

**LA JONCTION DES SAVOIRS DANS DEUX ROMANS DE DIDEROT:
UNE ÉTUDE COMPARÉE DE *LA RELIGIEUSE* ET DU *NEVEU DE RAMEAU***

by

Marie-France Goodliffe

A Thesis

Submitted to the Faculty of Graduate Studies

in partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of

DOCTOR OF PHILOSOPHY

Department of French, Spanish and Italian

University of Manitoba

Winnipeg, Manitoba

© Marie-France Goodliffe, 2003

THE UNIVERSITY OF MANITOBA

FACULTY OF GRADUATE STUDIES

COPYRIGHT PERMISSION PAGE

**LA JONCTION DES SAVOIRS DANS DEUX ROMANS DE DIDEROT:
UNE ÉTUDE COMPARÉE DE *LA RELIGIEUSE* ET DU *NEVEU DE RAMEAU***

BY

Marie-France Goodliffe

**A Thesis/Practicum submitted to the Faculty of Graduate Studies of The University
of Manitoba in partial fulfillment of the requirements of the degree
of
DOCTOR OF PHILOSOPHY**

Marie-France Goodliffe © 2003

Permission has been granted to the Library of The University of Manitoba to lend or sell copies of this thesis/practicum, to the National Library of Canada to microfilm this thesis and to lend or sell copies of the film, and to University Microfilm Inc. to publish an abstract of this thesis/practicum.

This reproduction or copy of this thesis has been made available by authority of the copyright owner solely for the purpose of private study and research, and may only be reproduced and copied as permitted by copyright laws or with express written authorization from the copyright owner.

Abstract

The object of this thesis is to compare two novels, which the philosopher and *encyclopédiste* Denis Diderot wrote at the period of his life when he was looking for a new literary treatment to give his materialist view of man. This study attempts to illustrate how, in replacement of the dualistic approach to mind and body, Diderot applies in *La Religieuse* and *Le Neveu de Rameau* a unified corporeal notion of sensibility in his representation of the human condition. Through constant descriptions of the reactive body Diderot succeeds in conveying discursively the thoughts, feelings and sensations the characters are experiencing. This study aims at demonstrating how Diderot uses sensibility as a unifying paradigm of the physical and moral nature of man through his appropriation of terminology and concepts from different fields of specialization such as physiology, philosophy, aesthetics and literature, linked together into a both poetic and precise new novelistic idiom.

The attentive reading required to appreciate the transformations of meaning and metaphoric use undergone by certain terms in *La Religieuse* et *Le Neveu de Rameau*, makes the reader aware of the philosophical, moral and aesthetic possibilities emerging from the novelistic model of non-reductive materialism. The conclusion is drawn that both these apparently dissimilar novels belong to a common aesthetics that allows Diderot to work out moral and intellectual problems and to experiment with the possibilities of reaching and challenging a new kind of enlightened reader.

Acknowledgements

I would like to thank all the members of the Thesis Committee, Professor A. Gordon, Professor C. Cartmill, Professor R. O’Kell, Professor N. Senior for their careful reading of my thesis and their very judicious commentaries. I would like to give a very special thanks to my thesis advisor Professor E. Annandale who always supported and encouraged me unconditionally, and without whom the completion of this thesis would have not been possible.

**LA JONCTION DES SAVOIRS DANS DEUX ROMANS DE DIDEROT:
UNE ÉTUDE COMPARÉE DE *LA RELIGIEUSE* ET DU *NEVEU DE RAMEAU***

TABLE DES MATIÈRES

PRÉFACE	v
CHAPITRE 1: SURVOL DES RECHERCHES: DIDEROT A LA CROISÉE DES SAVOIRS	1
CHAPITRE 2: DIDEROT: LE PHILOSOPHE ROMANCIER	52
CHAPITRE 3: LA MISE EN CAUSE DU MOI DANS LA RELIGIEUSE ET LE NEVEU DE RAMEAU ...	83
Introduction.....	83
1) Le prologue mode d'emploi du texte à venir.....	87
2) Le role du corps dans la définition individuelle.....	105
3) Propriété individualiste du discours.....	130
Conclusion.....	138
CHAPITRE 4: LA MORALE DANS LA RELIGIEUSE ET LE NEVEU DE RAMEAU.....	141
Introduction.....	141
1) Situation d'énonciation: le motif de l'exclusion.....	147
2) Techniques narratives de justification de soi.....	157
3) Une morale introuvable: déconfiture de la pensée à la recherche d'une vérité qui ne se laisse pas révéler.....	181

Conclusion.....	198
CHAPITRE 5: MODELES VISUELS DE LA REPRÉSENTATION: LE TABLEAU ET LA	
PANTOMINE	207
Introduction.....	207
1) Modèles visuels de la représentation: le tableau et la pantomine.....	213
2) Le modèle auditif grâce au geste: la voix et les accents.....	237
3) Nouvelle fonction du lecteur: la créativité de la réception.....	257
Conclusion.....	266
CONCLUSION GÉNÉRALE	268
BIBLIOGRAPHIE	272

Préface

La possibilité d'un rapprochement entre *La Religieuse* et *Le Neveu de Rameau*, de prime abord des œuvres si différentes de forme et de contenu, ne s'impose pas avec tant d'évidence qu'il soit inutile de préciser l'idée à l'origine d'une telle démarche. Pour juger adéquatement ce qu'un long récit autobiographique comme les mémoires dans *La Religieuse* peut avoir en commun avec le texte bref, dense et compacte qu'est le dialogue du *Neveu de Rameau*, il faut sans doute resituer ces deux romans dans le contexte de leur conception, durant les années 1760-1762, et tenir compte des facteurs qui ont pu influencer l'écriture d'œuvres si voisines dans le temps.

