin à la gorge, et que je me la sente serrer; pour Dieu, Monsieur, permettez que je me taise"(325 J). La voix d'auteur elle aussi renonce à sa tâche de narrateur et abandonne au lecteur le droit de continuer le récit des amours de Jacques et d'y donner la fin qui lui plaît:

Et moi je m'arrête parce que je vous ai dit de ces deux personnages tout ce que j'en sais . . . Je vois, lecteur, que cela vous fâche; eh bien, reprenez son récit où il l'a laissé, et continuez-le à votre fantaisie ou bien faites une visite à Mlle Agathe, sachez le nom du village où Jacques est emprisonné; voyez Jacques, questionnez-le(325-326 J).

Jacques le fataliste s'achève en parodie sur un dénouement pastiche qui se disqualifie par le conventionalisme *de l'histoire d'amour qui finit bien* " où ne subsiste que la *forme* d'une fin par où se satisfait et ne se satisfait pas l'exigence du sens, mimée et minée." 40

La seule certitude que la voix d'auteur est prête à concéder au lecteur est celle de n'être sûr de rien:

(On a voulu me persuader que son maître et Desglands étaient devenus amoureux de sa femme. Je ne sais ce qui en est, mais je suis sûr qu'il se disait le soir à lui-même: "S'il est écrit là-haut que tu seras cocu, Jacques, tu auras beau faire, tu le seras; s'il est écrit au contraire que tu ne le seras pas, ils auront beau faire, tu ne le seras pas; dors donc, mon ami..." et il s'endormait) (330 J).

De la même manière que la fin des mémoires et celle de la *Préface-annexe*, la fin dans *Jacques le fataliste* laisse la question du sens en suspens ouverte à l'interprétation du lecteur et mise sur sa perspicacité pour tirer les bonnes conclusions car "the only danger lies in the text's falling into the hands of a misguided reader."⁴¹ Une fois que la question du sens est la responsabilité du lecteur quelle assurance a l'auteur que ce dernier ne se méprendra pas sur son compte et ne donnera pas une interprétation erronée au texte. La voix d'auteur dans *Jacques le fataliste* a de bonnes raisons d'être sur la défensive car le lecteur fictif ne lui laisse rien passer, lui reproche son *obscénité* et qualifie "son Jacques d'insipides rapsodie"(261 J). La voix d'auteur proteste de la pureté de ses intentions et blâme l'esprit mal tourné du lecteur pour l'obscénité que ce dernier voit dans son livre: "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"(261 J).

Mais si le lecteur réel risque de mal interpréter ce qu'il lit n'est-ce pas justement dû à "cette politique de la subversion"⁴² à laquelle Diderot donne libre cours dans ses romans? Dans *Jacques le fataliste* le dialogue incessant entre voix d'auteur et lecteur fictif s'insère dans les échanges que poursuivent les personnages et "cet entrelacs de dialogues qui s'interrompent les uns les autres contribue à rompre les liens entre les idées qui ont pu naître dans l'esprit du lecteur réel au fur et à mesure qu'il poursuit son acte de

lecture."⁴³ La voix d'auteur est le principal facteur de perturbation de la compréhension car elle contrôle un foisonnement narratif qu'elle a elle-même fait naître et les méprises du lecteur fictif sont dues à l'éparpillement du sens que l'auteur a délibérément fomenté en faisant dévier le sujet du récit et en flattant son insatiable curiosité:

S'il faut être vrai, c'est comme Molière, Regnard, Richardson, Sedaine; la vérité a ses côtés piquants, qu'on saisit quand on a du génie. - Oui quand on a du génie mais quand on en manque? - Quand on en manque, il ne faut pas écrire. - Et si par malheur on ressemblait à un certain poète que j'envoyai à Pondichéry? - Qu'est-ce que ce poète? - Ce poète... Mais si vous m'interrompez, lecteur, et si je m'interromps moi-même à tout coup, que deviendront les amours de Jacques? Croyez-moi, laissons là le poète... L'hôte et l'hôtesse s' éloignèrent... - Non, non, l'histoire du poète de Pondichéry. - Un jour il me vint un jeune poète, comme il m'en vient tous les jours...Mais lecteur, quel rapport cela a-t-il avec le voyage de Jacques le Fataliste et de son maître?... - L'histoire du poète de Pondichery(71-72 J).

L'épisode du poète de Pondichéry illustre de façon exemplaire la dispersion du texte que provoque la voix d'auteur par une prolifération d'anecdotes secondaires qui entravent le déroulement des aventures de Jacques et son maître. Prétendant être victime d'une curiosité qu'il a lui-même éveillée, la voix d'auteur invoque le devoir qui lui incombe d'être fidèle à l'histoire qu'il s'est donné de raconter et fait semblant de céder à contrecœur à l'insistance du lecteur en lui abandonnant l'initiative de décider de quoi va parler le récit.

Au contraire, lorsque la voix d'auteur se tait et laisse la narration se dérouler sans interruption de sa part, le récit gagne en clarté et le lecteur ne requiert aucune mise au point pour en saisir le sens. Dans l'épisode de Madame de La Pommeraye le lecteur fait la sourde oreille aux sollicitations de la voix d'auteur qui, pour une fois, ne réussit pas à

détourner son attention de l'histoire que lui raconte l'hôtesse: "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 bavarder d'hôtesse, et que nous reprenions les amours de Jacques?"(151 J). La voix d'auteur et celle de son interlocuteur le lecteur fictif sont absentes des temps forts du récit ou peut-être ces passages sont-ils plus palpitants du fait de cette absence quand:

the story is unproblematically told as the representation of a prior, clearly perceptible sequence. All those technical difficulties, all those narrational problems which could be resolved only as accompanied by explicit authorial comments are here submerged and silenced for the sake of a *resolutely realistic illusion*.⁴⁴

Dans les moments les plus prenants de l'histoire de Madame de La Pommeraye ou de l'abbé Hudson, comme dans la majeure partie des mémoires de *La religieuse*, la compréhension va de soi car le problème de l'écriture "est purement et simplement mis entre parenthèses, oblitéré. Comment se fait-il que ce langage ait pu arriver jusqu'à l'écriture, à quel moment l'écriture a-t-elle pu le récupérer? Ce sont là des questions qu'on laisse soigneusement dans l'ombre."⁴⁵ Les irrptions d'auteur dans *Jacques le fataliste* manifestent, au même titre que les *bévues*, le P.S. des mémoires et le remaniement éditorial par Diderot de la préface de Grimm du refus d'occulter les modes de production du texte. En portant l'attention sur "le jeu formel par lequel se crée le sens"⁴⁶ la lecture s'oriente moins sur le sens même du texte que sur les conditions dans lesquelles le sens s'actualise et, qui dans *Jacques le fataliste* et *La religieuse* sont "toujours complexes, souvent conflictuelles et contradictoires et s'opposent à toute lecture réductrice."⁴⁷ En incluant dans une oeuvre aussi peu respectueuse des conventions que *Jacques le fataliste* des narrations qui ont toutes les caractéristiques de l'histoire *bien construite*, en ruinant l'illusion que les mémoires avaient créée par l'adjonction de la *Préface-annexe* dans *La religieuse* Diderot intègre dans la composition de ses romans

tout un système de contrastes et d'oppositions qui prennent leur valeur à se trouver juxtaposés au sein d'une même oeuvre. Comme le dit judicieusement Kavanagh dans son étude structurale de *Jacques le fataliste*: "It is the presence of both these poles of narration that leads the reader to understand that he must conduct his interrogation of the work on the level of *how* it means rather than on that of *what* it means."⁴⁸

2) Dislocation de la voix narrative

Un autre procédé de distanciation que pratiquent *Jacques le fataliste* et *La religieuse* consiste à ce que l'apparition de la voix d'auteur soit toujours en corrélation à un trouble de la signification dû à la disqualification de la voix narratrice. Dans *Jacques le fataliste* l'apparition de la voix d'auteur dans la trame narrative est la cause du déclin de l'autorité de la voix en train d'assumer la narration. Identiquement, dans la *Préface-annexe*, après avoir anéanti la crédibilité de la voix narratrice des mémoires en dévoilant leur caractère fictif, l'auteur Diderot intervient dans la préface de Grimm, non pour se porter garant de l'exactitude de ce qui y est dit mais, au contraire, pour affaiblir sa valeur de témoignage en y faisant des rectifications et des additions qui laissent le lecteur incertain de ce qu'il peut croire dans ce que dit Grimm.

Dans *Jacques le fataliste*, au premier abord la voix chargée du récit des aventures de Jacques et son maître paraît ne rien raconter qui ne soit fondé sur le témoignage oral de personnes dignes de confiance:

tel fut le récit que j'en avais entendu faire aux Invalides, je ne sais en quelle année, le jour de Saint-Louis, à table chez un monsieur de Saint-Étienne, major de l'hôtel; et l'historien qui parlait en présence de plusieurs autres officiers de la maison, qui avaient connaissance du fait, était un personnage grave qui n'avait pas du tout l'air badin(99 J).

Le narrateur refuse de combler arbitrairement les lacunes du récit et dans "son renon-

gement à l'omniscience" ⁴⁹ ne raconte que ce qu'il sait de source sûre et refuse de répondre aux questions dont il ignore la réponse. Étant donné que le narrateur parle d'un point de vue objectif, extérieur aux événements racontés, "le statut de la connaissance dans cette voix devrait être simplement exprimé comme reflet fidèle et direct des événements" ⁵⁰ comme il est d'usage dans une narration traditionnelle où le rôle de médiation du narrateur est rendu invisible. Mais les interventions de la voix d'auteur empêchent la voix narratrice de remplir dans le récit sa tâche unificatrice "en opérant une disjonction explicite entre l'instance du récit et l'instance du discours, en s'avouant en même temps exécutant d'un travail scriptural- l'auteur- et producteur d'un récit - le narrateur."⁵¹ Ce dédoublement met le travail du narrateur en perspective en sabotant l'effet de réel qu'il veut créer et en mettant à nu les secrets de fabrication dont sa narration se révèle l'évident résultat.

Ce sabotage de l'illusion romanesque par la voix d'auteur s'observant en train d'écrire pourrait donner naissance à une autre sorte de réalisme dans lequel l'acte même de raconter deviendrait l'objet du récit. L'oeuvre ferait alors la chronique de sa propre création. Mais pour qu'une telle entreprise soit convaincante à ce niveau métadiscursif la voix narratrice doit faire preuve d'unité et de cohérence de façon que l'acte de parole soit clairement identifiable comme venant bien d'elle. Dans *Jacques le fataliste* la voix narratrice se disperse en tant de fonctions contradictoires qu'il devient impossible "de croire à un *je* qui réfléchissant sur sa performance de raconteur constituerait *l'unité* du roman, c'est à dire de croire à un métalangage *absolu* et évident." ⁵² La voix d'auteur laisse délibérément planer le doute sur l'origine de la parole du narrateur. Comment a-t-il su ce qu'il raconte? Est-ce par des témoignages donnés oralement, ou par des informations que les personnages eux-mêmes lui ont fournies de première main: "Tout ce que je vous débite là, lecteur, je le tiens de Jacques, je vous l'avoue parce que je n'aime pas à me faire l'honneur de l'esprit d'autrui"(217 J). Est-ce par expérience en participant

aux événements qui concernent les personnages? Le narrateur profite d'un moment de confusion dans le récit pour se glisser à leur côté et prétendre voyager en leur compagnie:

Il était tard; la porte de la ville était fermée, et ils avaient été obligés de s'arrêter dans le faubourg. 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(123 J).

L'écart à la vraisemblance que représente l'apparition du narrateur parmi ses personnages ne passe pas inaperçu et s'attire l'objection du lecteur fictif. Dans *Jacques le fataliste*, le lecteur réel ne peut déterminer si c'est le narrateur qui décide du récit comme ses proclamations d'omnipotence le laisseraient penser *il ne tient qu'à moi... qu'est-ce qui m'empêcherait de...*, ou si au contraire les événements vécus par les personnages dirigent un narrateur qui affecte de subordonner sa narration à leurs faits et gestes. Il les suit, les écoute, supporte l'ennui de leur conversation:

Je voudrais que l'histoire du secrétaire du marquis des Arcis fût encore un conte d'amour; mais j'ai peur qu'il n'en soit rien, et que vous n'en soyez ennuyé. Tant pis pour le marquis des Arcis, pour le maître de Jacques, pour vous, lecteur, et pour moi(219 J).

Le dialogue entre voix d'auteur et lecteur fictif prend le relais du récit quand les héros se taisent, dorment ou sont séparés donnant l'impression que, comme eux, le narrateur se soumet aux événements qui les contrôlent. La voix d'auteur intervient pour remplir les moments creux dans la vie des personnages pour ne pas supprimer arbitrairement une portion de la durée de leur temps vécu. Ce qu'ils font paraît se dérouler simultanément à la narration et déterminer quand elle doit s'interrompre ou reprendre son cours. Quand Jacques et son maître sont séparés et puisqu'ils "ne sont bons qu'ensemble et ne valent rien séparés non plus que Don Quichotte sans Sancho et Richardet sans Ferragus,"(99 J) la voix d'auteur en profite pour proposer au lecteur: "causons ensemble jusqu'à ce qu'ils se soient rejoints"(99 J). Cette coïncidence entre la durée du discours et les coordonnées

temporelles du récit donne l'impression que le temps présent de l'écriture et le temps des personnages appartiennent à la même temporalité. Le dialogue que la voix d'auteur entretient avec le lecteur fictif les met tous deux en scène leur faisant jouer un rôle aux côtés des personnages dont la parole est souvent interrompue par la leur. Ce nivellement qui brouille la ligne de séparation entre réalité et fiction, présent et passé "abat une cloison qui paraissait étanche entre l'auteur et ses personnages."⁵³ Le récit est sans cesse à la merci des intrusions de la voix d'auteur qui parfois s'immisce et interrompt ce que font les personnages prouvant que "the resolute presence of the *temps de l'écriture* forever qualifies and redefines the mythic anteriority of the *temps représenté*."⁵⁴ La voix d'auteur prévient le lecteur fictif qu'il va interrompre la narration du maître "si cela vous convient; ne fût-ce que pour faire enrager Jacques, en lui prouvant qu'il n'était pas écrit là-haut, comme il le croyait, qu'il serait toujours interrompu et que son maître ne le serait jamais"(291 J).

Le texte en progressant rend plus difficile de distinguer d'où parle le narrateur . Louvoyant entre la position de narrateur omniscient et celle où il fait " l'étalage de son ignorance", l'unique certitude qu'il laisse au lecteur à la fin est celle de n'être sûr de rien: "Je ne sais ce qu'il en est..."(330 J). Laisant son récit en suspens par souci de vérité car il a dit tout ce qu'il sait et que "l'on ne peut s'intéresser qu'à ce qu'on croit vrai,"(326 J) le narrateur s'en remet à des manuscrits qui apparaissent au dernier moment et achèvent de compromettre son statut de narrateur. Historien, personnage, créateur, le voilà à présent copiste et éditeur de manuscrits. "Parce qu'il assume, tant bien que mal la responsabilité de l'incertitude des sources écrites et orales, le narrateur se trouve au centre même de toutes les contradictions dont le texte fourmille, et par conséquent de cette systématique remise en question des clivages les plus fondamentaux sur lesquels reposent nos certitudes et notre relatif confort."⁵⁵

L'histoire de Jacques et son maître, que le lecteur aurait prise pour la transposition de témoignages oraux et d'expériences vécues par le narrateur s'avère être aussi la

transcription "d'un petit traité de toutes sortes de divinations"(263 J) que Jacques aurait écrit. Le narrateur, devenu copiste et éditeur d'un manuscrit, doit combler "les lignes ponctuées qui annoncent la lacune"(265 J) par une "conjoncture qu'il donne pour ce qu'elle vaut"(265 J) c'est à dire sans fondement historique ni écrit. L'apparition de manuscrits donne au texte une nouvelle dimension qui l'élève au statut d'écrit littéraire que l'éditeur organise et dispose pour qu'il soit lu d'une certaine manière. L'éditeur n'est pas différent de l'auteur "puisque'il fait subir concrètement aux textes le même sort que celui-ci, par le truchement de cette gestion plus abstraite qu'on appelle l'intertextualité, inflige à ses précurseurs."⁵⁶ Dans les deux romans de Diderot, l'intervention d'un éditeur survient toujours pour suppléer à l'état défectueux de documents écrits et prendre le relai de la voix narratrice devenue déficiente. A la fin des mémoires de Suzanne un éditeur intervient pour compenser à la dégradation d'un texte que la narratrice n'est plus en état d'assumer: "Ce qui suit ne sont plus que les *réclames* de ce qu'elle se promettait apparemment d'employer dans le reste de son récit . . . c'est à son état malheureux qu'il faut rapporter les *fragments* que je vais transcrire"(255 J). Dans *Jacques le fataliste* le narrateur devient éditeur parce qu'il a dit de ces deux personnages "tout ce qu'il sait." Mais les documents écrits auxquels il se réfère pour compléter sa narration, brillent par leur manque de fiabilité et par les lacunes que l'éditeur comble à sa manière sans prétendre que ce soit la seule et ultime façon de le faire:

D'après des mémoires que j'ai de bonnes raisons de tenir pour *suspects*, je pourrais peut-être suppléer ce qui manque ici . . . je relirai ces mémoires avec toute la contention d'esprit et toute l'impartialité dont dont je suis capable; et sous huitaine je vous en dirai mon jugement définitif, sauf à me rétracter lorsqu'un plus intelligent que moi me démontrera que je me suis trompé(326 J).

L'éditeur, en comblant les lacunes des mémoires, obligatoirement les transforme pour en faire un nouveau texte qui est à la fois copie et création. Durant son travail

d'édition il devient l'objet de narration d'une nouvelle entité narrative qui le cite en train de produire les conclusions de son travail d'édition:

(L'éditeur ajoute: La huitaine est passée.) J'ai lu les mémoires en question; des trois paragraphes que j'y trouve de plus que dans le manuscrit dont je suis le possesseur, le premier et le dernier me paraissent originaux, et celui du milieu évidemment interpolé(326 J).

Puis l'emboîtement des cadres narratifs successifs se poursuit, car l'éditeur cité se met lui-même à citer le plagiaire de Sterne qui a écrit le paragraphe *interpolé*:

Le plagiaire ajoute: " Si vous n'êtes pas satisfait de ce que je vous révèle des amours de Jacques, lecteur, faites mieux, j'y consens. De quelque manière que vous vous y preniez, je suis sûr que vous finirez comme moi(328 J).

Ce plagiaire, dans sa manière péremptoire de relancer le lecteur fictif, ressemble à s'y tromper au narrateur des aventures de Jacques et son maître dont la voix se confond à tant d'autres qu'il est impossible de l'identifier comme étant celle responsable du récit. Successivement éditeur de mémoires, personnage que l'on cite dans la narration d'un autre narrateur, plagiaire incorporant à son écriture l'écriture d'un autre, "le passage comme mécanique d'un *Je* à un autre donne ainsi l'écriture comme privée de son origine et de sa fin, comme toujours citant et citable."⁵⁷ L'apparition du mot écrit sous la forme de mémoires ou manuscrits, au lieu d'offrir des certitudes au lecteur, signale une mise en garde comme les mots *fragments, réclames, lacunes*, le suggèrent et l'intervention de l'éditeur, elle-même sujette à caution, n'exclut pas la falsification comme le laissent entendre des mots tels que *conjoncture, plagiat, interpolé*.

Le traitement que reçoit la fonction de narrateur dans *Jacques le fataliste* et dans *La religieuse* prouve "que tout discours emprunte et plagie un ou d'autres textes, et qu'il n'existe pas d'écriture *pure* qui puisse se dispenser de citer l'autre et de se l'incorporer, de manière évidente ou non."⁵⁸ Dans *La religieuse*, le passage d'un sujet narrateur à l'autre

prouve qu'aucun d'eux n'a le mot de la fin et que rien n'est écrit qui ne puisse être annoté, modifié, rectifié. Suzanne narratrice est supplantée par l'éditeur Grimm qui lui-même est corrigé par l'auteur Diderot qui se demande s'il n'est pas la dupe de ses amis qui peut être le trompent en faisant passer les lettres du marquis pour réelles:

Diderot's work call up a vocabulary of annotation, citation, and fragmentation, all cases of supplementarity and all manifesting discontinuity and change. They transgress laws of textual identity and generic purity. Every space is the frame of another, prefacing and pointing to it, ostending it , and undermining itself as a result. In a situation of endless deferring, whole and part are both fragments, and meanings generated are also meanings destroyed.⁵⁹

Dans les deux romans l'écriture refuse de se donner une origine ou une fin qui en fixeraient le sens. C'est dans l'acte de lecture, à l'instigation du lecteur qui tire ses propres conclusions, que le sens s'établit ou, comme il est souvent le cas dans ces deux romans, que le sens se refuse, laissant ouverte une multiplicité d'interprétations. Ce que les critiques stigmatisent comme "the refusal to signify,"⁶⁰ "cette crise du sens,"⁶¹ laisse à chaque lecteur le soin de conclure ou de ne pas conclure, et lui offre un réservoir de paradoxes et d'énigmes où puiser en quête de *réalités* dont les romans de Diderot font l'aléatoire esquisse.

3) Irrésolution psychologique des personnages

Un autre facteur du roman diderotien qui peut décontenancer le lecteur non averti est l'ambiguïté que maintient l'auteur en refusant de présenter un aspect de la réalité sans qu'il ne soit accompagné de son contraire. Les critiques Lecointre et Le Galliot développent l'intéressante théorie que dans *Jacques le fataliste* "la figure du sens présente un caractère dialogique"⁶² qui fait coexister des éléments opposés qui "pensés

simultanément . . . s'enrichissent de n'être pas disjoints."⁶³ Ce procédé utilisé dans le traitement des personnages les pare d'une nature paradoxale bien éloignée des normes de l'unité psychologique traditionnelle. Le caractère énigmatique des deux capitaines duellistes vient de l'antinomie de leur relation faite à la fois d'attirance et d'antipathie:

Il y avait deux officiers à peu près égaux d'âge, de naissance, de service et de mérite . . . cette conformité devait produire ou la sympathie, ou l'antipathie la plus forte: elle produisit l'une et l'autre . . . Il y avait des jours où ils étaient les meilleurs amis du monde, et d'autres où ils étaient ennemis mortels(94-95 J).

Le comportement de ces deux hommes est incontrôlable, irréductible à toute tentative de rationalisation:

On leur avait parlé plusieurs fois de la bizarrerie de leur conduite; moi-même à qui mon capitaine avait permis de parler, je lui disais: " Mais , monsieur, s'il vous arrivait de le tuer?" A ces mots, il se mettait à pleurer et se couvrait les yeux de ses mains; il courait dans son appartement comme un fou. Deux heures après, ou son camarade le ramenait chez lui blessé, ou il rendait le même service à son camarade(95 J).

Une telle anecdote laisse le lecteur dans le doute de quelle leçon en tirer et lui montre que pour Diderot le texte romanesque "se construit avant la raison dialectique, qui est une mise en ordre abstraite et nécessairement réductrice des données du connaissable."⁶⁴ L'auteur, sans permettre au lecteur fictif de tirer de conclusion définitive, suggère quelques explications orientant l'interprétation psychologique de leur comportement: "le capitaine de Jacques et son camarade pouvaient être tourmentés d'une jalousie violente et secrète . . . c'était leur coin de folie. Est-ce que chacun n'a pas le sien"(103J)? L'explication peut aussi être d'ordre socio-culturel: "Eh bien! nos deux officiers n'étaient que deux paladins, nés de nos jours mais avec les moeurs des anciens"(104 J). Diderot finalement propose, en bon philosophe, une perspective de moraliste qui reconnaît au

duel une valeur endémique, inhérente à tout homme quel que soit son état: "Les duels se repètent dans la société sous toutes sortes de formes entre des prêtres, des magistrats, entre des littérateurs, entre des philosophes; chaque état a sa lance et ses chevaliers"(104 J).

Chaque personnage de *Jacques le fataliste*, à l'instar de Suzanne qui admet "être coquette naturellement et sans artifice," ne peut être une chose sans être à la fois son contraire. La *prolix* hôtesse dit aussi "la chose comme elle s'est passée" (196 J), son mari est l'homme que "la nature a fait le plus dur et le plus tendre" (138 J), Gousse est un original sans principe, capable du pire et du meilleur. Ces personnages, à l'image de tout être humain, ont en eux le potentiel de se comporter, selon les circonstances, de la manière la plus contradictoire et opposée. La querelle entre Jacques et son maître sur les femmes démontre le caractère fondamentalement contradictoire de la nature humaine : "l'un prétendant qu'elles étaient bonnes, l'autre méchantes: et ils avaient tous deux raison; l'un sottes, l'autre pleines d'esprit: et ils avaient tous deux raison . . . l'un grandes, l'autre petites: et ils avaient tous deux raison"(55-56 J). En refusant de faire un choix et de définir le caractère de ses personnages, Diderot "ouvre le trajet romanesque à toutes les virtualités des mutations psychologiques"⁶⁵ au mépris de l'unité voulue par la vraisemblance psychologique qui exige que "quand on introduit un personnage sur la scène, il faut que son rôle soit un"(196 J). Le soudain revirement dans la conduite de la d'Aison semble au maître une infraction à la vraisemblance car il croit au caractère prévisible et unifié de la nature humaine telle que les arts et la littérature devraient la représenter.

Au contraire dans *Jacques le fataliste* les données psychologiques sont rendues avec toutes les contradictions et les revirements qui existent à l'état de nature avant qu'une mise en ordre rationnelle et qu'un filtrage forcément réducteur en soient faits. Madame de la Pommeraye est une *horrible femme, une hypocrite, une scélérate* concède l'auteur à Jacques et son maître, mais il lui reconnaît aussi une grandeur d'âme dans son

ressentiment qui la met au-dessus du commun des hommes: "Je vous dirai que, si le premier mouvement des autres est court celui de Mme de La Pommeraye et des femmes de son caractère est long"(200 J). Dans son apologie, l'auteur supplée des informations qui modifient l'idée que le lecteur peut se faire d'elle, de la même manière que le P.S. retouche le portrait de Suzanne et invite à une réinterprétation des mémoires faisant que " la densité psychologique de ces personnages procède *et* de leur caractère ininterprétable *et* de l'interprétation qu'ils reçoivent dans le roman."⁶⁶ A partir des divergences entre une réalité illogique, dans son état brut, et le jugement qui en est donné après rationalisation émergent les thèmes si souvent évoqués chez Diderot de la relativité du jugement humain et du conflit entre l'être et le pensé, et le pensé et le dit.

Cette *double* portraïtisation des personnages "fait en sorte que les possibles sont livrés ensemble au trouble du lecteur sans que soit laissée en fait la possibilité du choix, "⁶⁷ rendant apparent combien équivoque et obscure se révèle l'accès à la connaissance. Ce que le lecteur apprend dans *Jacques le fataliste et La religieuse* est toujours passible d'être contredit ou reformulé par un auteur omniprésent "qui dans un statut très élaboré et très *littéraire* du texte . . . ne cesse de convier son lecteur à une lecture moins naïve, le mettant en garde contre le danger de prendre ce qui est dit au pied de la lettre, et l'avertissant d'une éventuelle mystification."⁶⁸ L'ambiguïté du texte romanesque reflète la vision que l'auteur a du monde et que Jacques partage:

Mon maître, on ne sait de quoi se réjouir, ni de quoi s'affliger dans la vie.
Le bien amène le mal, le mal amène le bien. Nous marchons dans la nuit
au -dessous de ce qui est écrit là-haut, également insensés dans nos
souhais, dans notre joie et dans notre affliction(119 J).

Dans un univers indéchiffrable, le romancier qui s'assigne le réel comme but est voué à l'échec d'autant plus que " de tous les signes qui entraînent le malentendu, nul n'est plus générateur de quiproquos que le langage."⁶⁹

mémoires à une réalité concrète non dans un but d'authentification mais pour rompre l'illusion en révélant l'identité réelle de leur narrateur. Les mémoires ont créé une illusion si convaincante que le marquis de Croismare et les lecteurs s'y sont laissés prendre au point de regretter d'être détrompés, comme le prouve le témoignage de critiques de l'époque: "Il faut espérer que dans une autre édition l'on supprimera une explication qui détruit le plaisir du lecteur, l'utilité du livre et l'illusion précieuse que l'auteur avait créée avec autant de soin que de succès"⁷¹ se lamente Jean Devaine. Mais Diderot considère le travail de dévoilement de la *Preface-annexe* une étape nécessaire et bénéfique grâce à laquelle l'histoire de la mystification du marquis devient par analogie celle de la mystification du lecteur. En révélant les secrets de fabrication de son texte, Diderot choisit de rompre avec la tradition réaliste qui veut que le lecteur soit victime de l'illusion et lui montre, une fois l'oeuvre achevée, comment elle a été construite.

La chronologie de l'établissement des textes qui composent *La religieuse*, telle qu'elle fut publiée dans la *Correspondance littéraire* en 1780, s'étale sur vingt ans selon un développement assez compliqué. Au printemps 1760 Diderot et sa "coterie" d'amis échangent avec le marquis de Croismare parti en Normandie une correspondance sous les faux noms de Suzanne Simonin, personnifiant la religieuse évadée de son couvent pour qui le marquis avait pris intérêt, et de Madame Madin sa protectrice, dans l'espoir de le faire revenir à Paris où ils regrettent sa présence. En 1770 cet échange épistolaire est publié par Grimm dans son journal manuscrit la *Correspondance littéraire* accompagné des détails circonstanciés de sa rédaction et de l'effet que les lettres eurent sur leur destinataire et sur leur créateur:

C'est que tandis que cette mystification échauffait la tête de notre ami en Normandie, celle de M. Diderot s'échauffait de son côté. Celui-ci persuadé que le marquis ne donnerait pas un asile dans sa maison à une jeune personne sans la connaître, se mit à écrire en détail l'histoire de notre religieuse(271 R).

La rédaction des lettres de sa religieuse fictive donne à Diderot l'envie d'écrire l'histoire de sa vie sous forme de mémoires, ce qu'il fait d'une traite en proie à une inspiration qu'il ne peut ou ne veut maîtriser comme en témoigne sa correspondance de l'époque: "Je suis après ma *Religieuse* mais cela s'étend sous la plume, et je ne sais plus quand je toucherai la rive,"⁷² écrit-il à Damilaville en août 1760. Il dit aussi à Madame d'Épinay en novembre suivant: "Je me suis mis à faire *La religieuse*, et j'y étais encore à trois heures du matin. Je vais à tire d'aile."⁷³ Il lui annonce fin novembre que le roman est suffisamment avancé pour être soumis à sa lecture: "Pour mon honneur et pour votre plaisir, Madame et bonne amie, laissez-moi arranger cette *Religieuse* de manière à pouvoir vous être présentée."⁷⁴ Puis ces mémoires restent au secret, dans des tiroirs pendant vingt ans jusqu'en 1780, quand ils sont publiés dans la *Correspondance littéraire* joints au texte de Grimm la *Préface-annexe* que Diderot modifie afin d'unir les deux écrits ensemble.

Le point à retenir de cette genèse embrouillée est que Diderot semble se prendre au jeu de sa propre fiction. En contrefaisant les lettres que Suzanne écrit au marquis il s'attache à son héroïne et après l'avoir fait mourir décide de la faire revivre à travers des mémoires. Robert Mauzi remarque dans son introduction à *La religieuse* :

Tant que Suzanne Simonin était censée vivre, Diderot n'éprouvait pas le besoin de lui prêter une autre existence: il est remarquable, du point de vue de la création littéraire, que l'oeuvre d'art ne fait que prendre le relais de la mystification devenue impossible, et qu'elle remplit, auprès de la sensibilité et de l'imagination de Diderot, à peu près la même fonction.⁷⁵

"L'oeuvre romanesque . . . est bâtie sur le même schéma qu'une mystification"⁷⁶ comme le prouve la *Préface-annexe* qui, en démontant les rouages de la mystification du marquis, dévoile au lecteur comment a fonctionné l'illusion romanesque qui l'a pris au piège dans les mémoires.

A la publication de *La religieuse*, au moment où le public prend connaissance pour la première fois des mémoires, Diderot choisit d'en briser l'illusion en y adjoignant la *Préface-annexe* qui révèle que Suzanne n'a jamais existé autrement que dans son imagination de romancier. Cette brutale rupture de la convention qui est de convaincre le lecteur de la véracité de ce qu'il lit, force celui-ci à établir de nouveaux rapports avec le texte, sorte de maïeutique de son jugement littéraire où sont requises d'autres habitudes de lecture que la poursuite de l'illusion. Mais Diderot, contrairement à un Socrate rassurant, bouscule son lecteur et lui refuse le confort de certitudes qui remplaceraient l'illusion disparue. Car la *Préface-annexe*, qu'on supposait être la vérité derrière la fiction, s'avère inapte à remplir ce rôle par tous les doutes qu'elle fait naître. La *Préface-annexe*, originalement intitulée par Diderot *Préface du précédent ouvrage tirée de "La correspondance littéraire" de M. Grimm 1760*, tel l'oxymoron du titre l'indique, défie la logique conventionnelle qui veut que la préface précède l'ouvrage qu'elle a pour objet. Placer la préface après l'oeuvre qu'elle est supposée introduire signale le désir de rompre avec la convention des préfaces justificatrices d'authenticité devenues de pures formalités qui inspirent de moins en moins confiance. Lee Bongjie remarque dans son livre *Le roman à éditeur* que la préface conventionnelle "est d'avance vouée à l'échec" parce que le lecteur ne peut s'intéresser à ce qu'il ne connaît pas et que "le discours le plus beau, la dissertation la mieux écrite, sur un sujet qu'on ignore, ne nous paraîtront-ils pas toujours insipides?"⁷⁷ Une postface, par contraste, invite à réfléchir sur ce qui vient d'être lu et assiste le lecteur à porter un jugement en connaissance de cause: "Si la préface est monologue, la postface vise au dialogue: la discussion devient un vrai échange de vues entre l'auteur et le lecteur."⁷⁸ Ce n'est pas un hasard si la *Préface-annexe* se termine par la *Question aux gens de lettres* qui invite le lecteur à relire les mémoires dans un exercice du jugement critique et à remarquer ce qui lui a échappé à une première lecture.

En découvrant que Suzanne est une créature fictive née de l'imagination de Diderot, le lecteur est enclin à se désintéresser d'elle et de ce qui lui arrive et cherche plutôt à savoir si les lettres écrites au marquis réussissent à le tromper. Le texte au féminin des mémoires dont Suzanne est narratrice se transforme en texte au masculin de la *Préface-annexe* dans laquelle Grimm se fait l'éditeur de la correspondance échangée avec le marquis et l'arbitre du succès de la mystification: "Ce n'est plus ce que les lettres racontent qui intéressent le lecteur mais leur fonction mystificatrice; car, le récit de Grimm est moins l'histoire de la religieuse fugitive que celle d'une expérience littéraire."⁷⁹ Dans sa présentation des lettres, Grimm se conforme au rôle traditionnel de l'éditeur qui profite de l'autorité d'un accès privilégié à certaines informations pour imposer son point de vue au document qu'il édite. En tant que membre du complot ourdi pour tromper le marquis, Grimm sait de première main de quoi il parle et le lecteur n'a pas de raison de mettre en doute sa présentation des faits qui transforme l'histoire de Suzanne en un scénario qui se joue avec humour de son pathétique:

Nous passions alors nos soupers à lire, au milieu des éclats de rire, des lettres qui devaient faire pleurer notre bon marquis; et nous y lisions, avec ces mêmes éclats de rire, les réponses honnêtes que ce digne et généreux ami lui faisait(270-271 R).