Si l'on considère l'évolution de la production romanesque de Diderot à partir des *Bijoux indiscrets* jusqu'à *Jacques le fataliste*, les romans de *La Religieuse* et du *Neveu de Rameau* font figure d'œuvres témoins. Le classement du *Neveu de Rameau* parmi les romans se justifie pour différentes raisons. Le débat d'idées qui prend place dans ce texte n'offre pas seulement une communication entre deux personnages mais aussi le spectacle d'une communication. Si dialogue philosophique il y a, cet échange appartient au domaine de la fiction et du spectacle, où les idées prennent la forme de personnages vivants, faits pour émouvoir et toucher selon une caractérisation romanesque. Dans le débat d'idées qu'est *Le Neveu de Rameau* les instruments de représentation et d'expressivité tels que le langage gestuel et les jeux de physionomie tiennent lieu d'argument aussi puissamment que l'échange

discursif. L'adhésion du lecteur à ce qu'il lit fait que le dialogue d'idées prend vraiment vie dans *Le Neveu de Rameau* et devient aussi réel que dans un roman dont la crédibilité et efficacité au dix-huitième siècle reposent sur l'illusion.

Diderot a trouvé dans le roman une liberté d'écriture qui convient à la manière non systématique avec laquelle il veut exprimer ses pensées. Que le genre corresponde à une pensée qui se cherche et explore est une constatation à laquelle on reviendra dans ce travail. Disons pour le moment que Diderot a rédigé quatre œuvres qui, par la complexité et densité de leur contenu et la longueur de leur texte, méritent de recevoir le nom de roman. Dans une époque de prolifération du roman, il est significatif que Diderot se soit gardé d'utiliser l'appellation de roman pour ses propres œuvres et ait choisi de les qualifier de *satire*, de *rhapsodie*, ou de *conte* pour souligner ce qui les distingue du romanesque traditionnel. *La Religieuse* et *Le Neveu de Rameau* sont donc des romans expérimentaux qui portent témoignages des ajustements que l'écriture diderotienne a dû effectuer pour passer du drame domestique au roman sensible, des planches de la scène à la page du livre, en conservant aux mots écrits la chaleur et l'énergie qui puissent les faire se substituer à la présence physique des personnages sur scène.

Sa pensée influencée par le matérialisme conduit Diderot à se faire un théoricien de la sensibilité qui est la notion qu'il invoque comme fondement à une représentation globale de l'homme. Chacun de ses romans est unique en son genre et trouve un nouvel éclairage à donner au traitement littéraire qui peut être fait de la sensibilité. *Les Bijoux indiscrets* démontrent l'effondrement du langage

métaphysique que supplantent les aspirations du corps. Dans ce roman, le discours des personnages féminins est souvent démenti par la voix de leur corps et toute parole est représentée comme toujours se déroband à sa propre vérité si elle profère des vérités étrangères aux sentiments et sensations dont elle doit se faire l'écho et exprimer l'infinie variété. Dans *Jacques le Fataliste et son maître* s'accomplit l'actualisation d'un langage chargé de représenter l'actuel cours des choses, dans toute leur incohérence et imprévu qui montrent la difficulté des mots à clarifier le réel.

Entre la soumission du langage aux sensations et l'admission de l'impuissance des mots à transcrire la réalité, se trouve un moment de création privilégié pendant lequel *La Religieuse* et *Le Neveu de Rameau* sont rédigés en fondement à ce qui pourrait être considéré une nouvelle esthétique matérialiste dont la fonction éclairante et civilisatrice s'accomplit à travers la représentation des passions les plus violentes. Ces romans revendiquent une peinture de la sensibilité qui relie la nécessité esthétique à sa signification morale et anthropologique. Les cas d'extrême passion mis en scène dans ces deux romans peuvent être considérés des modes de dénaturisation exercés sur les personnages et qui renforcent et illustrent le message idéologique de satire et de critique sociale.

La thèse que l'on voudrait explorer est que Diderot n'a jamais fait parler le corps aussi spectaculairement que dans ces deux romans, atteignant un niveau de réussite qu'il n'essaiera plus d'égaliser, mettant en cause la validité du roman qui le conduira éventuellement au silence en tant que romancier. Notre thèse est

qu'après *La Religieuse* et *Le Neveu de Rameau* l'univers romanesque ne sera plus revisité par Diderot qu'avec ironie et amusement à l'égard de son propre plaisir et de sa facilité à faire des contes, et de dérision pour le lecteur consommateur de roman dont il se moque ouvertement dans *Jacques le Fataliste* où tout est mis en œuvre pour le tenir émotivement à distance.