D'après le tableau qu'il brosse, la mystification réussit au delà de toute attente puisque non seulement le marquis tombe dans le piège des lettres de la soi-disant Suzanne mais Diderot lui-même est pris à son propre jeu.

Cependant, l'intonation délibérément narquoise du compte rendu de Grimm n'est pas sans créer une ambiguïté qui retient l'attention d'un lecteur attentif et éveille son soupçon sur la possibilité de quelque distorsion des faits. L'ironie de périphrases telles que "l'assemblée de bandits," "le complot d'iniquité," "cet enfant de Bélial," font naître des doutes sur la candeur d'un texte plus évocateur d'une transposition romancée que d'un rapport basé sur les faits. La révélation de l'identité du narrateur réel des mémoires n'est

pas la seule raison qui fait se dissiper leur suspens tragique. Le style et le ton que Grimm emprunte créent un effet de distanciation qui "accomplishes at least the goal of throwing the entire previous recital of Suzanne's woes into yet another different light. By so doing, it continues the process already begun, forcing the realization that what one has read is not what one thought,"⁸⁰ remarque Julie Hayes. La relative trivialité des lettres qu'échangent le marquis et Suzanne, la profusion de détails que Madame Madin donne sur le trousseau et l'emploi du temps de la jeune fille ne peuvent vraiment intéresser qu'un bienfaiteur obsédé du bien être de sa protégée. Le lecteur épris d'une vraisemblance rigoureuse est tombé dans son propre piège et apprend à ses dépens que "la vérité est souvent plate et froide," et rarement digne d'intérêt. L'attention donnée "aux petites circonstances si liées à la chose" qui font dire "ma foi, cela est vrai: on n'invente pas ces choses là" est ici appliquée avec un zèle qui suggère que Diderot parodie les préceptes réalistes de la conclusion des *Deux amis de Bourbonne* de la même façon que dans *Jacques le fataliste*.

La difficulté à départager ce qui est fiction et ce qui est réel dans le texte de Grimm est accrue par les corrections et additions que Diderot y fait lorsqu'il adjoint la *Préface-annexe* aux mémoires en 1780 en vue de leur publication sous le titre global de *La religieuse*. En étudiant les manuscrits du fonds Vandeuil, et en comparant les différentes épreuves de la *Préface-annexe*, Herbert Dieckmann conclut que les corrections de Diderot "completely alter its character. . . . Diderot subjected it to the same *literary* revision to which he subjected *La religieuse* and the more he revised it in style and content, the more he transformed it into a work of art. In the characteristic manner of his later period, he increased the subjective element of his work."⁸¹ Au lieu de conserver à la *Préface-annexe* son caractère de document objectif destiné à informer le lecteur sur la genèse des mémoires, ces corrections indiquent clairement que Diderot a l'intention que "La *Préface-annexe* n'échappe pas à la fictivité qui gouverne le texte romanesque,"⁸² "ce qui l'entraîne à réviser le style de Grimm et le style des lettres."⁸³

Son évocation de lui-même, se peignant en train d'écrire les mémoires "plongé dans la douleur et le visage inondé de larmes"(271 R), pare Diderot d'une nouvelle envergure qui lui donne un rôle à jouer dans le compte-rendu de Grimm où il s'exhibe en auteur sensible, fier des effets que son propre texte exerce sur lui. Ce pouvoir d'identification avec l'héroïne qui se double d'un recul amusé et critique à l'égard des modes de production du texte n'indiquent-ils pas la lecture que Diderot souhaiterait pour son roman? Comme le constate Herbert Dieckman, cette mise en abîme du romancier sous l'emprise de sa création a pour but "to point out to his readers and to posterity how *sensible* he was and how moving was his story of the young nun . . . But we must now add that Diderot was not only the *homme sensible*, but also the *cold spectator* , whom he so often opposed to the first and that Diderot, the cold spectator , the man of judgement , could tell a good story about Diderot *l'homme sensible*."⁸⁴ Jacques Schérer ajoute que cette capacité de dédoublement en froid observateur et homme sensible est souhaitable en tout artiste et "que cette possibilité d'aliénation, loin d'être déshumanisante . . . rend l'homme capable, en le décentrant , de voir mieux et autrement."⁸⁵

Cependant, faute de connaître tous les remaniements que Diderot a fait subir au texte d'origine, la paternité du texte a continué à être attribuée à Grimm et "sa vraie intention est restée longtemps inconnue des éditeurs qui ont traité la *Préface* comme un simple ouvrage de référence *annexé* à *La religieuse*."⁸⁶ La découverte du fonds Vandeuil fait réaliser aux critiques combien illogiques se voulaient les révisions du texte de Grimm, montrant que Diderot n'avait nullement l'intention d'être cru ni de faire de la *Préface-annexe* un document convaincant. Par exemple, il donne des informations qui sont en contradiction avec ce que le lecteur sait être factuel ou qui prennent le contre-pied de ce que dit Grimm dans des passages que Diderot ne supprime pas après les avoir contredits. La publication de la *Préface* , telle que Grimm l'a écrite à l'origine, est de dix ans antérieure à celle de *La religieuse* et dément donc que la rédaction des lettres qu'elle contient "soit postérieure au roman"(304 R) comme Diderot le fait dire à Grimm dans la

Préface-annexe. La préface fut originellement conçue par Grimm à une époque où les mémoires n'étaient pas achevés. Il est donc explicable au lecteur averti, qui a lu dans la *Correspondance littéraire* la préface d'origine, mais combien déroutant pour le lecteur qui vient de terminer la lecture des mémoires, de lire:

Il est certain que s'il eût achevé cette histoire, elle serait devenue un des romans les plus vrais, les plus intéressants et les plus pathétiques que nous ayons . . . Mais ce roman n'a jamais existé que par lambeaux, et en est resté là(272 R).

Ce que Grimm vient d'affirmer était exact il y a dix ans mais ne l'est plus quand paraît *La religieuse* et contredit ce qui est dit quelques lignes plus loin. Diderot semble prendre un malin plaisir à miner la validité du compte rendu de Grimm en juxtaposant des indications qui se contredisent avec ostentation:

(Et j'ajouterai, moi qui connais un peu M. Diderot, que ce roman il l'a achevé et que ce sont les mémoires mêmes que l'on vient de lire, où l'on a dû remarquer combien il importait de se méfier des éloges de l'amitié)(272 R).

Le lecteur a raison de se demander quelle est cette nouvelle voix, d'où parle t-elle, pourquoi utilise t-elle la première personne qui revient de droit à Grimm l'auteur du texte mais qui ne peut être l'auteur de cette parenthèse qui est en complète contradiction avec ce qu'il vient de dire. On ne peut manquer de remarquer combien la construction syntaxique de la parenthèse est similaire à celles employées à la fin de *Jacques le fataliste* où la voix d'auteur *ajoute* à ce que dit le narrateur, minant sa crédibilité et semant la confusion dans l'esprit du lecteur: "(L'éditeur ajoute: La huitaine est passée.) J'ai lu les mémoires en question . . ." (326 J), "Le plagiaire ajoute: . . ." (328 J).

Le travail de Herbert Dieckmann sur les différents états du texte de Grimm lui permet d'affirmer : "it was Diderot himself who added the passage."⁸⁷ La preuve est donnée que Diderot, dans la *Préface-annexe*, de la même manière que dans les mémoires

et dans *Jacques le fataliste* veut subvertir l'autorité de la voix narratrice en jetant le doute sur ce qu'elle dit. Le narrateur Grimm est supplanté par une voix qui le transcende en le rectifiant. Cette voix appartient à Diderot dont la subjectivité s'approprie le contenu du texte de Grimm et transforme le caractère collectif du complot en prenant à son crédit la réussite de la mystification. L'usage de *Je* au lieu de *Nous* dans l'anecdote où apparaît M.d'Alainville et dans la parenthèse citée plus haut montre l'autorité que prend Diderot en s'imposant comme le cerveau de la mystification et en se distançant de ses *partenaires dans le crime* qu'il soupçonne de vouloir le tromper. En émettant à la fin de la *Préface-annexe* ses propres doutes sur l'authenticité des lettres du marquis que Grimm fait passer pour réelles, Diderot engage le lecteur à se méfier de ce que Grimm présente comme étant véridique:

Vous voudrez bien vous souvenir que les lettres signées Madin ou Suzanne Simonin ont été fabriquées par cet enfant de Bélial et que les lettres du généreux protecteur de la recluse sont véritables et ont été écrites de bonne foi, ce qu'on eut toutes les peines du monde à persuader à M. Diderot qui se croyait persiflé par le marquis et par ses amis(272 R).

Cette insistance à compromettre la validité d'un texte dont le but est d'établir les faits, de prétendre les relater tels qu'ils se sont passés, souligne la probabilité d'erreur dans une telle entreprise et "rend désuet le concept de l'authenticité (ce qui se passe réellement) comme le garant de la vérité."⁸⁸ Le lecteur peut se demander si lui aussi n'est pas victime d'une mystification en se fiant aveuglément à un texte qui se dit être un compte-rendu factuel de la réalité. "La réalité que Diderot nous offrait pour nous mettre en garde contre l'illusion s'avère elle-même truquée . . . sous couvert de nous révéler la vérité, il nous entraîne dans une nouvelle duperie."⁸⁹

Inversement, Diderot confère un semblant de véracité aux mémoires fictifs en incorporant à leur fin un extrait de la deuxième lettre que Suzanne adresse au marquis dans la *Préface-annexe*. L'ajustement de la fiction sur la réalité et vice versa "violates

both of the categories normally considered to be opposite: that of the document or commentary, supposed to emanate from an authentic voice, supposed to be true; and that of the novel, supposed to be arranged, that is artistic, that is untrue, but captivating nonetheless,"⁹⁰ remarque judicieusement la critique Carol Sherman. La pureté des mémoires en tant qu'oeuvre de fiction est altérée par l'introduction qui y est faite de lettres réelles, et l'intégrité documentaire de la *Préface-annexe* est aussi menacée par les modifications que Diderot y apporte. En brouillant la démarcation entre réalité empirique et fiction, en estompant la séparation entre genres littéraires Diderot signale au lecteur l'artificialité qui consiste à définir la *vérité* d'un texte selon sa fidélité au réel ou son respect des règles du genre auquel il appartient. Les mémoires fictifs fonctionnent comme s'ils étaient authentiques puisqu'une personne réelle, le marquis de Croismare, s'y est laissé prendre au point de modifier ses conditions de vie pour accueillir Suzanne chez lui. D'autre part, la réalité de la vie a le pouvoir de modifier la fiction puisque:

le sort de notre infortunée commençait à trop intéresser son tendre bienfaiteur, M. Diderot prit le parti de faire mourir son héroïne préférant de causer quelque chagrin au marquis au danger évident de le tourmenter plus cruellement peut-être en la laissant vivre plus longtemps"(271 R).

Cependant les pistes reliant le texte fictif à des réalités extra-littéraires ne conduisent à aucunes certitudes qui permettent au lecteur de démêler le vrai du faux dans les renseignements que la *Préface-annexe* donne sur la genèse de *La religieuse*.

L'intervention éditoriale de Diderot confisque à son profit l'autorité du texte de Grimm et jusqu'à la dernière ligne le lecteur ne peut trouver de certitudes qui ne soient minées par cette voix extérieure qui a pris contrôle en subvertissant la valeur documentaire du texte. Par ses additions, Diderot se donne à jouer le rôle primordial dans l'article de Grimm, s'exhibant tantôt en auteur sensible dans une inoubliable apparition: "Un de nos amis communs lui rendit visite et le trouva plongé dans la douleur et le visage inondé de larmes: 'Qu'avez-vous donc? lui dit M. Alainville; comme vous voilà! Ce que j'ai? lui

répondit Diderot; je me désolé d'un conte que je me fais' . . ." (271 R), tantôt froid et en pleine possession de ses moyens menant le jeu et "créant au milieu des éclats de rire des lettres qui devaient faire pleurer notre bon marquis" (271 R).

Diderot se fait aussi censeur de ce que ses partenaires en scélératesse écrivent en son absence, absence qui ne diminue pas sa présence dans le texte puisque Grimm relate ses commentaires et retranscrit la lettre qu'il rédige en remplacement de la leur:

M. Diderot n'ayant pu se rendre à l'assemblée des bandits, cette réponse fut envoyée sans son attache. Il ne la trouva pas de son gré: il prétendit qu'elle découvrirait notre trahison. Il se trompa, et il eut tort, je crois, de ne pas trouver cette réponse bonne. Cependant, pour le satisfaire, on coucha sur les registres du commun conseil de la fourberie la réponse qui suit et qui ne fut point envoyée (278-279 R).

Cette appropriation du texte de Grimm par Diderot, qui met son empreinte sur le contenu et la forme, annule son objectivité et transforme l'article en un morceau de littérature imprégné de la subjectivité de l'auteur des mémoires. Si Diderot s'empresse de détruire l'illusion qu'avaient fait naître les mémoires, ce qu'il propose en remplacement est une vérité si fragile et évasive que le lecteur peut se demander s'il ne valait pas mieux être victime d'une fiction qui l'a ému plutôt que de se sentir victime d'un tour que lui joue Diderot en brouillant délibérément les pistes. Quelle est donc l'*utilité* qu'il croit bon de signaler en conclusion de la *Préface-annexe* en disant : " l'on conviendra que s'il y eut jamais une préface utile, c'est celle qu'on vient de lire, et que c'est peut-être la seule dont il fallait renvoyer la lecture à la fin de l'ouvrage?" (304 R)

En incluant la *Préface-annexe* Diderot empêche le lecteur d'être "la dupe consciente et satisfaite"⁹¹ de l'illusion romanesque qui ne peut exister qu'avec sa complicité dans "ce pacte de mauvaise foi" où romancier et lecteur font semblant de croire que le récit qu'ils écrivent et lisent est véridique. En révélant que les mémoires sont fictifs Diderot ne fait qu'ouvrir les yeux à un lecteur mystifié l'obligeant à juger les mémoires pour ce

qu'ils sont , à savoir une oeuvre littéraire évocatrice par le seul pouvoir des mots qui la composent et à qui la rupture de l'illusion a rendu leur valeur de signifiants. D'autre part en dissuadant le lecteur de se fier à un texte qui se dit objectif il détruit l'idée toute faite qui assume que la réalité empirique d'un document écrit est une garantie suffisante de sa fidélité aux faits. Que le doute soit jeté sur un texte prétendument véridique met en cause la possibilité même de l'existence d'une vérité objective, unique et immuable qui servirait de modèle. La *Question aux gens de lettres* est une mise en abîme des problèmes que pose l'intervention éditoriale de Diderot dans le texte de Grimm, demandant au lecteur de trancher s'il vaut mieux "faire beau" au risque de ne pas être cru, ou "faire vrai" en dissimulant l'artifice littéraire: "Quelles sont les bonnes lettres? Sont-ce celles qui auraient peut-être obtenu l'admiration? Ou celles qui devraient certainement produire l'illusion?"(304 R). Question fondamentale qui engage le lecteur à relire les mémoires à la lumière de ce que la *Préface-annexe* lui a appris sur leur nature fictive et à être à l'affût de la duplicité narrative créatrice d'illusion.

Il est significatif d'un refus d'organisation linéaire que Diderot ait établi les textes qui composent *La religieuse* de façon à ce que la compréhension s'obscurcisse au fur et à mesure que la lecture progresse. L'article de Grimm, revu et corrigé par l'auteur des mémoires auxquels il tient lieu de préface, démarre un processus de déconstruction selon lequel ce qui est énoncé en dernier conteste ce qui précède et est démenti par ce qui suit et où le mot de la fin est sans cesse différé dans une circularité entre espaces textuels qui empêche la clôture du texte. La *Préface-annexe* annule l'effet tragique des mémoires en révélant que Suzanne n'existe pas et que ses lettres ont été écrites dans l'hilarité et la validité de ce témoignage est à son tour annulée par l'intervention éditoriale de Diderot qui engage le lecteur à retourner au point de départ pour relire les mémoires. La dialectique entre espaces textuels qui se contredisent, reformulent, annotent, corrigent ce qui a été dit antérieurement force le lecteur à suspendre son jugement face à une prolifération de points de vue qui rend inconcevable la notion qu'une vérité unique et

concluante puisse être découverte une fois pour toutes. Les espaces textuels de *La religieuse* fonctionnent tels les renvois de l'*Encyclopédie* qui "auront la double fonction de confirmer et de réfuter, de troubler et de concilier" en donnant un nouvel aperçu et en contestant l'autorité de ce qui vient d'être lu en dernier. En lisant la *Préface-annexe* le lecteur est déçu dans son attente d'y trouver l'authentification des mémoires tel que l'exige la convention réaliste, surpris par les révélations de Grimm et dérouteré par les doutes que les contradictions du texte sèment dans son esprit.

Le texte se refuse à donner une vérité fixe pour montrer les choses telles qu'elles sont, continuant à se mouvoir devant nous. Le lecteur, mystifié par ces voix différentes, participe, sans s'en apercevoir, à ce curieux fonctionnement du texte. C'est donc là que réside l'originalité de la *Préface*.⁹²

La relative trivialité de la *Préface-annexe*, comparée à la vigueur évocatrice des mémoires, fait conclure au lecteur que ce souci d'authentification n'est qu'une convention vide de sens comparée au pouvoir évocateur de la fiction des mémoires. Du point de vue littéraire, les modifications éditoriales de Diderot qui rendent la vérité empirique du texte de Grimm suspecte valorisent la puissance évocatrice de la fiction et démontrent que la vérité existe intrinsèquement sans besoin de preuves ou du code de vraisemblance que le lecteur souhaite voir respecter.