Le lecteur à qui Diderot destine *La Religieuse* et *Le Neveu de Rameau* est à l'image d'un lecteur selon son cœur, à la fois interlocuteur sensible et critique littéraire et qu'il n'hésite pas à confronter aux dilemmes que pose l'écriture d'un texte romanesque. L'étude conjointe de ces deux romans devrait les définir comme un point d'aboutissement d'une esthétique réaliste qui s'y incarne exemplairement, et aussi d'avènement d'une esthétique de la réception où le lecteur mérite la considération de l'auteur qui l'initie aux difficultés que représente ce genre d'écriture. Tout se passe comme si l'auteur demandait au lecteur de rechercher en quoi consiste la vérité dans ces romans qui se présentent comme des actes d'écriture délibérément écrits pour tromper et faire illusion.

Chapitre I:

Survol des recherches: Diderot à la croisée des savoirs

Si la littérature d'une époque est tributaire du savoir de son temps et le reflète, rien n'illustre mieux cette vérité que le cas de Diderot. Chez lui la tâche d'écrivain est inséparable de sa vocation de porte-parole des Lumières et est intimement liée à l'acquisition et diffusion des savoirs de son temps. Fort de son rôle de directeur, éditeur et vulgarisateur des connaissances récoltées dans l'entreprise encyclopédique, Diderot doit trouver les modes d'expression qui permettent aux informations techniques et spécialisées d'être compréhensibles à des lecteurs relativement ignorants à l'égard de la technicité de ce qu'ils lisent. Dans son souci de rendre ces nouvelles connaissances techniques claires et lisibles, Diderot représente, selon les mots de Jacques Proust, «le premier homme de lettres qui ait considéré la technologie comme une partie de la littérature» (*Diderot Encyclopédie* 205). Mais il n'est pas le premier écrivain qui se soit préoccupé des modes d'expression qui conviendraient aux techniques des arts et métiers, et d'autres académiciens comme Fontenelle dans son *Histoire et Mémoires de l'Académie des sciences* et Thomas Corneille dans *Le Dictionnaire des arts* avaient déjà réfléchi au problème et essayé de le résoudre.

Les prédécesseurs de Diderot ont surtout voulu établir la définition des termes en désignant les différences de sens que prend un mot technique ou un néologisme selon le corps de métier où le contexte sémantique où il est employé. Diderot au contraire n'envisage pas de donner de définition sans l'accompagner d'une description de la machine ou de son fonctionnement et auxquels le mot fait référence. Tandis que les académiciens cherchent à définir les mots les uns par rapport aux autres, chez Diderot les préoccupations de

l'homme de lettres sont inséparables de celles du penseur sensualiste. Il veut établir des correspondances aussi exactes que possible entre les mots, les idées et les choses et ne songerait à donner de descriptions sans les accompagner d'illustrations qui font visualiser ce à quoi elles correspondent.

Peut-on dire qu'avec l'*Encyclopédie*, les limites de la littérature, encore mal définies au dix-huitième siècle, sont sujettes à une réévaluation? La séparation entre un langage technique spécialisé et une expression plus littéraire s'estompe dans un effort de clarté et d'intelligibilité. Ce problème d'expression se pose au directeur de l'*Encyclopédie* avec une acuité nouvelle, vu la prolifération des connaissances qui affluent. Un rédacteur compétent doit les trier et élaguer avant d'en extraire ce qui est important et de trouver à chaque fois le mode d'expression le mieux approprié. Les qualités auxquelles on pense quand on parle de langue *littéraire* à propos de l'*Encyclopédie*, consistent surtout en la clarté et lisibilité du style grâce auquel une sorte de langue universelle se constitue et permet aux techniciens de différents champs d'expertise de se comprendre et de communiquer.

Dans cet esprit d'ouverture, Diderot s'adresse aux problèmes de vocabulaire, de style et de composition que pose la rédaction des articles de l'*Encyclopédie*. Il souhaite forger une langue universelle qui, tout en décrivant les opérations de techniques spécialisées selon le vocabulaire qui leur est propre, soit compréhensible à tous. La tâche de Diderot, en tant que directeur de l'entreprise encyclopédique, est celle d'un organisateur de texte dont la fonction est de créer une langue spécialisée mais compréhensible au vaste public de techniciens, ingénieurs et hommes cultivés et curieux qu'elle veut atteindre. Car ce n'est pas tout d'exposer la réalité de techniques spécialisées dans une langue claire et précise, encore faut-il relier toutes ces informations

ensemble pour former un tout signifiant, qui dépasse la valeur informative de chaque article. Pour reprendre l'idée émise par Jacques Proust, l'effort éditorial de Diderot, en tant qu'organisateur de l'ordre alphabétique de l'*Encyclopédie*, consiste moins à transmettre des informations techniques précises à un public de spécialistes, que de créer entre les différents articles des rapports qui jettent de nouvelles lumières sur la réalité, et engagent le lecteur à s'instruire et à épouser une pensée tournée vers le progrès.

On voit en quoi le travail de direction de l'*Encyclopédie*, exécuté selon une conception philosophique du langage, peut préparer Diderot à l'écriture de romans où le récit requiert du lecteur un certain niveau de connaissances, de réflexion et d'ouverture d'esprit. En ce qui concerne *La Religieuse* et *Le Neveu de Rameau*, le champ de spécialisation mis en cause dans les rapports entre les arts et techniques et la littérature, n'est pas du ressort de la technique proprement dite mais de la médecine qui, en tant que science de l'homme, pourrait autant appartenir à la sphère du roman qu'à celle d'un ouvrage de référence comme l'*Encyclopédie*. La solidarité discursive qui peut exister entre un romancier et un médecin vient d'une source de connaissances commune, car le savoir requis du médecin inclut des compétences qui dépassent la seule science de la santé et rejoignent celles de l'écrivain, qui partage avec lui une grande curiosité pour tout ce qui concerne l'homme. Qui plus est à l'âge des Lumières, la prévalente vision matérialiste s'attache à réduire l'opposition entre le physique et le moral en donnant une importance déterminante au rôle que joue le corps dans tous les aspects du comportement humain. Il n'est pas surprenant que le bagage de connaissances dont le romancier doit se munir, comporte des rudiments de médecine et en particulier de physiologie qui lui

permettent d'écrire sur les passions et sur leurs effets en connaissance de cause.