Suzanne's truth is a paradoxical truth, having little or nothing to do with such *real* issues as the authorship of the *Préface-annexe* or the origine of *La religieuse* but being far more concerned with the kind of truth which Diderot saw in *Clarissa* or in his own *Jacques le fataliste*: "Celui qui prendrait ce que j'écris pour la vérité, serait peut-être moins dans l'erreur que celui qui le prendrait pour une fable . . . Suzanne's *expression de vérité* is a generator of contradictions and mystery; yet these qualities, which by ordinary rules of logic should destroy meaning, instead become

meaningful, opening a space for discussion, criticism, interpretation. As an account of how narrative is produced, as an examination of the motives of the narrator and the expectations of the reader, *La religieuse* - like *Jacques le fataliste* - would then be true.⁹³

Ces distinctions fondamentales qu'établit l'adjonction d'un texte aussi innovatif et subversif que la *Préface-annexe* permettent de dire avec Diderot que "s'il y eut jamais une préface utile, c'est celle qu'on vient de lire."

Chapitre III

Les mémoires: construction et déconstruction d'une narratrice

La diversité des noms donnés par Diderot à l'écrit de Suzanne qu'il appelle successivement *lettre, mémoire, roman, conte, histoire, récit*, met en évidence son refus de définir un écrit selon son appartenance à un genre littéraire et de laisser juger selon un tel critère. Dans son étude génétique des épreuves successives de *La religieuse* Jean Parrish conclut que Diderot fit subir à son oeuvre "une transformation qui en modifia le dessein original."⁹⁴ Conçu à l'origine comme une lettre que Suzanne aurait envoyée au marquis pour se faire mieux connaître de lui, cet écrit aurait été inséré dans la correspondance déjà existante entre le marquis et sa protégée et aurait servi à en renforcer le pouvoir mystificateur. Mais cette lettre par sa longueur inattendue se distingue des autres lettres. Madame Madin prévient le marquis: "C'est un volume, c'est un gros volume"(296 R). Diderot lui-même semble étonné de sa prolixité: "Ce n'est plus une lettre, c'est un livre. Il y aura là dedans des choses vraies, de pathétiques, et il ne tiendrait qu'à moi qu'il y en eût de fortes. Mais je ne m'en donne pas le temps. Je laisse aller ma tête; aussi bien ne pourrais-je guères la maîtriser"⁹⁵écrit-il à Madame d'Épinay pendant la rédaction des mémoires.

Cette *lettre* demande par son importance "qu'on lui confère une existence indépendante qui demanderait une conception et une exécution uniques,"⁹⁶ remarque Parrish. Cette longue lettre qui raconte "l'histoire de la vie de Suzanne chez ses parents et dans les trois maisons religieuses où elle a demeuré, et ce qui s'est passé après sa sortie" (301 R) fait l'objet de révisions et d'additions qui la transforment en lettre-mémoire puis en roman où l'objectif de mystifier le marquis cède la place à des préoccupations de portée plus large. A en juger par la nature de ces révisions "faire beau" s'avère le premier objectif envisagé aux dépens de "faire vrai". La priorité donnée

à l'esthétique de l'oeuvre plutôt qu'à sa vraisemblance se manifeste dans maintes facettes du texte. La caractérisation du personnage principal s'idéalise, la langue devient plus éloquente et parfois précieuse, le style se rhétorise. La nature de ces révisions fait preuve "de la distance toujours plus grande que Diderot cherchait à mettre entre le fond vécu et réel d'où sont sortis bon nombre de passages du roman, et la *réalité* créée par le romancier".⁹⁷ L'esthétisation progressive du texte, la distance grandissante de l'auteur à l'égard de l'illusion romanesque ne se manifestent jamais autant que dans les fameuses *bévues* et inconséquences qu'il se refuse à corriger prouvant qu'elles sont bien voulues. Ces *bévues* ne sont pas dues à l'inattention et ne peuvent être mises au compte d'un esprit *girouette* ou d'un mode d'écriture impulsif. Grâce à la découverte des révisions du manuscrit original la critique doit se plier à l'évidence que "l'auteur de *La religieuse* n'est pas l'homme du premier jet qu'on a trop longtemps imaginé"⁹⁸ et que "peu nombreuses sont les oeuvres que Diderot a corrigées aussi soigneusement que *La religieuse*."⁹⁹ Il paraît donc évident que le processus de *désillusionnement* n'attend pas la *Préface-annexe* pour se manifester et que dès les mémoires des indices devraient intriguer le lecteur et éveiller ses soupçons. Il faut donc penser que ces transgressions à la vraisemblance sont des obstacles à la compréhension et accepter avec Jean Catrysse qu'elles "constituent un sérieux écueil pour la thèse réaliste."¹⁰⁰

Beaucoup des révisions faites ultérieurement, au lieu de rectifier les soi-disant erreurs, les accroissent augmentant délibérément l'incohérence du texte. Les *bévues* qui subsistent dans la copie finale portent témoignage du désir de retenir dans la trame narrative les traces du processus de création qui révèlent la nature fictive, travaillée, littéraire du texte: "Diderot's novel actually unmasks its fictional nature at every step of the way, contradicting the norm from the very beginning."¹⁰¹ Ces infractions à la logique narrative rappellent au lecteur qu'il a d'abord et avant tout affaire à un arrangement linguistique; en attirant l'attention sur le texte comme acte de langage elles subvertissent la valeur référentielle que lui attachent les romans traditionnels: "Strewn

throughout the novel, these *slips* remind us repeatedly of the textuality of the experience at hand, contradiction being, after all, a verbal attribute."¹⁰² Ces inconsistances voulues font que le lecteur se préoccupe moins du sens attaché au texte que de la formulation du sens: "dûment concertées, elles témoignent de la volonté bien arrêtée de ne pas laisser la fiction prendre corps et s'imposer."¹⁰³

Les fluctuations dans les rapports qui unissent Suzanne au narrataire ou aux narrataires des mémoires illustrent les changements que subit la conception que Diderot se fait du roman. Jean Parrish divise le texte en trois parties selon la fréquence avec laquelle Suzanne interpelle le marquis et considère que ces variations "fournissent un indice sur l'évolution de l'oeuvre."¹⁰⁴ Dans les huit premiers cahiers allant jusqu'à la mort de Soeur Sainte Ursule il y a trente cinq appels au marquis désigné sans cérémonie comme "Monsieur". Suzanne, dans ces apartés, déverse tout le pathétique nécessaire à éveiller sa compassion et à accroître son intérêt pour elle: "Oh! Monsieur, quelle nuit que celle qui précéda mes voeux...O Dieu! que vais-je devenir!.."(59 R). "Monsieur, que je ne sache où aller, ni que devenir, cela dépend de vous."(78 R) Dans la seconde partie, à partir du neuvième cahier et de l'installation de Suzanne à Saint Eutrope il n'y a que dix-sept appels dans lesquels Suzanne s'adresse à lui plus cérémonieusement par un "Monsieur le marquis" et dans le dixième cahier qui relate la scène de séduction par la supérieure de Saint Eutrope elle cesse de l'interpeller. Parrish voit dans cette réduction des interpellations directes faites au marquis "le résultat d'une conception plus large de l'oeuvre et de sa portée, et d'une diminution correspondante de l'importance du marquis."¹⁰⁵ Suzanne envisage la possibilité d'avoir d'autres lecteurs que le marquis et se voit contrainte à tenir compte des objections et du point de vue rationnel d'où cette nouvelle audience se placerait pour juger de la validité de son plaidoyer:

Je vous entends, vous monsieur le marquis, et la plupart de ceux qui liront ces mémoires: 'Des horreurs si multipliées, si variées, si continues! Une

suite d'atrocités si recherchées dans des âmes religieuses! Cela n'est pas vraisemblable' diront-ils, direz-vous.(147R)

Dans le paragraphe d'ouverture, ajouté par Diderot en 1780 en vue de la publication de *La religieuse* dans la *Correspondance littéraire*, Suzanne expose, dans ce qui a l'apparence d'un monologue intérieur, le motif de l'écrit qu'elle va entreprendre et introduit le marquis à la troisième personne comme si ce paragraphe, à l'encontre de ce qui suit, ne lui était pas destiné mais écrit à l'intention d'autres lecteurs qui auraient besoin de savoir qui il est pour comprendre pourquoi Suzanne s'adresse à lui:

La réponse de M. de Croismare, s'il m'en fait une, me fournira les premiers lignes de ce récit. Avant que de lui écrire, j'ai voulu le connaître. C'est un homme du monde, il s'est illustré au service: il est âgé, il a été marié, il a un fille et deux fils qu'il aime et dont il est chéri. Il a de la naissance, des lumièresm de l'esprit, de la gaîté, du goût pour les beaux arts et surtout de l'originalité. On m'a fait éloge de sa sensibilité, de son honneur et de sa probité: et j'ai jugé par le vif intérêt qu'il a pris à mon affaire, et par tout ce qu'on m'en a dit, que je ne m'étais point compromise en m'adressant à lui. Mais il n'est pas à présumer qu'il se détermine à changer mon sort sans savoir qui je suis, et c'est un motif qui me résout à vaincre mon amour-propre et ma répugnance, en entreprenant ces mémoires, où je peins une partie de mes malheurs sans talent et sans art, avec la naïveté d'un enfant de mon âge et la franchise de mon caractère. Comme mon protecteur pourrait exiger, ou que peut-être la fantaisie me prendrait de les achever dans un temps où les faits éloignés auraient cessé d'être présents à ma mémoire, j'ai pensé que l'abrégé qui les termine, et la profonde impression qui m'en restera tant que je vivrai, suffiraient pour me les rappeler avec exactitude(45-46 R).

Ce paragraphe d'introduction se distingue du reste du texte qui se présente sous la forme d'une longue lettre, et doit être écrit à l'intention d'un autre destinataire que celui de la lettre. Ajouter un tel paragraphe, où Suzanne publie ouvertement ses intentions enfreint la discrétion et l'intimité d'une correspondance privée "qui ne s'adresse qu'à un individu défini . . . qui ne soit comprise que de lui seul, avec ses allusions, ses sous-entendus, ses expressions conventionnelles."¹⁰⁶ En ajoutant ce paragraphe d'introduction Diderot semble indiquer que Suzanne a d'autres ambitions que d'émouvoir le marquis et en parlant de lui à la troisième personne qu' "elle quitte son rôle de *correspondante* pour devenir celui de *mémorialiste*"¹⁰⁷ comme elle même l'indique en parlant de "ces mémoires où je peins une partie de mes malheurs"(45 R). Que ce paragraphe soit *hors texte* est mis en évidence par le ton oratoire qui y est employé et qui exclut qu'il s'agisse d'un monologue intérieur. Le fait qu'il ne soit adressé à aucun destinataire en particulier donne au lecteur l'impression d'avoir affaire à autre chose qu'une simple lettre.

La première phrase de ce paragraphe, à elle seule, est cause de perplexité pour le lecteur qui a conscience que ce qu'il va lire fait partie de communications qui ont déjà eu lieu entre Suzanne et le marquis et dont il ignore tout. La mystérieuse allusion à une *réponse* que doit donner le marquis s'éclaircit à la lecture de la *Préface-annexe* où s'élucide la connexion entre Suzanne et le marquis et où le lien entre les mémoires et la préface devient évident: "La réponse du marquis de Croismare, s'il m'en fait une, fournira les premières lignes de ce récit."¹⁰⁸ La réponse du marquis à ce que Suzanne lui a écrit dans une des lettres de la correspondance de la *Préface-annexe*, servira d'introduction à un texte encore non établi mais qu'elle rédigera un jour. Selon Carol Sherman, le texte que l'on va lire n'est qu'une ébauche, un brouillon qui assistera Suzanne dans la rédaction finale de mémoires ultérieurs destinés à un autre lecteur que le marquis:

The sentence attains a logic if one sees it as a note for the eventual framing of a *livre à venir*. *Ce récit* would not designate the recital of the events already lived and yet to be told but would point instead to the

eventual framing of that recital for another public, one that would thus be privy to the events and to the effects they would have already produced on their first recipient. One resolution the reader might make is to consider the words on the page as notes taken or plans made for memoirs, as she calls them a few lines later, another work, but not this one.¹⁰⁹

Un autre destinataire que le marquis est évoqué, à qui Suzanne adressera des mémoires qu'elle rédigera en s'inspirant de la copie qu'elle adresse au marquis. Le haut style et le ton cérémonieux du paragraphe suggèrent que cette introduction vise indirectement un public distingué et cultivé, peut-être les abonnés à la *Correspondance littéraire* que Diderot ne peut manquer avoir à l'esprit lorsqu'il effectue cette adjonction en vue de la publication de *La religieuse* dans le prestigieux journal.

Le paragraphe d'introduction permet à la narratrice d'établir une communication à double niveau en atteignant un lecteur anonyme et distant dans le temps et l'espace à travers le lecteur proche et tangible qu'est le marquis. Le portrait qu'elle fait de lui, le peignant sous les couleurs les plus flatteuses, comme un homme de haute stature morale, intellectuelle et sociale, atteste la respectabilité de leurs rapports et permet à des lecteurs éventuels de s'identifier à lui sans déchoir. Cette position d'interlocuteur privilégié, à qui Suzanne ne craint pas de se confier découle "du vif intérêt qu'il a pris à son affaire" et sa réputation d'avoir de "la sensibilité, de l'honneur et de la probité", la convainc qu'elle ne s'était point compromise en s'adressant à lui"(45 R). Il serait normal qu'avec un tel correspondant Suzanne ne se croie pas tenue de souligner les passages déchirants et qu'elle le laisserait libre de réagir selon son bon cœur sans avoir besoin d'incitations comme celle-ci: "Monsieur le marquis, craignez qu'un fatal moment ne revienne; quand vous useriez vos yeux à pleurer sur ma destinée . . . je ne sortirais pas pour cela de l'abîme où je serais tombée; il se fermerait à jamais sur une désespérée"(148 R). Suzanne écrit sur deux registres, utilisant l'intimité et l'affectivité d'une correspondance privée pour toucher un large public. Le marquis narrataire n'est qu'un autre personnage

du récit et à ce titre, les paroles, les pensées, les actes que Suzanne lui prête ne sont évoqués que pour renforcer le pathétique de la situation de la jeune religieuse et inciter d'autres lecteurs à la plaindre. Faisant abstraction de ce qu'elle sait de sa situation de famille, Suzanne feint d'ignorer que le marquis a des enfants et rend l'appel qu'elle lui lance propre à apitoyer d'autres lecteurs dont elle ignorerait la situation de famille: "Ah! monsieur, si vous avez des enfants, apprenez par mon sort celui que vous leur préparez, si vous souffrez qu'ils entrent en religion sans les marques de la vocation la plus forte et la plus décidée"(130 R). Trois lignes plus loin elle se contredit en mentionnant la fille du marquis: "Tuez plutôt votre fille que de l'emprisonner dans un cloître malgré elle: oui tuez-la" (130 R). D'autres contradictions naissent du double objectif de parler sous le sceau du secret à un correspondant privilégié tout en ayant l'intention de toucher et d'engager un grand public de lecteurs. D'un côté Suzanne signale à deux reprises au marquis: "Vous brûlerez cet écrit et je vous promets de brûler le vôtre,"(47 R) d'un autre côté la première phrase de ses mémoires prouve qu'elle ne compte pas tenir cet engagement et utilisera une lettre du marquis en guise d'introduction: "La réponse de M. le marquis de Croismare . . . me fournira les lignes de ce récit"(45 R). J.Parrish conclut de ces contradictions que "tout en voulant faire parler Suzanne en mémorialiste, mais en voulant en même temps préserver la perspective et la chronologie de la correspondance . . . Diderot ne semble pas avoir été sensible à la déformation de la perspective et du temps fictif qui en est la suite plus grave."¹⁰

Une analyse des révisions successives révèle que ce *décalage* entre le point de vue de Suzanne mémorialiste et celui de Suzanne correspondante est sans doute plus délibéré que Parrish l'entend et permet à Diderot de tirer des effets narratifs précis. Le regard rétrospectif du mémorialiste lui permet de savoir à l'avance ce qui va se passer mais son recul à l'égard du sujet traité l'empêche de rendre l'événement avec toute la fraîcheur qu'il aurait s'il était conté sur le vif du moment. Des mémoires, par la distance qui les sépare dans le temps de ce qu'ils évoquent, ne peuvent avoir le caractère immédiat que

Diderot admire dans les romans par lettres de Richardson où "the letters on both sides are written while the hearts of the writers must be supposed to be wholly engaged in their subjects: the events at the time generally dubious,"¹¹¹ et où les correspondants sont aux prises d'événements dont ils ignorent l'issue. Le mémorialiste a le pouvoir de reconstituer le passé à la lumière de ce qu'il a appris depuis que ce qu'il raconte est révolu et logiquement il devrait en parler du point de vue de quelqu'un que l'expérience et le temps ont éclairé. Robert Mauzi considère Marivaux un mémorialiste modèle:

qui avait compris que l'essence du genre tient à la superposition de deux temps différents, tout en laissant une large distance entre le présent de l'héroïne et celui de la narratrice (pourtant seule et même personne), tout en mêlant sans cesse les regards de l'une et de l'autre, de manière à offrir comme une vision double de chaque événement. Dans *La religieuse*, c'est tout le contraire: la lourdeur et l'opacité du présent occultent toute lueur qu'on attendrait d'un avenir déjà vécu.¹¹²

La perspective qu'emprunte Suzanne narratrice ne reflète pas le savoir qu'auraient dû lui donner l'expérience et le temps écoulé depuis les événements qu'elle relate mais traduit l'incertitude, les doutes la peur qu'elle ressentait en les vivant comme si la narratrice se retrouvait dans la peau de celle en train de vivre ces drames.