Dans le cas de Diderot, le savoir en médecine qu'il a acquis durant l'entreprise encyclopédique et en fréquentant les médecins théoriciens collaborateurs à l'*Encyclopédie*, est d'un niveau bien supérieur à la moyenne, et témoigne d'un intérêt technique au fonctionnement organique du vivant que l'auteur a continué à cultiver toute sa vie.¹ La marque du discours médical se trouve dans son œuvre entière et il y a très peu de textes, les romans inclus, où l'interpénétration du discours médical et de l'écriture romanesque ne se fasse sentir dans une approche scientifiquement précise de la situation humaine évoquée². L'influence de la médecine donne de nouvelles significations à la notion de sensibilité qui n'est plus conçue uniquement dans le sens étroit d'aptitude à s'émouvoir et compatir au malheur d'autrui. L'homme est un organisme muni de sens qui captent les signes venus de l'extérieur pour les transmettre au siège du sentiment, de la réflexion et de la mémoire qui fonctionne sous l'égide de la sensibilité. Les romanciers de la deuxième moitié du dix-huitième siècle vont tirer avantage des implications de la sensibilité pour mettre au point une écriture des symptômes dont le but est d'enregistrer les infinies réactions mentales et physiques de l'homme au monde extérieur. Nous verrons que dans *La Religieuse* et *Le Neveu de Rameau*, l'importance donnée aux considérations physiologiques dans l'économie narrative montre que toute

¹ Les *Éléments de physiologie*, dernier ouvrage que Diderot ait écrit avant sa mort réunissant toutes les connaissances qu'il a acquises au contact de textes médicaux, soit qu'il a traduits comme le *Dictionnaire de médecine* par James, soit qu'il a cités ou paraphrasés dans ses propres œuvres.

² « Je ne sais s'il n'en est pas de la morale ainsi que de la médecine qui n'a commencé à se perfectionner qu'à mesure que les vices de l'homme ont rendu les maladies plus communes, plus compliquées, et plus dangereuse » (*Éléments* 1315).

représentation de l'homme doit emprunter le passage obligé des considérations médicales.

En préparation à l'étude comparative que l'on se propose de faire des deux romans de *La Religieuse* et du *Neveu de Rameau*, il serait souhaitable de considérer les travaux de recherche, publiés récemment, qui permettent de reconstituer le contexte épistémologique, surtout du point de vue médical et de l'histoire des idées, dans lequel la rédaction de ces deux romans a pu s'effectuer. Chaque époque ayant des configurations discursives et des métaphores signifiantes qui lui sont propres, il faudrait aussi interroger la signification de certaines formations sémantiques que contiennent les notions d'*individualité*, de *dissonance*, d'*originalité* et de *génie* que l'on retrouve souvent dans le texte diderotien et qui font écho aux transformations en train de s'opérer dans les mentalités au moment de la rédaction de ces deux romans. L'objectif de ce premier chapitre est d'analyser certains travaux théoriques de la critique contemporaine qui, en permettant de situer l'environnement intellectuel dans lequel Diderot a rédigé ses deux romans, offrent une base interdisciplinaire où trouver des arguments justificatifs en faveur d'une étude conjointe de *La Religieuse* et du *Neveu de Rameau*.

Les études diderotiennes de ces cinquante dernières années ont tant évolué que l'on ne peut plus lire *La Religieuse* et *Le Neveu de Rameau* de la même façon que le faisaient les critiques du dix-neuvième siècle et de la première moitié du vingtième siècle. Chaque époque a jugé Diderot différemment, choisissant de l'étudier selon le point de vue qui l'intéressait et qui correspondait à l'idéologie dominante du temps. Le dix-neuvième siècle s'est avéré réactionnaire et anti-diderotien à cause des dissensions politiques et idéologiques qui amenaient les critiques et historiens littéraires de l'époque à

renier l'idéal révolutionnaire et les écrivains qui, de loin ou de près, y étaient associés. Les idées de Diderot ont rencontré alors beaucoup d'incompréhension et même son génie d'écrivain a été sous-estimé pour ne pas dire ignoré par des gens comme Faguet³ et Barbey d'Aurevilly. Mais ces variations dans la réception qu'a connue l'œuvre de Diderot ne sont pas seulement dues aux fluctuations des réactions idéologiques d'une époque à l'autre, mais aussi à la découverte de ses manuscrits et à la connaissance exacte de ses intentions. Dans les années 1950 advint un événement concret surprenant qui, peut-on dire, a littéralement transformé la connaissance que l'on avait jusque là de Diderot et est censé représenter selon les mots de Jacques Chouillet «l'acte de fondation des recherches modernes» ("État actuel"⁴403). A partir de la publication de *l'Inventaire du fonds Vandeul et Inédits de Diderot*, dressé par H. Dieckmann en 1951, le champ de la critique diderotienne non seulement s'est élargi, mais a dû se remodeler face aux états successifs des manuscrits qui ont révélé pour la première fois dans son intégralité la volonté scripturale de l'auteur. Ce qui, dans son style, avait été considéré comme les manifestations d'une tendance incontrôlée à l'improvisation sous l'inspiration du moment⁴ doit être envisagé tout à fait différemment. Les différents états des manuscrits attestent que la genèse des textes de *La Religieuse* et de *Jacques le fataliste* s'est étalée sur plusieurs années et que ces œuvres ont été l'objet de révisions manifestant en leur auteur

³ Georges Daniel signale dans son livre sur Diderot *Le Style de Diderot : légende et structure* que «[p]our Faguet, ses 'improvisations prestigieuses' ne sont en définitive que le 'verbiage incohérent et fumeux', le 'bavardage intarissable mêlé de galimatias' d'un écrivain 'décidément de second ordre'» (4).

⁴ Voir l'analyse que fait Georges Daniel de la construction et déconstruction par les critiques de la légende d'un Diderot improvisateur et submergé par un flot d'idées qu'il déverse comme un torrent désordonné et impétueux.

la volonté de ne rien laisser au hasard. L'impression d'improvisation n'est donc que le résultat d'un effet concerté, voulu par Diderot, et montre qu'en portant de tels jugements, la critique prend «le discours sur la forme que Diderot introduit dans son texte [...] pour la forme de son discours» (Daniel 4) et ignore le fait que la majeure partie des éléments qui composent le texte est préméditée et consciemment écrite par l'auteur.

Avec une recrudescence d'intérêt, liée à cette redécouverte du texte diderotien, on peut dire avec Jacques et Anne-Marie Chouillet que le vingtième siècle est « le siècle de Diderot». Il y a encore beaucoup à dire sur un auteur dont les écrits, destinés à être lus de son vivant, ont été sévèrement autocensurés et dont l'ensemble de l'œuvre «n'est pas lisible en dehors de ce contexte de lutte qui la détermine constamment soit à se mutiler, soit à se réfugier dans la clandestinité» ("État actuel " 447). Cette résistance du texte diderotien à se faire comprendre aisément explique peut-être la curiosité et l'intérêt que portent les lecteurs modernes pour «une oeuvre contrariée dont on commence seulement à mesurer les véritables dimensions» ("État actuel" 447) et qui leur offre la possibilité d'y donner de nouvelles interprétations. On ne peut insister assez sur l'importance du rôle qu'ont joué le perfectionnement et la prolifération des instruments critiques dans cette redécouverte de Diderot. L'objectif de ce chapitre est de donner, à la lumière d'analyses d'ordre général écrites récemment, le contexte de quelques œuvres critiques dans lequel la possibilité d'associer deux oeuvres de formes aussi différentes que *La Religieuse* et *Le Neveu de Rameau* devient réalisable. Une analyse de ces travaux critiques pourrait confirmer l'intérêt qu'aurait pour la connaissance de Diderot une étude plus approfondie de la forme romanesque qu'il choisit de donner à sa pensée philosophique au moment où il écrit ces deux romans.

Les étapes successives du parcours de la critique diderotienne ont finalement abouti à ce que l'on pourrait considérer comme un palier de convergences où des lectures multidisciplinaires engagent à rapprocher plutôt qu'à singulariser ces deux romans. Jusqu'à présent, les études critiques se sont cantonnées à analyser chacun de ces deux romans séparément, et ce faisant ont implicitement accentué leur singularité et hétérogénéité l'un à l'autre. On se propose dans ce chapitre de retenir surtout les travaux de recherche qui ont préparé le terrain à une étude conjointe de *La Religieuse* et du *Neveu de Rameau* et de signaler la contribution qu'ils ont pu y faire. Seul un travail de synthèse, effectué dans une mise en perspective globale qui s'efforce de mettre en contexte la pensée de Diderot au moment où il écrit, autorise le rapprochement de deux œuvres autonomes. Il est à souhaiter qu'une telle mise en perspective permette à des éléments constitutifs aux deux œuvres de faire surface dans le cadre d'une épistémologie et d'une histoire des idées, qui font jouer des compétences plus larges que celles de la seule littérature et qui s'adressent à l'intégration de points de vue philosophique, moral, esthétique et anthropologique qui se manifeste dans ces textes.

Dans le cadre de la présente étude, c'est en ce sens intégrateur qu'il faut considérer le mérite de la monographie de Roselyne Rey, intitulée *Naissance et développement du vitalisme en France de la deuxième moitié du 18^e siècle à la fin du premier Empire*. Ce remarquable ouvrage suit le développement de la médecine vitaliste dans la France des Lumières et mentionne Diderot, en particulier par rapport à ces théoriciens de la médecine que sont Bordeu, Barthes et surtout Menuret de Chambaud qui ont tous contribué à la rédaction d'articles dans l'*Encyclopédie* et dont les idées sur la médecine n'ont pas pu ne pas influencer la pensée de leur directeur. Dans son évaluation de la médecine

vitaliste, Rey prête une attention particulière à la collaboration de Jean-Jacques Menuret à l'*Encyclopédie* et aux dizaines d'entrées qu'il a consacrées aux «passions et affections de l'âme» (*Naissance* 78) et à la description des divers signes par lesquels les maladies de l'âme se manifestent et peuvent être identifiées. A partir des remarques de Rey, des concordances fondamentales semblent pouvoir être établies entre le discours médical et la description littéraire sur la base du primat accordé, dans les deux instances, à l'observation choisie comme le moyen de connaissance absolu à appliquer au corps vivant et qui informe le romancier chargé d'en faire la description⁵. Pour observer les formes que prend la maladie dans le corps d'un individu, le médecin dispose de différents moyens d'observation qui peuvent être utiles au romancier.