Au deuxième paragraphe de son récit, elle avoue au marquis ses soupçons concernant la légitimité de sa naissance alors que vingt pages plus loin elle relate son entretien avec le père Séraphin qui dissipe ses doutes à ce sujet et fait qu'elle ne peut ignorer être illégitime quand elle commence ses mémoires:

Souvent je me suis demandé d'où venait cette bizarrerie dans un père, une mère d'ailleurs honnêtes, justes et pieux. Vous l'avouerez-je, monsieur? Quelques discours échappés à mon père . . . m'en ont fait soupçonner une raison qui les *excuserait*. Peut-être mon père avait-il quelques

incertitudes sur ma naissance . . . Mais quand ces soupçons *seraient mal fondés*, que *risquerais-je* à vous les confier? "(47 R)

Parrish signale que Diderot en dernier ressort privilégie l'usage du conditionnel au lieu de l'imparfait qui relègue l'action au passé et évoque ce que Suzanne éprouvait autrefois et ce qu'elle aurait dit au marquis si elle lui avait écrit à ce moment là. Le conditionnel évoque ce qu'elle ressent alors qu'elle est en train d'écrire au marquis lui faisant part des mêmes doutes que ceux qu'elle éprouvait jeune adolescente comme si aucune révélation ne lui avait été faite depuis. Comme William Edmiston le dit dans son article "Narrative voice et cognitive privilege in Diderot's *La religieuse* " *Narrative voice and cognitive privilege in Diderot's La religieuse*": "The narrator identifies completely with his earlier self and thereby renounces all temporal and cognitive privilege; the narrative self adopts the perspective of the experiencing self."¹³ Alors que les narrateurs des mémoires traditionnels se distancent du passé en commentant lucidement leur manque d'expérience et leur naïveté d'alors, dans *La religieuse* un mouvement inverse se produit et la narratrice, en s'identifiant avec son moi passé, rend la parole à ses anciennes craintes, à ses incertitudes, à son innocence d'autrefois. Il lui faut passer sous silence ce que le temps écoulé lui a appris et montrer le futur avec ce qu'il a d'imprévisible et d'inconnu comme si entre l'événement qu'elle relate et le moment où elle écrit au marquis elle ignorait tout ce qui a eu lieu. Le suspens est maintenu grâce à la suppression d'informations qui seraient en discordance avec le moi qu'elle est en train d'évoquer et qui anticiperaient sur l'expérience qu'elle est en train de faire revivre à travers sa narration. Garder incertain ce qui va arriver, rendre à la narratrice les émotions qu'elle éprouvait au moment où elle vivait ce qu'elle est en train de décrire, projette l'héroïne dans le présent de la narratrice: "the self-narration becomes focalized through the hero."¹⁴ Suzanne relate au marquis sa conversation avec soeur Sainte Ursule durant la répétition de chant au jardin, et réalisant combien il serait compromettant pour cette dernière que l'on découvre qu'elle a aidé Suzanne, prétend ignorer sa mort: "Cette jeune

personne, monsieur, est encore dans la maison; son bonheur est entre vos mains; si l'on venait à découvrir ce qu'elle a fait pour moi, il n'y a sorte de tourments auxquels elle ne fut exposée"(106 R). L'usage du présent situe Suzanne dans l'optique qu'elle avait lors de sa conversation avec soeur Sainte Ursule et des craintes qu'elle éprouvait pour cette dernière et fait complètement abstraction de la mort de celle-ci à laquelle Suzanne assiste et qu'elle décrit cinquante pages plus loin. Une révision ultime nuance encore la perspective: "Voilà ce que je vous disais alors; mais hélas elle n'est plus, et je reste seule,"(107 R) montrant Suzanne à un stade ultérieur où elle sait que son amie est morte mais ignore encore qu'elle quittera le couvent de Longchamps pour aller à celui d'Arpajon. Ces mises au point successives font comme si Suzanne avait écrit plusieurs lettres au marquis, faisant le point au fur et à mesure que les événements se déroulent et feignant d'ignorer ce qui va suivre:

Suzanne's earlier reflections about these questions are more important, for the author and for his implied reader, than her retrospective knowledge of them. Judging her perceptual experience of these questions to be more interesting than their recollection by the older, narrating self, Diderot is willing to silence the narrating voice or at least to efface its knowledgeable perspective.¹¹⁵

Cette projection dans le présent d'événements passés accroît le pathétique des expériences que la narratrice évoque comme si elle était en train de les vivre. Cependant la *réactualisation* du passé n'est pas une prise de position narrative à laquelle Suzanne se tient systématiquement et les points de vue différents dans le temps d'où elle se place pour raconter son histoire créent une temporalité dans laquelle la démarcation qui définit le passé du présent est délibérément effacée. Parfois une Suzanne plus informée que ce que la logique chronologique du récit permet, fait irruption dans le récit, évoquant des événements qu'elle devrait ignorer au moment de sa vie d'où elle est en train de parler. Acceptée au couvent de Longchamp elle évoque les mesures prises

par sa famille pour éviter qu'elle puisse ultérieurement renier ses vœux religieux sous prétexte d'y avoir été contrainte: "On m'exagéra bien les difficultés qu'on avait eues et la grâce que l'on me faisait de m'accepter dans cette maison: on m'engagea même à écrire à la supérieure. Je ne sentais pas les suites de ce témoignage écrit qu'on exigeait."(94 R) En toute candeur Suzanne accède au désir de sa famille et écrit la lettre requise où elle donne son accord d'entrer en religion. Mais elle commente, toujours à l'imparfait, sur la duplicité de son père que des événements ultérieurs lui ont fait découvrir, rendant contemporain un savoir rétrospectivement acquis et qui est incompatible avec la confiance qu'elle lui témoigne alors:

On craignait apparemment qu'un jour je ne revinsse contre mes vœux: on voulait avoir une attestation de ma propre main qu'ils avaient été libres. Sans ce motif, comment cette lettre qui devait rester entre les mains de la supérieure aurait-elle passé dans la suite entre les mains de mes beaux-frères(75 R)?

Contrairement à ce que suggère l'emploi de l'imparfait, il est impossible que Suzanne ait su en écrivant la lettre demandée qu'elle serait utilisée contre elle ultérieurement. L'épisode se clôt par l'emploi du présent qui donne la parole à Suzanne narratrice qui coupe court aux jugements sévères qu'elle serait en droit de porter sur M. Simonin dans ses mémoires mais auxquels elle se refuse par respect pour ses restes: "Mais fermons vite les yeux là-dessus; ils me montrent M. Simonin comme je ne veux pas le voir: il n'est plus"(76 R). La métalepse entre ces différents niveaux de narration qui montrent Suzanne se pliant aux exigences de sa famille, puis en jugeant les motifs, et étant finalement interrompue par la Suzanne qui rédige ses mémoires, rapproche dans une remarquable mise en abîme la malveillance dont elle a été victime et sa propre grandeur d'âme. Ce télescopage du passé et du présent donne une image en raccourci de Suzanne propre à éveiller la pitié du lecteur pour une jeune fille trompée et l'admiration pour une victime qui pardonne son offenseur. L'abolition des barrières entre passé, présent et

futur crée une temporalité fictive qui permet à la narratrice de manipuler différents moments de sa vie en les transcrivant au présent, le temps qui rétrécit la distance qui sépare le lecteur du texte écrit.

Dans son évocation du passé Suzanne fait preuve d'une mémoire d'exception puisqu'elle est capable de revivre chaque moment dans tous ses détails. Que Suzanne puisse se souvenir si précisément des réflexions et des impressions qui lui venaient à l'esprit dans un temps si reculé manque de vraisemblance. Mais en la rendant capable d'évoquer une jeunesse dont le souvenir paraît indélébile, Diderot empêche que Suzanne ne vieillisse et lui permet de rester fidèle à l'image d'une jeune fille perpétuellement pure et innocente telle que l'exige "la poésie du personnage" dont Diderot ne peut se résoudre à "détruire la virginité de coeur." Il est difficile sinon impossible de dire quand Suzanne écrit ses mémoires et les notations d'âge sont rares et sans rapport avec la durée réelle des événements évoqués. Elle a seize ans quand "ses deux soeurs sont établies,"(48 R) elle a entre dix sept et dix huit ans quand elle refuse de faire ses vœux à Sainte Marie et admet avoir dix neuf ans quand la Supérieure de Saint Eutrope lui demande son âge, condensant en quatre ans "what seems to the reader a fairly compact story which lasts about nine years."¹⁶

Au fur et à mesure que Suzanne acquiert de l'expérience et entend des révélations qui devraient lui ouvrir les yeux, maintenir la crédibilité en son innocence devient de plus en plus problématique. A chaque fois qu'elle doit confronter en elle-même ou chez les autres les manifestations d'une réalité trouble, ambiguë ou simplement irrationnelle elle écarte la possibilité d'en élucider les causes. Elle qui voit si clair dans ses états d'âme passés semble incapable de se souvenir de ce qui arrive à chacune de ses prises d'habit durant lesquelles elle ne s'appartient plus: "mon esprit se troubla. Je ne me souviens ni de m'être déshabillée, ni d'être sortie de ma cellule. Cependant on me trouva nue en chemise, étendue par terre à la porte de la supérieure, sans mouvement et presque sans vie. J'ai appris ces choses depuis"(59-60 R). La même aliénation arrive à Longchamp:

Ne pouvant concevoir que dans l'intervalle d'un jour entier, aussi tumultueux, aussi varié si plein de circonstances singulières et frappantes, je ne m'en rappelasse aucune, pas même le visage ni de celles qui m'avaient servie, ni celui du prêtre qui m'avait prêchée, ni de celui qui avait reçu mes vœux(86R).

Ne disposant plus d'elle même elle devient un objet aux mains de ceux qui décident pour elle comme l'indique l'emploi du pronom personnel à l'accusatif. Et la voix de la narratrice prenant le lecteur à témoin lui demande de juger si de tels comportements peuvent être pris pour les manifestations d'un sujet libre et conscient: "Mais il reste à savoir si ces actions sont de l'homme, et s'il y est, quoiqu'il paraisse y être"(86R). Il semble que Diderot abolisse du souvenir et de la compréhension de la narratrice tout ce qui ternirait ou abaisserait son statut de parangon de vertu et d'innocence. Les insinuations des religieuses de Longchamp que Suzanne est possédée du démon lui prêtent des intentions impures dont Suzanne affirme ne pas comprendre la nature :

On dit que le démon de l'impureté s'était emparé de moi; on me suppose 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 trouvée. En vérité, je ne suis pas un homme, et *je ne sais* ce qu'on peut imaginer d'une femme avec une autre femme, et moins encore une femme seule . . . Il faut qu'avec toute leur retenue extérieure, la modestie de leurs regards, la chasteté de leur expression, ces femmes aient le coeur bien corrompu: elles savent du moins qu'on commet seule des actions déshonnêtes, et moi *je ne le sais pas* ; aussi n'ai-je jamais bien compris ce dont elles m'accusaient, et elles s'exprimaient en des termes si obscurs, que *je n'ai jamais su* ce qu'il y avait à leur répondre(130 R).

L'emploi du présent et du passé composé témoigne de la permanence de son innocence qui l'empêche toujours de comprendre la nature de ces insinuations. Une telle assurance

est donnée en dépit du fait que précédemment, au moment où une autre supérieure succéda à Madame de Moni, elle semblait plus avertie de la nature trouble de certains comportements, comme le laisse entendre cette remarque à mots couverts: "Je m'étais échappée en propos indiscrets sur l'intimité suspecte de quelques unes des favorites; la supérieure avait des tête-à-tête longs et fréquents avec un jeune ecclésiastique, et j'en avais démêlé la raison et le prétexte"(92 R).

Les stratégies narratives de *La religieuse* ignorent la cohérence narrative et la plausibilité prouvant que l'illusion peut naître d'une autre sorte de vraisemblance qui est immanente à la fiction et qui n'a rien à voir avec celle que régissent les critères de la vie réelle comme le calendrier ou les dates de naissance. La contradiction la plus problématique pour la véracité du texte est le refus persistant de Suzanne de comprendre la nature vicieuse de la supérieure de Saint Eutrope, et cela en dépit des évidences qu'elle en reçoit. A plusieurs reprises, Suzanne fait constater au lecteur que malgré le temps écoulé, malgré que le secret lui soit révélé par son confesseur et la supérieure elle-même, sa manière de penser n'a pas changé et elle persiste à voir dans les admonitions du Père Lemoine des mises en garde injustifiées et inutiles contre la supérieure:

Je ne voyais et ne vois *encore* aucune importance à des choses sur lesquelles il se récriait avec le plus de violence. Par exemple, qu'est-ce qu'il trouvait de si étrange dans la scène du clavecin? N'y a-t-il pas des personnes sur lesquelles la musique fait la plus violente impression? On m'a dit à moi-même que certains airs, certaines modulations changeaient entièrement ma physionomie; alors, j'étais tout à fait hors de moi . . . je ne crois pas que j'en fusse moins innocente. Pourquoi n'en eût-il pas été de même de ma supérieure, qui était certainement, malgré toutes ses folies et ses inégalités, une des femmes les plus sensibles qu'il y eût au monde?... Certainement cet homme est trop sévère(233-234 R).

Diderot ajouta cette dernière phrase dans les révisions de 1780 qui exprime le jugement final que Suzanne, en train d'écrire ses mémoires, porte sur l'indue sévérité du Père Lemoine et qui par l'emploi du présent prouve qu'au moment où elle écrit elle exonère toujours la supérieure des torts dont il la soupçonne. Cette révision met l'accent sur l'innocence de Suzanne, devenue tout aussi indélébile que sa jeunesse, en refusant de lui donner des connaissances qui "faneraient . . . une fleur délicate, qu'on ne garde fraîche et sans tache jusqu'à l'âge où vous êtes, que par une protection spéciale de la Providence"(231 R). Georges May remarque que Diderot "reconnaît implicitement le miracle qui a permis à son héroïne de conserver sa pureté et son innocence" et trouve assez paradoxale d'un auteur matérialiste de "justifier toutes les invraisemblances par l'excuse de la Providence."¹¹⁷ Ce critique s'associe à ses collègues de l'édition critique de *La religieuse* qu'il dirige en 1975, en reconnaissant "que la pureté et l'innocence de l'héroïne sont plus importantes aux yeux du romancier que la cohérence interne de son roman."¹¹⁸ Cela donne primauté à la valeur thématique du livre qui veut, selon Edmiston, que "Suzanne seems to regard herself as a symbol of monastic repression, achronic and ageless."¹¹⁹ Mais après avoir entendu en cachette la confession de la mère supérieure, il est devenu impossible à Suzanne de nier qu'elle a accédé à des connaissances qu'elle doit cacher au marquis et au lecteur si elle veut sauvegarder l'idée d'innocence qu'ils se font d'elle:

Le premier mot que j'entendis après un long silence me fit frémir; ce fut: 'mon père, je suis damnée...' Je me rassurai. J'écoutai, le voile qui jusqu'alors m'avait dérobé le péril que j'avais couru se déchirait, lorsqu'on m'appela. Il fallut aller, j'allais donc; mais, hélas! Je n'en avais que trop entendu. Quelle femme, monsieur le marquis! Quelle abominable femme!...(254-255 R).

Ces mots suggèrent que Suzanne en apprend assez sur le compte de la mère supérieure pour que tout ce qu'elle a prétendu jusque là ne pas comprendre dans les objurgations du

Père Lemoine, toutes ses actions et pensées qu'elle a présentées sous le couvert de la pureté et de l'innocence deviennent suspectes au lecteur devenu conscient qu'elle était au courant de la perversité de la supérieure avant d'entreprendre ses mémoires. Cette révélation "provokes a double effect, the retrospective demystification of Suzanne regarding the past actions of the Superior, and the equally retrospective mystification of the reader, who now sees an unresolvable contradiction opening up in the text already read: Suzanne's innocence is forever laid open to question."¹²⁰ Les inconséquences psychologiques qui se font voir dans le comportement de Suzanne sont une cause supplémentaire de méfiance chez le lecteur qui ne comprend pas à première vue pourquoi Suzanne persiste à nier un état de fait qui devient de plus en plus évident.

Durant tout l'épisode du couvent de Saint Eutrope, Suzanne observe des signes dans le comportement de ses habitantes "qu'une vraie ingénue n'aurait pas retenus,"¹²¹ mais qui étant évoqués à mots couverts ne mettent pas vraiment en danger la crédibilité de son innocence. Mais à partir du moment où Suzanne est confrontée à la confession de la supérieure, elle ne peut plus continuer à se faire passer pour innocente sans que cette prétention ne devienne franchement déshonnête. "Je n'en avais que trop entendu. Quelle femme, monsieur le marquis, quelle abominable femme!..."(255 R), déplore t-elle. Des points de suspension remplacent les paroles qui décriraient des actions d'une nature trop scandaleuse pour être évoquées par une pure jeune fille. Cette ellipse permet à l'héroïne de Diderot de jouer sur les mots en refusant de répéter ce qu'elle a entendu car elle ne peut dire les choses telles qu'elles sont sans se départir du voile d'innocence dont elle s'est couverte jusque là et qui la protège. C'est son innocence qui fait échouer les tentatives de séduction de sa supérieure qui s'émerveille: "oh! quelle est innocente!" et à qui elle répond: "Oh! il est vrai, chère mère, que je le suis beaucoup et que j'aimerais mieux mourir que de cesser de l'être"(209 R). La persistance de cette innocence est la condition *sine qua non* de la survie de Suzanne comme héroïne et narratrice et elle ne peut la

perdre sans qu'une profonde modification ne s'effectue en elle et que son récit s'effrite en *réclames* et en *fragments*.