L'importance accordée à la clinique, c'est-à-dire à cette observation effectuée au chevet du malade, permet au médecin de faire son diagnostic en établissant «un lien entre les symptômes cliniques chez le malade et les lésions organiques» (Rey, *Naissance* 10) qui sont invisibles. Dépeignant Menuret dans «le portrait exemplaire d'un collaborateur médical de l'*Encyclopédie*», qui est le titre qu'elle donne à l'un de ses chapitres (63-89), Rey définit la tâche qui incombe au médecin-philosophe et que Menuret et d'autres médecins vitalistes remplissent de manière scrupuleuse. Rey réussit, en permettant implicitement à une concordance de s'établir entre deux discours hétérogènes comme la médecine et la littérature, à signaler la voie qu'ouvrent les médecins vitalistes au modèle du romancier idéal que Diderot préconise dans son *Éloge de*

⁵ Le primat de l'observation sur l'expérience est aussi notée dans les *Pensées sur l'interprétation de la nature* dont Rey choisit de citer le passage qui montre l'observateur privilégié par rapport au «'manouvrier d'expérience' [qui] torture la nature, déforme ce qu'il voulait étudier. Il n'a besoin que d'adresse là où l'observateur a besoin de génie et sagacité » (*Naissance* 144).

Richardson. L'observation clinique étant devenue pour le corps médical le moyen de connaissance privilégié pour étudier le vivant, on peut comprendre pourquoi un écrivain comme Diderot, soucieux de renouveler les formes d'expression littéraire pour évoquer les faits humains, s'en soit inspiré. La méthode holiste qu'emploient les médecins vitalistes pour étudier les problèmes de santé, envisage que le physique et le mental sont inséparablement reliés dans les répercussions que les troubles organiques provoquent sur l'état mental, et inversement à travers les effets que les passions et les émotions peuvent avoir sur la santé du corps. Le romancier peut tirer un enseignement utile de la méthode clinique du médecin, car en observant les signes extérieurs que manifestent les personnages il lui est possible de juger des sentiments et des émotions qui les agitent et dont la teneur est transmise au lecteur à travers la description de leurs symptômes.

Le livre de Rey permet aussi de replacer ces deux romans dans le contexte des préoccupations d'hygiène publique que prône le vitalisme, selon une conception de la médecine qui dépasse les soins aux malades et «trouve son prolongement naturel sur le terrain de la politique» (*Naissance* 77). Le médecin-philosophe a reçu la tâche de promouvoir les mesures qui feront progresser les conditions de vie des hommes et lutteront contre ce qui, dans la société, a des effets néfastes sur la santé. Assimilant la médecine à une morale privée et individuelle dont le code n'est pas un principe transcendant mais variable selon la nature de l'individu et les mœurs du lieu où il vit, Menuret déclare «que pour être un bon moraliste, il faut être un excellent médecin» (*Naissance* 188), c'est-à-dire connaître les limites que la santé assigne à l'individu et qu'il ne peut dépasser sans subir de conséquences funestes.

Le travail de Rey permet de mettre la rédaction de *La Religieuse* et du *Neveu de Rameau* en situation et de montrer l'influence que la vision synthétique du malade, qui se trouve au cœur du vitalisme, a pu avoir sur Diderot. S'il est devenu presque un lieu commun de dire que le discours médical a façonné la conception moniste que Diderot se fait de l'homme, il n'est pas inutile de voir comment a opéré cette influence et en quoi la méthode clinique des vitalistes a pu imprégner ses procédés narratifs dans une mise en œuvre de l'observation et de la description des symptômes dont le livre de Rey, dans le contexte médical, tient si précisément compte. Le médecin apprend à connaître les circonstances particulières à son malade en parlant avec lui et en le considérant dans sa totalité humaine. Il le fait selon une déontologie qui assimile la médecine à une morale de vie dans «cette volonté de faire coïncider la santé, la morale et le bonheur [qui] est une des grandes caractéristiques de la pensée de Menuret» (Rey, *Naissance* 188). Rey, en décrivant les motivations du médecin vitaliste, fait comprendre en quoi l'exemple de ce nouveau type de médecin-philosophe, qui réfléchit en réformateur à l'ensemble des règles qui gèrent la vie sociale de son temps, offre au romancier un modèle d'observation clinique et une perspective de morale sociale dont ce dernier peut s'inspirer pour *éclairer* les lecteurs et dissiper leurs préjugés. Le modèle de praticien que présente Rey en la personne de Menuret aurait pu servir d'exemple à l'auteur de *La Religieuse* ou du *Neveu de Rameau* qui juge de l'insalubrité d'une institution sociale comme le couvent ou d'un mode de vie pernicieux pratiqué dans certains cercles de la haute société parisienne, d'après les effets délétères que ces modes de vie produisent dans le comportement des individus qui y sont soumis. L'étude de Rey met en évidence dans le vitalisme un humanisme avec lequel Diderot a des affinités et qui peut l'avoir induit, dans la création de personnages affectés de

déformations sociales, à suivre la méthode vitaliste pour observer les causes de morbidité dans l'individu. Selon Rey, le vitalisme a contribué à la constitution d'une « science de l'homme » destinée à enregistrer toutes les formes que peut prendre la nature humaine en se plaçant de différents points de vue psychologique, anthropologique et moral mais qui tous se placent sous l'égide du discours dominant de la médecine.

L'ouvrage de Rey permet de cerner quels stades a suivis l'évolution du discours médical et quelles représentations de la maladie la littérature a pu emprunter à la médecine à l'époque de Diderot. Si son livre permet de saisir comment les changements, opérés par les médecins vitalistes dans la manière d'appréhender le corps, font comprendre les changements qui surviennent dans l'écriture romanesque, c'est cependant dans l'ouvrage de Anne C. Vila, intitulé *Enlightenment and Pathology: Sensibility in the Literature and Medicine of Eighteenth-Century France*, que la connexion entre le discours médical et le roman s'établit effectivement. Vila explique comment la nouvelle prééminence donnée à la faculté de *sensibilité*, dont la signification englobe les multiples processus physiologiques et mentaux chez l'homme, correspond à un renouvellement des formes romanesques. Elle illustre ce point de vue en donnant des exemples de la représentation que plusieurs romans réputés du dix-huitième siècle font de la sensibilité et comment la perception de cette faculté évolue à travers le siècle. Vila considère le dix-huitième siècle comme une période charnière, durant laquelle discours médical et littérature vont se chevaucher dans une vision unifiée de l'homme où le corps et l'esprit constituent un tout intégré. Elle centre son attention sur la notion de sensibilité qu'elle utilise autant comme un chaînon qui relie le corps aux facultés psychologiques,

intellectuelles et morales de l'homme, que comme un lien unificateur entre la théorie médicale et la fiction romanesque.

Le corpus que Vila sélectionne se compose exclusivement de romans qui, au dix-huitième siècle, constituent un genre nouveau, le roman sensible, où une sémiotique de la sensibilité prend forme grâce à laquelle le rapport entre les signes qui passent à la surface du corps et ce qui s'accomplit dans les profondeurs de l'organisme peut être établi. En d'autres mots, le roman est le genre littéraire où cette science des indices trouve l'expression la plus adéquate, où les effets de la sensibilité sur les personnages peuvent être représentés en détails et où il revient au romancier, comme au médecin, d'observer ces zones indistinctes, où le physique rencontre le moral, et de les décrire au lecteur. Dans l'introduction, Vila précise ce que le dix-huitième siècle entend par sensibilité, qui s'avère être, comme on l'a déjà vu, une notion polymorphe et difficile à cerner. Qui plus est, le mot change de significations, et la chose qu'il représente change de formes selon les contextes dans lesquels il est employé et qui ressortent autant de la physiologie et de la psychologie que de la morale et de l'esthétique. Parce qu'elle est pourvue de tant de facettes, la notion de sensibilité se prête à une large variété de traitements littéraires, mais le roman est le genre dans lequel elle prend de l'expansion et où elle est l'objet de formes de représentation les plus complexes et les plus développées.

En entrée en matière au chapitre consacré à *La Religieuse*, Vila explique ce qui, à son avis, fait l'originalité du roman. La particularité stylistique du roman consiste à prendre les symptômes que manifestent les personnages au sens littéral, c'est-à-dire au niveau élémentaire du corps, dans ce qu'ils révèlent de souffrance purement physique, en les évoquant en des termes étrangement organiques et précis. L'interprétation de *La Religieuse* offerte par Vila, illustre

l'intérêt de lire un texte littéraire à la lumière de textes médicaux. En analysant *La Religieuse* dans le contexte de la méthode clinique exposée par le médecin Théophile de Bordeu dans l'article *Crise* de l'*Encyclopédie*, Vila énumère les qualités cliniques requises, selon Bordeu, d'un bon diagnostiqueur qui doit apprendre à voir et interpréter les signes physiologiques que transmet le corps malade. Selon Vila la narratrice-personnage dans *La Religieuse* utilise une méthode identique à celle recommandée par Bordeu pour déchiffrer les symptômes des différentes maladies de la sensibilité qui se manifestent dans les religieuses qu'elle observe. Pour être une bonne observatrice, la narratrice prend une position de recul par rapport à l'objet de son observation, distanciation qui lui permet de conserver son sang-froid face aux comportements pathologiques qu'elle observe dans les autres mais aussi en elle-même, puisqu'elle est également soumise aux contraintes de la vie conventuelle. La narratrice remplit toutes les conditions exigées du bon clinicien, car partageant leur frustration elle est capable de comprendre ce que ressentent les autres religieuses tout en restant en pleine possession de ses facultés intellectuelles. Vila propose un modèle de lecture de *La Religieuse* où l'appropriation que fait le romancier des moyens d'observation scientifique du clinicien est mise en valeur à travers les qualités de sang-froid et sensibilité dont Diderot dote la narratrice des mémoires. Cette lecture de *La Religieuse*, basée sur les descriptions romanesques de symptômes organiques qui s'observent chez les femmes soumises à la règle conventuelle, utilise une méthode descriptive qu'on peut appliquer à une lecture du *Neveu de Rameau* où la sensibilité du personnage éponyme se manifeste également au niveau organique et physiologique.