Une fois "qu'elle est forcée de se montrer sous un aspect défavorable" elle avoue au marquis: "je pense avec difficulté, l'expression se refuse, la plume va mal, le caractère même de mon écriture s'en ressent, et je ne continue que parce que je me flatte secrètement que vous ne lirez pas ces endroits"(254 R). A partir du moment où elle doit admettre ne plus être innocente, toutes les facultés qui l'inspiraient, sa facilité de plume, son style l'abandonnent et elle ne peut poursuivre qu'en se trompant elle-même et en se persuadant que personne ne la lira. Au contraire, les mots conçus pour toucher le marquis et combler la distance qui les sépare lui viennent avec aisance et plaisir:

Lorsque les choses peuvent exciter votre estime et accroître votre commisération, j'écris bien ou mal, mais avec une vitesse et une facilité incroyables; mon âme est gaie, l'expression me vient sans peine, mes larmes coulent avec douceur, il me semble que vous êtes présent, que je vous vois et que vous m'écoutez (253-254 R).

Maintenant que "sa plume va mal", Suzanne interrompt ses mémoires et abandonne son autorité de narratrice à un éditeur anonyme qui "joue le rôle de copiste et celui d'organisateur en *transcrivant* et en *mettant en ordre* les *réclames*."¹²² Cet éditeur donne aussi la raison des bouleversements qui ont lieu en Suzanne: "Il paraît que sa supérieure devint folle, et que c'est à *son* état malheureux qu'il faut rapporter les fragments que je vais transcrire"(255 R).

Les mots mentionnant *son état malheureux*, qui ne précisent pas de qui il s'agit, lient le sort de Suzanne à celui de la mère supérieure. Comment l'*état malheureux* de la supérieure peut-il affecter la narration de Suzanne? S'il s'agit de l'*état malheureux* de Suzanne, la folie de la supérieure l'aurait-elle contaminée? Une étude attentive des *réclames* qui décrivent les derniers mois de vie de la supérieure et ceux que Suzanne passe avant d'avoir quitté le couvent, permet de distinguer des similarités dans l'état

mental des deux femmes. Le compte rendu au passé est tout à coup interrompu par l'emploi du présent qui les montre toutes deux dans un état de grande agitation physique et mentale. La supérieure est soudain prise d'accès de fièvre: "Elle se refuse les aliments. Son sang s'allume, la fièvre la prend et le délire succède à la fièvre. Seule dans son lit, elle me voit, elle me parle, elle m'invite à m'approcher . . ." (255 R). Suzanne prend soudain la décision de quitter le couvent: "Ma fuite est projetée. Je me rends dans le jardin entre onze heures et minuit. On me jette des cordes, je les attache autour de moi; elles se cassent, et je tombe" (261 R). La narration fragmentée et saccadée est délibérément laissée par Diderot dans un état d'inachèvement "pour garder l'impression vive d'une action qui se passe rapidement et celle du danger immédiat . . . ce qui importe maintenant est de rendre la situation de Suzanne plus dangereuse aux yeux du lecteur."¹²³ En voyant apparaître un éditeur le lecteur peut s'imaginer que le pire est arrivé à l'héroïne et l'empêche d'achever ses mémoires. N'est-il pas aussi possible de voir dans le caractère haché et décousu de ces *fragments* les manifestations d'un esprit au bord de la folie incapable temporairement de continuer les mémoires auxquels un éditeur doit suppléer. Les mêmes symptômes d'aliénation mentale se manifestent dans la supérieure et Suzanne les faisant agir en automates:

Elle disait tout à coup: 'Je n'ai point été à l'église. . . Je veux qu'on m'habille.' Si l'on s'y opposait, elle ajoutait: 'donnez-moi mon bréviaire..' On le lui donnait; elle l'ouvrait, elle en tournait les feuillets avec le doigt, et elle continuait de les tourner lors même qu'il n'y en avait plus. Cependant elle avait les yeux égarés (256 R).

Après avoir fui Saint Eutrope Suzanne semble ne plus être en possession d'elle-même, agissant dans un état second qui rappelle celui dont elle a souffert durant sa prise d'habit:

Je me suis accoutumée en religion à certaines pratiques que je répète machinalement; par exemple, une cloche vient-elle à sonner? Ou je fais le

signe de croix, ou je m'agenouille . . . s'il survient un étranger, mes bras vont se croiser sur ma poitrine, et au lieu de faire la révérence je m'incline(265 R).

Des perturbations de sommeil: "si je dors, c'est d'un sommeil interrompu; je parle, j'appelle, je crie,"(264 R) sont les signes d'une instabilité mentale dont elle avait craint la menace depuis le jour où elle rencontra la religieuse démente du couvent de Longchamp:

Voilà l'époque de mon bonheur ou de mon malheur, selon, monsieur, la manière dont vous en userez avec moi. Je n'ai rien vu de si hideux. Elle était échevelée et presque sans vêtements; elle traînait des chaînes de fer; ses yeux étaient égarés. . . La frayeur me saisit, je tremblai de tous mes membres, je vis mon sort dans cette infortunée, et sur-le-champ il fut décidé, dans mon coeur, que je mourrais mille fois plutôt que de m'y exposer(53-54 R).

Julie Hayes voit la folie comme un leit-motiv qui se propage à travers tout le récit de Suzanne et se concrétise dans les dernières pages où la perte de son innocence constitue un obstacle qu'elle ne peut surmonter et qui, mettant fin à sa narration, l'annihile comme narratrice et comme héroïne:

The leitmotif of the mad nun which has haunted the text from the beginning crystallizes in the fate of the Arpajon's Superior, whose decadence and pitiful death are then echoed in Suzanne's own literal *fall* as she flees the convent and subsequently descends into the Parisian netherworld of poverty and sickness.¹²⁴

La menace d'être réduite au silence, de ne plus être une narratrice convaincante parce que trop avertie, force Suzanne contre toute vraisemblance à tenir le rôle d'ingénue innocente, et jusqu'au décès de la supérieure elle refuse à décrire ce qu'elle voit et de laisser parler la vérité.

Je n'ose vous décrire toutes les actions indécentes qu'elle fit, vous répéter tous les discours malhonnêtes qui lui échappèrent dans son délire. A tout moment elle portait sa main à son front, comme pour en écarter des idées importunes, des images, que sais-je quelles images!(259R).

La posture de narratrice innocente et ignorante du vice qu'elle côtoie est incompatible avec les sous-entendus qu'elle fait sur ce qu'elle soupçonne d'impur dans le comportement et les pensées de la supérieure. La discordance entre l'innocence que Suzanne doit déployer pour toucher le lecteur et la nature choquante de ce qu'elle a à décrire est insoluble et elle ne peut y faire face qu'en esquivant la réalité et en rayant de sa mémoire ce qui l'embarrasserait trop de relater mais dont elle ne peut nier l'existence. En tant que narratrice elle ne peut résoudre ce dilemme qu'en se taisant ou en prétendant avoir volontairement bloqué de sa conscience tout ce qui l'avilirait: "Je ne dis rien qui ne soit vrai; et tout ce que j'aurai encore à dire de vrai ne me revient pas, ou je rougirai d'en souiller ces papiers"(260 R). La crise existentielle, durant laquelle Suzanne descend du piédestal où elle s'était volontairement mise hors de portée de réalités qui l'auraient ternie aboutit à une découverte de soi qu'elle acquiert en relisant ses mémoires "à tête reposée" et dont elle fait le point dans le P.S.

CHAPITRE IV

Ambiguïté psychologique de Suzanne

Le refus de se plier à l'évidence du vice révélée par ce que Suzanne entend et voit crée une brèche dans la crédibilité de sa narration que l'examen de conscience du dernier paragraphe des mémoires n'arrive pas à combler. Le paragraphe en Post Scriptum tient lieu de conclusion des mémoires, faisant pendant au paragraphe d'introduction. Suzanne reprend la direction du texte dont s'était chargé un éditeur anonyme durant les dernières pages des mémoires et s'adresse à un autre lecteur que le marquis puisqu'elle se réfère à lui à la troisième personne. Durant les mémoires, Suzanne s'est surtout laissée voir par les yeux de ceux qui l'approchent, se montrant digne de leur pitié, de leur admiration, de leur désir. A la réception de la lettre de Madame Simonin la forçant à remplir ses vœux, elle énumère la manière dont chacune des émotions qu'elle ressent s'extériorise comme si il lui était possible d'être sa propre spectatrice: "Je me remis, je pris la lettre, je la lis d'abord avec assez de fermeté; mais à mesure que j'avançais la frayeur, l'indignation, la colère, le dépit, différentes passions se succédant en moi, j'avais différentes voix, je prenais différents visages et je faisais différents mouvements"(55 R). Suzanne se donne à voir de l'extérieur et note l'effet qu'elle produit, se peignant comme si elle se voyait par les yeux d'autrui, dédoublée elle se regarde vivre son propre drame. Après la scène du reposoir vécue en compagnie de Soeur Sainte Ursule, Suzanne s'abîme dans une prière qu'elle adresse à Dieu avec tant de ferveur qu'elle oublie ce qui l'environne:

Je ne sais combien je restai dans cette position, ni combien j'y serais restée: mais je fus un spectacle bien touchant, il faut le croire, pour ma compagne et pour les deux religieuses qui survinrent. Quand je me relevai, je crus être seule: je me trompais; elles étaient toutes les trois placées derrière moi, debout et fondant en larmes . . . Quand je me

retournai de leur côté, mon visage avait sans doute un caractère bien imposant, si j'en juge par l'effet qu'il produisit sur elles(110-111 R).

Mais non contente de s'observer et d'observer la réactions qu'elle produit sur ceux qui la contemplent, Suzanne imagine aussi leur caractère d'après la réaction que leur inspire un tel spectacle:

J'ai la figure intéressante: la profonde douleur l'avait altérée, mais ne lui avait rien ôté de son caractère; j'ai un son de voix qui touche; on sent que mon expérience est celle de la vérité. Ces qualités réunies firent une forte impression de pitié sur les jeunes acolytes de l'archidiacre; pour lui il ignorait ces sentiments; il était juste mais peu sensible(141R).

S'il est possible, sinon vraisemblable, que Suzanne puisse se souvenir de ce qu'elle ressentait autrefois, comment peut-elle être aussi consciente des gestes qu'elle avait, de sa physionomie, de tout ce langage du corps spontané observable seulement de l'extérieur par les autres? Comme le remarque Parrish, "la douleur laisse des traces profondes dans le coeur mais que doit savoir Suzanne de ses gestes, de ce qui se montre à la surface? *Le pittor son anch'io* peut se rapporter à Diderot ou à un tiers . . . mais la vraisemblance exige au contraire, que Suzanne soit tout sauf *peintre* d'elle-même."¹²⁵

Dans les mémoires Suzanne se donne littéralement en spectacle "a publisher of sorrow"¹²⁶ dont l'art consiste "à nous empêcher de réfléchir"¹²⁷ dit Georges May pour qui les bévues des mémoires "résultent d'une inadvertance de Diderot"¹²⁸ et ne sont pas là pour trahir les secrets de fabrication du texte.

Dans le P.S. Suzanne plonge enfin un regard scrutateur au fond d'elle-même comparant ce qu'elle y découvre au portrait qu'elle a peint d'elle-même dans les mémoires. Dans cet effort d'introspection et d'analyse de soi elle acquiert une densité psychologique et humaine dont la privait la portraitisation des mémoires trop orientée vers l'effet à produire. En se départissant de sa perfection, Suzanne s'humanise et se féminise; elle réalise qu'elle n'a pas peint ses malheurs "avec la naïveté d'un enfant de

son âge et la franchise de son caractère" comme elle l'annonçait dans le paragraphe d'introduction, mais avoue:

Je me suis aperçue que sans en avoir eu le moindre projet, je m'étais montrée à chaque ligne aussi malheureuse à la vérité que je l'étais, mais beaucoup plus aimable que je ne le suis . . . Cependant, si le marquis, à qui l'on accorde le tact le plus délicat, venait à se persuader que ce n'est pas à sa bienfaisance, mais à son vice que je m'adresse, que penserait-il de moi? Cette réflexion m'inquiète. En vérité, il aurait bien tort de m'imputer personnellement un instinct propre à tout mon sexe. Je suis une femme, peut-être un peu coquette, que sais-je? Mais c'est naturellement et sans artifice(267 R).

Suzanne réalise que "derrière certains de ses gestes, derrière certaines de ses paroles à demi oubliées, cette mise au point finale révèle un mobile plus profond et plus impur, inconscient sans doute en son temps puisqu'il est appelé *instinct*: le désir de plaire."¹²⁹ En remettant en cause la véracité des mémoires, le P.S empêche le texte de se fermer et le personnage de Suzanne reste aussi ouvert à l'interprétation et à une réévaluation de son caractère. En relisant les mémoires le lecteur constate que si Suzanne se montre noble et généreuse, si elle essaye tant de charmer par sa voix et ses talents musicaux, c'est aussi par "un peu de calcul . . . et par instinct de conservation."¹³⁰ Est-il possible d'être sincère quand on écrit pour être lu et que "le besoin oblige à prendre une posture contrainte" comme c'est le cas de Suzanne dont le sort, comme tout narrateur, dépend de la réaction du lecteur? "On dit qu'on pleure mais on ne pleure pas lorsqu'on poursuit une épithète énergique qui se refuse," admet Diderot dans le *Paradoxe sur le comédien* contestant la validité de toute candeur exprimée dans un texte *littéraire*, c'est-à-dire écrit pour être lu.

Le processus d'écriture fait réaliser à l'innocente ingénue qu'elle s'est transformée

"en femme, peut-être un peu coquette, que sais-je? Mais c'est naturellement et sans artifice." Sa tentative de se définir une fois pour toutes ne peut aboutir car "la connaissance des êtres qui nous entourent, mais aussi celle que nous prenons de nous-mêmes est dans un état de flux perpétuel . . . Le mystère de toute conscience psychologique n'est jamais entièrement dissipée."¹³¹ Comment être coquette sans artifice? L'oxymoron de la formule signale "une ambiguïté fondamentale qui est en fait un refus de définition,"¹³² qui se trouve aussi dans les personnages de *Jacques le fataliste*. Cet échec à se définir encapsule le caractère protéiforme, contradictoire de Suzanne tel qu'il émerge a posteriori d'une lecture des mémoires.

Vue d'abord sous les traits de l'enfant naturel, la mal aimée, rejetée par sa famille, elle est aussi la jeune chanteuse des Ténèbres au couvent de Longchamp en pleine possession de son talent, sirène qui charme un auditoire "de personnes du monde." Sachant converser elle devine quand répondre à la supérieure de Saint Eutrope et quand se taire: "Je ne la contredis point, elle fut contente de mon esprit, de mon jugement et de ma discrétion"(184 R). Suzanne, surtout, est la religieuse par qui le désastre arrive, semant confusion et désordre dans la vie bien réglée des couvents où elle va. Soeur spirituelle du Neveu de Rameau, elle est "ce grain de levain qui fermente, . . . secoue, agite, . . . fait sortir la vérité" ce que Michel Foucault nomme "l'agent séparateur de vérités."¹³³ Suzanne "causes upheavals, chemical changes, as it were, in the objects of her gaze. Like Diderot's interpreter of nature in the scientific works, Suzanne forces her environment into giving up its secrets. The process of knowing is apparently violent."¹³⁴ A la fois instinctive et apprêtée, sincère et artificieuse, avertie et innocente, généreuse et calculatrice, caressante et sèche de coeur, aliénée et en possession d'elle-même, chaque trait de caractère se manifeste en elle accompagné de son contraire, faisant que la complexité et le pouvoir totalisant du personnage exclut qu'on puisse en donner un jugement définitif: "Suzanne resists closure, like the text, she engages in retrospection, telling her story, writing and re-reading it, mirroring her reader who also must look back

over the same story, attempting to fathom its logic, to judge."¹³⁵ Si unité et cohérence textuelles sont les qualités requises pour que le caractère d'un personnage se révèle sans ambiguïté à la fin du roman, l'héroïne de *La religieuse* fait figure d'exception car elle brouille délibérément les pistes et refuse au lecteur de savoir qui elle est en fin de compte. La démarche auto-critique de Suzanne dans le P.S. incite le lecteur à sonder avec elle "les infinies capacités de mensonges que recèle l'écriture,"¹³⁶ et l'unique certitude qu'il en tire est de n'être sûr de rien en ce qui concerne la candeur de la narratrice et l'authenticité de sa narration. "The question she asks: 'Have I not shown myself as more admirable than I really am?', undermines the authority of the entire tale; for if there are several ways of saying and if she can hesitate among them what assurance has the reader of the (monolithic) truth of what has just been presented?"¹³⁷ Les certitudes qu'apporte traditionnellement la conclusion d'un roman ont été escamotées sous les yeux du lecteur le laissant face à des questions auxquelles il ne peut répondre. Sa frustration à la lecture du P.S. est d'autant plus forte qu'il a cédé aveuglément à l'illusion des mémoires sans remarquer les inconséquences mises à jour dans la trame narrative pour alerter son sens critique. Il est d'avis général "that readers approaching the text for the first time become so caught up in the dramatic present of Suzanne's experience that they usually fail to notice the infractions of narrative convention."¹³⁸ L'esthétique des mémoires exige que l'intensité dramatique ne se relâche pas et que toute l'attention soit fixée "sur la personne qui parle" c'est-à-dire sur Suzanne. Les commentaires métadiscursifs ne peuvent se faire qu'a posteriori quand "l'action n'emporte plus dans sa marche la conviction du lecteur . . . Ce n'est que lorsque l'amateur curieux s'avise de relire le livre la plume à la main que le roman trahit certains secrets de fabrication."¹³⁹

L'adjonction de textes aussi peu porteurs de certitudes que le P.S. et la *Préface-annexe* dément l'univocité que Diderot prétend vouloir donner à *La religieuse* quand il écrit à Meister en septembre 1780: "C'est un ouvrage que j'ai fait au courant de la plume, et sur lequel j'ai été rappelé par mon travail actuel. C'est la contre-partie de *Jacques le*

fataliste. Il est rempli de tableaux pathétiques. Il est très intéressant et tout l'intérêt est rassemblé sur la personne qui parle."¹⁴⁰ Après que le P.S. ait ébranlé la confiance du lecteur en "la personne qui parle" dans les mémoires, la *Préface-annexe* couvre la voix de la narratrice d'un brouhaha de messages contradictoires qui empêchent de déterminer qui vraiment *parle* car la parole change constamment de personne. La voix de Suzanne est remplacée par celle de Grimm, lui-même mis en cause par Diderot qui modifie le fond et la forme de la *Préface-annexe* rendant douteuse la valeur documentaire du texte. Il n'y a pas de fin à la continuelle remise en cause que font naître les révélations que Diderot ne cesse d'ajouter dans un refus de clore le texte et d'orienter l'interprétation à y donner. On peut dire avec Carol Sherman que *La religieuse* est "an exemplary case of the postponment of narrative certitude- the most complex in Diderot's work, itself a model of such disruption".¹⁴¹ Cette absence de certitude concluante fait que "the reader comes away with many choices but no sense of meaning."¹⁴² Dans *La religieuse* aucune voix ne se fait entendre sans être démentie ce qui met le lecteur dans l'embarras et lui laisse le soin de tirer ses propres conclusions. C'est au lecteur de compenser l'absence de "personne qui parle," et de combler les contradictions et inconséquences du texte afin qu'un certain sens émerge, ce qui ne peut se faire sans sa participation. S'il est exact que la "transparence in the work thus permits a certain opacity in the reader"¹⁴³ il est à présumer, dans l'équation inverse, qu'un manque de transparence dans le texte exige du lecteur plus de pénétration pour le déchiffrer. Et c'est en posant ces problèmes de compréhension que Diderot engage l'active participation du lecteur et fait de lui autre chose qu'un simple consommateur d'illusion.

Conclusion

Les similitudes que ce travail s'est efforcé de relever entre les deux grands romans de Diderot, n'existaient d'abord qu'à l'état embryonnaire, lorsque l'auteur a rédigé les mémoires de Suzanne. Elles se sont confirmées avec les révisions qu'il a apportées aux manuscrits d'origine dans un besoin de rendre ses intentions plus évidentes. Vingt ans ont passé depuis la première rédaction des mémoires quand Diderot opère un remaniement qui modifie le projet originel de faire illusion en le transformant en oeuvre de fiction qui se présente pour ce qu'elle est. Ces vingt ans, en rendant la mystification du marquis de Croismare périmée, laissent à Diderot la liberté de choisir de *faire beau* au lieu de *vrai* et "de se permettre d'embellir son roman."¹⁴⁴ Ce processus de création qui s'étale dans le temps illustre l'application avec laquelle Diderot révise ses manuscrits par "le travail de la lime . . . le plus épineux, le plus difficile, celui qui épuise, fatigue, ennue et ne finit point."¹⁴⁵ Cette remise à jour continuelle vaut aussi pour le manuscrit de *Jacques le fataliste* qui "est en constant devenir tant que l'auteur vit . . . un devenir de près de vingt ans de 1765 à 1784."¹⁴⁶

Si le temps joue un rôle capital dans la création des romans de Diderot, il est aussi un facteur déterminant dans l'établissement des textes dont dépend l'interprétation qui en est faite. Ce travail n'aurait pas eu de raison d'être sans la découverte du manuscrit de *La religieuse* du fond Vandeuil par Herbert Dieckmann qui a permis, par recoupement et en le comparant avec le texte de la préface de Grimm paru dans la *Correspondance Littéraire*, d'identifier les interventions éditoriales que Diderot y fit et qui en changèrent le caractère objectif et véridique. La nature de ces interventions, par "leur ironie dans la création," par "leur jeu avec le lecteur," et par "le caractère subjectif que Diderot imprime à la Préface,"¹⁴⁷ éveille chez le lecteur une attention aux modes de création du

romancier qui n'est pas différente de celle que *Jacques le fataliste* sollicite, ce qui prouve qu'une intention assez similaire est à la base de ces deux romans.

Finalement, en témoignage de l'importance du temps qui passe, le roman est une forme d'art qui se déroule dans le temps. Une certaine durée est donc nécessaire à la lecture et à la compréhension de ces deux ouvrages dont la complexité est bien faite pour plaire à une certaine élite littéraire de l'époque qui n'aime rien moins que les oeuvres qui se livrent avec trop de clarté et d'évidence. Mais Diderot est conscient des difficultés d'une pensée qui s'occulte et il admet avec une fausse modestie : "Moi, je me suis sauvé par le ton ironique le plus délié que j'ai pu trouver, les généralités, le laconisme et l'obscurité."¹⁴⁸ Il laisse au lecteur des pauses, des silences pour réfléchir et rêver qui se signalent dans le texte par des points d'exclamation, de suspension, des diversions. Si l'illusion s'impose sur le moment, c'est le temps et l'étude du texte qui rendent l'artifice apparent: "La masse compacte des deux cents pages de *La religieuse* sonnent faux. . . chacune des pages, prise isolément, sonne vrai."¹⁴⁹ Si le temps et l'étude du texte viennent à bout de l'illusion, la compréhension d'un roman, selon Diderot, requiert plus de participation du lecteur que de prendre le temps de lire, il lui faut aussi de la persévérance: "Il restera peu de chose à savoir . . . à celui qui aura la patience de les relire deux ou trois fois, et de les entendre,"¹⁵⁰ conseille-t-il aux lecteurs des trois entretiens du *Rêve de d'Alembert*.

La vérité émerge avec le temps, "non pas cette vérité mutilée, comme celle à laquelle mènent les préjugés et les idées reçues, mais la vérité sans exclusive, dans sa totalité, avec ses paradoxes et ses contradictions."¹⁵¹ Il n'existe pas de vérité unique, irréfutable, évidente pour Diderot qui voit dans "un ordre sourd" la manifestation de "l'esprit d'invention." Ce qui l'intéresse n'est pas de trouver une réponse qui serait forcément illusoire par le caractère provisoire de toute conclusion, mais d'engager un débat; il s'occupe plutôt "à former des nuages qu'à les dissiper, et à suspendre les jugements qu'à juger." Peut-être est-ce dans ses oeuvres de fiction, et dans *La religieuse*

et *Jacques le fataliste* plus que partout ailleurs, que Diderot a pratiqué *cette pensée questionneuse* qui force le lecteur à interroger le bien fondé des conventions qu'il considère comme le fondement indispensable de toute narration. Avoir choisi le roman comme terrain d'un grand questionnement s'explique par le conformisme d'un genre qui ne plaît pas à Diderot et qui selon lui est encore à créer.

Les révisions dont les mémoires de Suzanne et la préface de Grimm ont été l'objet, en attirant l'attention sur le substrat verbal et formel du texte, indiquent que la priorité réaliste, la faculté de faire illusion s'est subordonnée à la mise en évidence des exigences et problèmes techniques que comporte l'entreprise d'écrire un roman. L'esthétisation progressive des mémoires témoigne que l'écriture ne veut plus cacher son caractère fictif mais au contraire attire l'attention sur son propre faire. Les contradictions et les mystères non résolus dont Diderot accentue la fréquence dans ses révisions des mémoires accroissent l'obscurité du texte et obligent le lecteur à se demander ce que de telles transgressions à l'ordre et la clarté narrative signifient: Comment une narration prend-elle forme? Comment un roman réussit-il à se faire passer pour une histoire vraie? Quels objectifs le narrateur poursuit-il? Est-ce de tromper le lecteur en le gardant aveugle aux duplicités narratives? Est-ce de le mettre dans le secret du texte en laissant apparaître des indices de sa fabrication?

Quant à la *Préface-annexe*, son adjonction aux mémoires et les additions et transformations qu'y fait Diderot illustrent le rôle à la fois ludique et heuristique que remplit la littérature dans la vie et le goût de ses contemporains qui demandent à être stimulés sans didactisme et divertis avec intelligence. La mystification du marquis de Croismare est un *exercice de style* grâce auquel le lecteur peut juger de l'infini potentiel de tromperie que contient tout échange verbal. Les informations que le lecteur recueille dans la *Préface-annexe* se rattachent exclusivement à l'usage que l'auteur fait des mots, ceux qu'il prête à Suzanne, ceux qu'il emprunte à Grimm et finalement ceux que lui-même profère. L'étude ultérieure des révisions révèle au lecteur moderne que même les

mots du marquis ne sont pas à l'abri de son intervention. Les modalités envahissantes d'un auteur qui s'approprie tous les espaces textuels même ceux écrits par d'autres que lui, prouvent que le temps de l'écriture a préséance sur le temps diégétique et que ce qui est donné comme vrai à un moment de l'histoire est toujours sujet à être redéfini ou contredit par l'auteur qui règne en maître absolu et qui, d'un trait de plume, abolit la démarcation entre vérité et fiction. Cet auteur proliférant de la *Préface-annexe* ne fait-il pas écho à l'auteur de *Jacques le fataliste* qui ne cesse de proclamer sa liberté d'écrire ce qu'il veut: "Vous voyez, lecteur . . . qu'il ne tiendrait qu'à moi de vous faire attendre un an, deux ans, trois ans le récit des amours de Jacques, en le séparant de son maître et en leur faisant courir à chacun tous les hasards qu'il me plairait"(36-37 J). En assumant ouvertement la responsabilité de sa narration Diderot divulgue la mauvaise foi du romancier réaliste qui se cache derrière son texte, ne narrant qu'à la troisième personne comme si l'histoire se racontait d'elle-même sans avoir besoin de lui et de sa manière bien à lui de voir et de raconter.

Si la réflexion sur les techniques réalistes conduit souvent Diderot à en faire la parodie et à les dénoncer, c'est parce qu'il considère leur caractère conventionnel un obstacle au progrès du roman et non pas parce qu'il a découvert une autre méthode à mettre à la place de la *mimesis* dont elles sont l'expression. Que ce soit pour subvertir les conventions de l'écriture réaliste, ou, quand il choisit, pour exploiter ses ressources, donner la représentation la plus évocatrice que possible de la réalité demeure l'objectif par excellence de la fiction diderotienne. Penser avec ou contre la *mimesis* est la seule alternative offerte au romancier qui de plus ou moins loin circule autour de ce pôle d'attraction dont il ne peut se dispenser. L'idéal mimétique est toujours l'étalon de valeur sur lequel se fonde l'écriture de Diderot même s'il s'efforce d'innover dans ses romans et d'échapper au carcan des conventions réalistes instituées pour l'atteindre.

La religieuse, et surtout la *Préface-annexe*, et *Jacques le fataliste* sont des écrits où Diderot découvre son incapacité "de se passer des modalités logiques sans lesquelles

l'oeuvre romanesque ne saurait exister."¹⁵² Il existe une logique narrative qui gouverne le déroulement du récit sans laquelle le roman n'a pas de sens; il y a un déterminisme qui confine le romancier aux limites de la vraisemblance au-delà desquelles il abuse de la crédulité du lecteur. Cette dépendance à l'égard de stratégies narratives qui donnent un effet de vérité ressemble à la confiance que Jacques porte à l'écriture du *grand rouleau* : "Writing and living both become the imitation of a pre-existing and thus independent sequence of events."¹⁵³ Mais de même que son fatalisme n'empêche pas Jacques d'agir, l'objectif réaliste n'entrave pas la créativité du romancier de génie: "S'il faut être vrai, c'est comme Molière, Regnard, Sedaine, la vérité a ses côtés piquants, qu'on saisit quand on a du génie,"(71 J) et ne l'empêche pas de créer mille façons d'évoquer le réel en jouant et en improvisant sur les codes existants. C'est alors que l'auteur de roman fait vraiment preuve de génie "en développant systématiquement et le plus consciemment possible un jeu constant sur ce qu'il emprunte."¹⁵⁴

Une volonté, peut-être un peu trop démonstrative et programmatrice dans la pratique de l'écriture, fait que dans *La religieuse* et surtout dans *Jacques le fataliste* l'effet de vérité "est porté à un tel point que cessant de *faire vrai* il apparaît comme la mise en scène caricaturale du procédé du vrai."¹⁵⁵ En subvertissant un réalisme qui, pris au pied de la lettre, devient trivial, Diderot montre que pour lui le roman reste à créer, comme il le reconnaît dans le *Salon de 1767* où il se sent frustré par l'impossibilité de son langage critique à évoquer adéquatement les tableaux de Vernet: "Vous m'avouerez que le traité du beau dans les arts reste à faire."¹⁵⁶ Ces deux romans dénoncent les limites d'une écriture qui se donne comme unifiée et capable de livrer une signification claire et sans équivoque. Dans *Jacques le fataliste* et à un moindre degré dans la *La religieuse* la linéarité narrative cède devant l'afflux d'anecdotes, de dialogues, de fables, de descriptions tronquées, d'interventions d'auteur qui prennent la place d'un discours unifié devenu intenable. En ne cessant de quitter et de revenir à "la vérité de l'histoire" le texte affirme à la fois sa nécessité qui est de raconter les aventures de Jacques et son

maître et sa liberté qui est de raconter comme il choisit de le faire, "situated . . . between a declaration of mimetic intent on the thematic level and an undermining of its very foundations on the formal level."¹⁵⁷

La seule autre stratégie narrative que ces deux romans permettent d'entrevoir n'est pas celle d'un texte franchement ouvert mais d'un texte qui démasque et se moque des codes existants, qui les défie tout en restant dépendants d'eux. Le lecteur est pris à témoin de la mise en question d'une tradition, celle du roman réaliste et de l'apparition d'un nouvel ordre romanesque créé à partir de ces erreurs de ces *bévues* qui sont les seuls moyens d'innover en surpassant par infraction l'ordre ancien. Ce qui était une erreur dans *un* style devient une nécessité et une innovation dans un autre. Il est significatif de l'emprise que les conventions mimétiques ont sur les esprits que les critiques aient mis si longtemps à reconnaître que les *bévues* de *La religieuse* expriment la manière bien particulière à Diderot d'innover et sont la marque de son génie et de son imagination créatrice.

- 1 Jean-Paul Sartre, *Situations, II Qu'est-ce que la littérature?* (Paris: Gallimard, 1948) 154.
- 2 Sartre, 1948 : 146.
- 3 Denis Diderot, *Oeuvres complètes*, ed. Roger Lewinter (Paris: Le Club Français du Livre, 1969-1973) VII 174-175.
- 4 Gita May, *Diderot et Baudelaire critiques d'art* (Genève: Droz, 1967) 108.
- 5 Denis Diderot, *Correspondance*. ed. G. Roth (Paris: Ed. de Minuit,1970) III 40.
- 6 Huguette Cohen, "La figure dialogique dans *Jacques le fataliste*," *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* 162 (1976) : 23.
- 7 Marian Hobson, *The Object of Art, the Theory of Illusion in Eighteenth Century France* (Cambridge: Cambridge U P, 1982) 322 n.14.
- 8 Diderot, *Éloge de Richardson*, ed. Lewinter : V 1059.
- 9 Ian Watt, "Réalisme et forme romanesque," *Poétique*16 (1973): 539.
- 10 Diderot , *Éloge de Richardson*, ed. Lewinter: V 127.
- 11 Diderot, *Les deux amis de Bourbonne*, ed. Lewinter: VIII 710-711.
- 12 Watt, 1973: 539.
- 13 Diderot, *Oeuvres complètes*, Préface de l'*Essai sur le mérite et la vertu*, ed. J. Assézat , M. Tourneux (Paris: Garnier, 1875-1877) I 16.
- 14 Cohen, 1976 : 36.
- 15 Cohen, 1976: 15.
- 16 Cohen, 1976: 35.
- 17 Jacques Schérer, *Le cardinal et l'ourang-outang. Essai sur les inversions et les distances dans la pensée de Diderot* (Paris: Société d'édition d'enseignement supérieur, 1072) 121.
- 18 Schérer, 1972: 122.

- 19 Schérer, 1972: 124.
- 20 Jean Catrysse, *Diderot et la mystification* (Paris: Nizet, 1970) 144.
- 21 Cohen, 1976: 35.
- 22 Catrysse, 1970: 230.
- 23 Julie Hayes, "Retrospection and Contradiction in Diderot's *La religieuse*," *Romanic Review* 77 (1986) : 234.
- 24 Hayes, 1986: 234 .
- 25 Yvon Belaval, introduction, *Jacques le fataliste*, par Denis Diderot (Paris : Gallimard,1973) 13.
- 26 Maurice Roelens, "*Jacques le fataliste* et la critique contemporaine, " *Dix-huitième siècle* 5 (1973) : 128.

Notes du premier chapitre

- 27 Kathryn Simpson Vidal, "Diderot and Reader-Response Criticism: the Case of *Jacques le fataliste*," *Studies in Eighteenth Century Culture* 15 (1986): 39.
- 28 Vidal, 1986: 38.
- 29 Vidal, 1986: 34.
- 30 Jean-Claude Guédon, "Lecture encyclopédique de *Jacques le fataliste*: pour une épistémologie du trouble," *Stanford French Review* 8 (1984): 336.
- 31 Simone Lecointre, Jean Le Galliot, "Pour une lecture de *Jacques le fataliste*," *Littérature* 4 (1971) 24.
- 32 Thomas Kavanagh, *The Vacant Mirror a Study of Mimesis through Diderot's Jacques le fataliste* in *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* 104 (1973) :167.
- 33 Simone Lecointre, Jean Le Galliot, "L'appareil formel de l'énonciation dans *Jacques le fataliste*," *Français Moderne* 40 (1972): 223.
- 34 Béatrice Didier, "Je et subversion du texte: le narrateur dans *Jacques le fataliste*," *Littérature* 12 (1982) : 95.
- 35 Guédon, 1984: 336.
- 36 Vidal, 1986 : 38.
- 37 Herbert Dieckmann, "The *Préface-annexe* of *La religieuse*," *Diderot Studies* 2 (1952): 29.
- 38 Roelens, 1973: 130.
- 39 Cohen, 1976: 159.
- 40 Roelens, 1973: 130.
- 41 Vidal, 1986: 42.
- 42 Didier, 1982: 97.
- 43 Guédon, 1984: 337.

- 44 Kavanagh, 1973 :106.
- 45 Michel Butor, *Répertoire II* cité par T. Kavanagh, 1973: 106.
- 46 Lecointre, 1971: 27.
- 47 Roelens, 1973: 133.
- 48 Kavanagh, 1973: 107.
- 49 Cohen, 1976: 118.
- 50 Guédon, 1984: 337
- 51 Lecointre, 1972 : 224.
- 52 Marie-Hélène Chabut, " *Jacques le fataliste*: relativisation d'une performance parodique et métadiscursive," *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* 266 (1989) : 264.
- 53 Cohen, 1976: 118.
- 54 Kavanagh, 1973: 73.
- 55 Didier, 1982: 101.
- 56 Guédon, 1984: 341.
- 57 Chabut, 1989 : 265.
- 58 Chabut, 1989 : 257.
- 59 Carol Sherman, "Changing Spaces," *French Forum Monographs* 58 (1984): 229.
- 60 Vidal, 1986: 38.
- 61 Roelens, 1973: 131.
- 62 Lecointre, 1971: 26.
- 63 Lecointre , 1971:26.
- 64 Lecointre , 1971: 26.
- 65 Lecointre , 1971: 25.
- 66 Lecointre , 1971: 27.
- 67 Lecointre , 1971:27 note 9.
- 68 Simone Lecointre, Jean Le Galliot, préface, *Jacques le fataliste et son maître* par

Denis Diderot (Genève: Droz, 1976) LXXXVII.

69 Cohen, 1976: 217.

Notes du deuxième chapitre

- 70 Catrysse, 1970: 275.
- 71 Denis Diderot, *La religieuse*, ed. Assézat et Tourneux (Paris: Garnier, 1875-77) I 8.
- 72 Diderot, *Correspondance*, 1970 : III 40.
- 73 Diderot, *Correspondance*, 1970: III 221.
- 74 Diderot, *Correspondance*, 1970: XV 29.
- 75 Robert Mauzi, introduction, La religieuse par Denis Diderot (Paris: Gallimard, 1972) 13.
- 76 Catrysse, 1970: 261.
- 77 Lee Bongjie, *Le roman à éditeur. La fiction de l'éditeur dans La religieuse, La Nouvelle Héloïse, Les liaisons dangeureuses* (Berne, Frankfort-s.Main, New York : P. Lang, 1989) 69.
- 78 Bongjie, 1989: 66.
- 79 Bongjie, 1989: 77.
- 80 Hayes, 1986: 240.
- 81 Dieckmann, 1952 : 31.
- 82 Bongjie, 1970 : 79.
- 83 Herbert Dieckman, introduction, La Préface-annexe de La religieuse par Denis Diderot (Paris: Hermann ,1975) 19-20.
- 84 Dieckmann, 1952 : 28.
- 85 Schérer, 1972: 124.
- 86 Mami Fujiwara, "Structures polyphonique de *La religieuse* de Diderot. Une lecture génétique et narratologique," *Étude de langue et de littérature* 36 (1989) : 45.
- 87 Dieckmann, 1952: 29.
- 88 Bongjie, 1970:90

- 89 Catrysse, 1970: 260.
- 90 Carol Sherman, "The Deferral of Textual Authority in *La religieuse*," *Postscript 2* (1985): 57-63.
- 91 Catrysse, 1970: 140.
- 92 Fujiwara, 1989: 46
- 93 Hayes, 1986: 242.

Notes du troisième chapitre

- 94 Jean Parrish, introduction, *La religieuse* par Denis Diderot in *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* 22 (1963): 45.
- 95 Diderot, *Correspondance*: III 221.
- 96 Parrish, 1963: 45.
- 97 Parrish, 1963: 41.
- 98 Georges May, introduction, *La religieuse* par Denis Diderot (Paris: Hermann,1975) XI 3.
- 99 Dieckman,1975: 21.
- 100 Catrysse, 1970: 224.
- 101 Hayes, 1986: 234.
- 102 Hayes, 1986: 236.
- 103 Catrysse, 1972: 234.
- 104 Parrish, 1963: 49.
- 105 Parrish, 1963: 50.
- 106 Émile Lizé, "*La religieuse*, un roman épistolaire?" *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* 98(1972): 143.
- 107 Parrish,1963: 47.
- 108 Diderot, 1972: 45.
- 109 Carol Sherman, "The Deferral of Textual Authority in *La religieuse*," *Postscript* 2 (1985): 63.
- 110 Parrish, 1963: 48.
- 111 Samuel Richardson, *Clarissa or the History of a Young Lady* ,preface, (London:Penguin Books, 1985) 35.
- 112 Mauzi, 1972: 19.

- 113 William Edmiston, "Narrative Voice and Cognitive Privilege in Diderot's *La religieuse*," *French Forum* 10 (1985) : 136.
- 114 Edmiston, 1985: 130.
- 115 Edmiston, 1985: 139.
- 116 Philip Stewart, "A Note on Chronology in *La religieuse*," *Romance Notes* 12 (1970) : 150.
- 117 Georges May, *La religieuse: étude historique et littéraire* (New Haven: Yale UP, 1954) 203.
- 118 May, 1975: 293 n.68.
- 119 Edmiston, 1985: 140.
- 120 Hayes, 1987 : 237.
- 121 Catrysse, 1970: 227.
- 122 Bongjie, 1989: 145.
- 123 Bongjie, 1989: 151.
- 124 Hayes, 1986: 238.

Notes du quatrième chapitre

- 125 Parrish, 1963 : 52-53.
- 126 Robert Ellrich, " The Rhetoric of *La religieuse* and Eighteenth Century Forensic Rhétoric," *Diderot Studies* 3 (1961): 132.
- 127 May, 1954: 218.
- 128 May, 1975 : 292 n. 56.
- 129 May, 1954: 214.
- 130 May,1954: 215.
- 131 May,1954: 215.
- 132 Lecointre,1971: 25.
- 133 Michel Foucault, *Naissance de la clinique. Une archéologie du regard médical* (Paris: PUF,1972) 121.
- 134 Rita Goldberg, *Sex and Enlightenment :Women in Richardson and Diderot* (Cambridge: Cambridge UP, 1984) 181.
- 135 Hayes, 1986: 239.
- 136 Pierre Lepape, *Diderot* (Paris: Flammarion,1991) 272.
- 137 Sherman, 1985 : 65.
- 138 Edmiston, 1986: 144.
- 139 May, 1954: 218.
- 140 Diderot, *Correspondance*: XV 190.
- 141 Sherman, 1985: 58.
- 142 Vidal, 1986 : 39.
- 143 Sherman, 1985: 57.
- 144 Parrish, 1963: 45.

Notes de la conclusion

- 145 Diderot, *Correspondance*: XIII 131.
- 146 Paul Vernière, "Diderot et l'invention littéraire à propos de *Jacques le fataliste*,"
Revue d'histoire littéraire de la France 159 (avril juin 1959) : 155.
- 147 Dieckmann, 1975 : 21.
- 148 Diderot, *Correspondance*: XIII 26.
- 149 May, 1954 : 22.
- 150 Diderot, *Correspondance*: IX :158.
- 151 Catrysse, 1970: 294.
- 152 Lecointre, 1971: 27.
- 153 Kavanagh, 1970: 60.
- 154 Chabut, 1989: 261.
- 155 Lecointre, 1976: CI.
- 156 Diderot, Lewinter, VII 184.
- 157 Kavanagh, 1973: 75.

Bibliographie

Oeuvres de Denis Diderot

- Diderot, Denis. *Oeuvres complètes*. Ed. J. Assézat, M. Tourneux. 20 vols. Paris: Garnier, 1875-77.
- . *Oeuvres complètes*. Ed. R. Lewinter. 15 vols. Paris: Club français du livre, 1969-73.
- . *Oeuvres complètes*. Édition critique et annotée. 19 vols. Paris: Hermann, 1975-
- . *Oeuvres*. Ed. A. Billy. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1951.
- . *Jacques le fataliste et son maître*. Ed. Y. Belaval. Paris: Gallimard, 1973.
- . *Jacques le fataliste et son maître*. Ed. S. Lecointre et J. Le Galliot. Genève: Droz, 1976.
- . *La religieuse*. Ed. R. Mauzi. Paris: Gallimard, 1972.
- . *La religieuse*. Ed. J. Parrish. Genève: Institut et Musée Voltaire, 1963.
- . *Correspondance*. Ed. G. Roth et J. Varloot. 16 vols. Paris: Éditions de Minuit, 1955-70.

Ouvrages de critique littéraire

- Bakhtin, Mikhail. *The Dialogic Imagination. Four Essays*. Ed. M. Holquist. Trans. C. Emerson and M. Holquist. Austin: University of Texas Press, 1990.
- Chatman, Seymour. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Cornell University: Cornell UP, 1978.
- Coulet, Henri. *Le roman jusqu'à la Révolution*. 2 vols. Paris: Armand Colin, 1967.
- Foucault, Michel. *Histoire de la folie à l'âge classique*. Paris: Gallimard, 1972.

- . *Naissance de la clinique. Une archéologie du regard médical*. Paris: PUF, 1972.
- Genette, Gérard. *Figures III*. Paris, Éditions du Seuil, 1972.
- . *Nouveau discours du récit*. Paris: Éditions du Seuil, 1983.
- Hamon, Philippe. *Poétique du récit*. Paris: Éditions du Seuil, 1977.
- Hobson, Marian. *The Object of Art; the Theory of Illusion in XVIII Century France*.
Cambridge: Cambridge UP, 1982.
- Iser, Wolfgang. *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore:
Johns Hopkins UP, 1979.
- May, Georges. *Le dilemme du roman au XVIIIe siècle: étude sur les rapports du roman
et de la critique*. New Haven: Yale UP, Paris: PUF, 1963.
- May, Gita. *Diderot et Baudelaire critiques d'art*. Genève: Droz, 1967.
- Prince, Gérald. "Introduction à l'étude du narrataire." *Poétique* 14 (1973).
- Sartre, Jean-Paul. *Situations II. Qu'est-ce que la littérature?* Paris: Gallimard, 1948.
- Watt, Ian. *The Rise of the Novel*. Harmondsworth: Penguin Books, 1963.

Ouvrages et articles critiques sur Denis Diderot

- Bongjie, Lee. *Le roman à éditeur. La fiction de l'éditeur dans La religieuse,
La nouvelle Héloïse, Les liaisons dangereuses*. *Publications Universitaires
Européennes* série XIII, vol.140. Berne, Francfort-s. Main, New York, Paris: Lang,
1989.
- Booy, J.M. de, Alan J. Freer. "' Jacques le fataliste ' et ' La religieuse ' devant la
critique révolutionnaire (1796-1800)." *Studies on Voltaire and the Eighteenth
Century* 33 (1965).
- Catrysse, Jean. *Diderot et la mystification*. Paris: Éditions A.G. Nizet, 1970.
- Chabut, Marie-Hélène. " Diderot's *Jacques le fataliste* a Reflexion on Historiography
and 'Truth'." *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* 249 (1987): 333-39.

- . " *Jacques le fataliste* : relativisation d'une performance parodique et métadiscursive." *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* 266 (1989): 253-69.
- Champagne, Roland A. " Words Desguising Desire: Serial Discourse in the Dual Character of Suzanne Simonin." *Kentucky Romance Quarterly* 28 (1981): 341-50.
- Cohen, Huguette. "La Figure dialogique dans *Jacques le fataliste*." *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* 162 (1976): 109-66.
- Didier, Béatrice. "Contribution à une poétique du leurre: *lecteur* et narrataires dans *Jacques le fataliste*." *Littérature* 31 (1978): 3-21.
- . " *Je* et subversion du texte: le narrateur dans *Jacques le fataliste*." *Littérature* 12 (1982): 92-105.
- Dieckmann, Herbert. " The Importance of the Fonds Vandeul. Manuscripts for Studies of Diderot and the Eighteenth Century." *Bulletin of the American Academy of Arts and Sciences* 3 (1950): 2-4.
- . Introduction à la *Préface-annexe, La religieuse* par Denis Diderot. Paris: Hermann, 1975. XI, 15-21.
- . *Inventaire du fonds Vandeul et inédits de Diderot*. Genève: Droz, Lille:Giard, 1951.
- . The *Préface-annexe* of *La religieuse*. *Diderot Studies* 2 (1952): 21-14.
- Durham, Carolyn A. " The Contradictory Becomes Coherent: *La religieuse* and *Paul et Virginie*." *The Eighteenth Century: Theory and Interpretation* 23 (1982): 219-37.
- Emiston, William. " Narrative Voice and Cognitive Privilege in Diderot's *La religieuse*." *French Forum* 10 (1983): 133-44.
- Ellrich, Robert. " The Rhetoric of *La religieuse* and Eighteenth Century Forensic Rhetoric." *Diderot Studies* 3 (1961): 129-54.
- Flandreau, Anne-Marie. "Du nouveau sur Marguerite Delamarre et *La religieuse* de Diderot." *Dix-huitième siècle* 24 (1992): 411-19.

- Fujiwara, Mami. "Structure polyphonique de *La religieuse* de Diderot. Une lecture génétique et narratologique." *Études de langue et de littérature* 36 (1989): 35-51.
- Goldberg, Rita. *Sex and Enlightenment : Women in Richardson and Diderot*. Cambridge: Cambridge UP, 1984.
- Guédon, Jean-Claude. "Lecture encyclopédique de *Jacques le fataliste*: pour une épistémologie du trouble." *Stanford French Review* 8 (1984): 335-47.
- Hayes, Julie. "Retrospection and Contradiction in Diderot's *La religieuse*." *Romanic Review* 77 (1986): 243-53.
- Kavanagh, Thomas M. *The Vacant Mirror : a Study of Mimesis through Diderot's Jacques le fataliste*. *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* 104 (1973).
- Lecointre, Simone et Jean Le Galliot. "L'Appareil formel de l'énonciation dans *Jacques le fataliste*." *Français Moderne* 40 (1972) : 222-31.
- . Introduction à *Jacques le fataliste* par Denis Diderot. Genève: Droz, 1976. VII-CLXIII.
- . " Pour une lecture de *Jacques le fataliste*." *Littérature* 4 (1971) : 22-30.
- Lizé, Émile. " *La religieuse*, un roman épistolaire? " *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* 92 (1972) : 143-63.
- Macary, Jean. "Le Dialogue de Diderot et l'anti-rhétorique." *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* 150 (1976): 1338-46.
- . "Structure dialogique de *La religieuse* de Diderot." *Essays on th Age of Enlightenment in Honor of Ira O. Wade*. Genève: Droz, 1977. 193-204.
- May, Georges. Introduction de *La religieuse* par Denis Diderot. Paris: Hermann, 1975. XI 3-12.
- . " A Note on Chronology in *La religieuse*." *Romance Notes* 12 (1970): 149-56.
- . *La religieuse : étude historique et littéraire*. New Haven: Yale UP, Paris: PUF, 1954.
- Mylne, Vivienne G. *Diderot. La religieuse*. London: Grant and Cutler Ltd., 1981.

- Parrish, Jean. Introduction de *La religieuse* par Denis Diderot. *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* 22 (1963): 33-55.
- . "Conception, évolution et forme finale de *La religieuse*." *Romanische Forschungen* 74 (1962): 361-84.
- Rex, Walter E. "Secrets from Suzanne. The Tangled Motives of *La religieuse*." *The Eighteenth Century: Theory and Criticism* 24 (1983): 185-98.
- Roelens, Maurice. "*Jacques le fataliste* et la critique contemporaine." *Dix-huitième siècle* 5 (1973) : 119-37.
- Rustin, Jacques. "*La religieuse* de Diderot: mémoires ou journal intime?" *Le journal intime et ses formes littéraires*. Ed. Vittorio del Litto. Genève: Droz, 1978: 27-46
- Schérer, Jacques. *Le cardinal et l'orang-outang. Essai sur les inversions et les distances dans la pensée de Diderot*. Paris: Société d'édition d'enseignement supérieur, 1972.
- Sherman, Carol. "Changing Spaces." *Diderot; Digression and Dispersion, a Bicentennial Tribute*. Ed. Jack Updank and Herbert Dieckmann. *French Forum Monographs* 58 (1984): 219-30.
- . "The Deferral of Textual Authority in *La religieuse*." *Postscript* 2 (1985): 57-65.
- Stenger, Gerhardt. "La *Préface-annexe* : un conte oublié de Diderot?" *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* 260 (1989) : 311-22.
- Stewart, Philip. "A Note on Chronology in *La religieuse*." *Romance Notes* 12(1970): 149-56.
- Vernière, Paul. "Diderot et l'invention littéraire à propos de *Jacques le fataliste*." *Revue d'histoire littéraire de la France* 59 (1959) : 153-67.
- Vesely, Jindrich. "Diderot et la mise en question des genres narratifs du XVIIIe siècle." *Colloque international Diderot (1713-1784): Paris, Sèvres, Reims, Langres*. Avant-propos Jacques Chouillet, Ed. Anne-Marie Chouillet. Paris: Aux Amateurs des livres, 1985: 361-65.

Vidal, Kathryn Simpson. "Diderot and Reader-Response Criticism: the Case of *Jacques le fataliste*." *Studies in Eighteenth Century Culture* 15 (1986): 33-45.

Zinceno, Vasile. "*La religieuse* : volonté encyclopédique et technique théâtrale." *Synthesis* 13 (1986): 69-72