Respectueuse de la manière complexe dont le roman diderotien dépeint la nature humaine, Vila tient compte des différents points de vue sous lesquels la

sensibilité est envisagée dans *La Religieuse*: d'abord sous l'angle de la sensibilité organique des personnages observés, ensuite sous celui de la sensibilité de la narratrice engagée dans le récit qu'elle fait, et finalement sous l'angle de la nature sensible de la réaction que le lecteur est supposé donner au récit des mémoires. Considérant l'auteur de *La Religieuse* en lecteur du médecin Bordeu, Vila fait une analyse directe et littérale des mémoires, prenant les descriptions cliniques au pied de la lettre, sans chercher à donner d'interprétation psychologique ou psychanalytique aux réactions contradictoires et ambiguës que la narratrice manifeste à l'égard de certaines expériences de la vie conventuelle. Le compte-rendu fait par la jeune religieuse de sa vie dans plusieurs couvents, atteste d'une dichotomie entre passion et froideur, connaissance et ignorance, sensibilité et insensibilité, et d'un dédoublement de personnalité qui n'a cessé de susciter les commentaires parmi lesquels l'interprétation de Vila doit être reconnue pour son originalité. Les réactions contradictoires de la narratrice-personnage ont reçu des explications psychologiques ou psychanalytiques dont le tort, à notre avis, est de ne pas tenir assez compte de la dimension narratologique du roman. Dans les mémoires, des indices insérés dans la trame textuelle mettent l'accent sur le continuel va-et-vient du récit entre réceptivité et distanciation, connaissance et ignorance, duplicité et candeur. Cette oscillation s'explique par la position intenable dans laquelle se trouve la narratrice, prise entre la nécessité de dire vrai pour être crue et l'exigence de mentir pour être touchante. Vila croit reconnaître dans les réactions mitigées de Suzanne la propre ambivalence de Diderot à l'égard de la sensibilité qui lui dicte une mise en pratique simultanée d'une esthétique d'inspiration pathétique défendue dans *l'Éloge de Richardson* et l'esthétique du

sang-froid exposée dans le *Paradoxe sur le comédien* où se manifeste sa réserve à l'égard du comédien sensible :

La sensibilité ne constitue pas seulement la propriété vitale par excellence qui, en reliant les facultés mentales et morales au domaine du corps, offre aux matérialistes une possibilité de réponse aux questions qui se posent sur la nature de l'homme. La sensibilité est aussi une faculté qui exige qu'on la maîtrise si elle doit donner naissance à un discours véridique et convaincant. Dans un aperçu perceptif de la distance prudente que doit prendre l'observateur des égarements auxquels la sensibilité peut donner lieu, Vila évoque le rôle d'observateur que se donne Diderot dans la contemplation des réactions enthousiastes d'un de ses amis à la lecture des obsèques de Clarissa Harlowe. La critique analyse notamment l'opération de dédoublement qui s'opère en Diderot et lui permet d'une part de sympathiser aux effets que la lecture de ces pages pathétiques font naître en son ami, et d'autre part de demeurer un chroniqueur détaché, apte à décrire froidement l'égarement de l'homme sensible qu'il observe. Après avoir recouru au portrait de Diderot en lecteur du médecin Bordeu, Vila se réfère à lui en lecteur sensible du romancier Richardson et illustre comment ces deux types de lecture, l'un froid et détaché, l'autre enthousiaste et réceptif se conjuguent pour modeler le théoricien de la sensibilité que s'avère être l'auteur de *La Religieuse* et que pourrait être aussi celui du *Neveu de Rameau*. Vila poursuit sa démonstration en rappelant les mots du *Paradoxe sur le comédien* signalant que « la sensibilité n'est jamais sans faiblesse d'organisation » (311) et que pour devenir *un grand imitateur de la nature* il faut se départir de son enthousiasme et s'absorber dans l'observation de la sensibilité des autres en mettant sa propre sensibilité à l'abri des effets déstabilisants. D'après l'affirmation que « la sensibilité n'est guère la qualité

d'un grand génie » (311), on pourrait conclure que Diderot a doté la narratrice des mémoires d'un génie exceptionnel et sans commune mesure avec l'idée assez médiocre qu'il se fait du pouvoir artistique des femmes qui, admet-il, « nous surpassent certainement, et de fort loin, en sensibilité [...] Mais autant nous le leur cédon quand elles agissent, autant elles restent au-dessous de nous quand elles imitent » (*Paradoxe* 311). Vila rappelle le travail sur soi requis du grand comédien qui, avec l'expérience de sa vie et l'âge venant, «lorsque la tête est calme et que l'âme se possède» (*Paradoxe* 321) réussit à se dominer complètement et donner libre cours à son génie créateur. Tout grand créateur, soit-il poète, acteur ou philosophe doit apprendre à contrôler sa propre sensibilité pour rester en possession de lui-même qui est la véritable marque du génie. La nécessité de contrôler ses émotions devient encore plus cruciale dans le cas du médecin qui, en contact quotidien avec les affects de sensibilités qui souffrent, doit garder son sang-froid pour faire un bon diagnostic et juger des symptômes avec objectivité mais sans se départir de sa capacité d'empathie aux malades qu'il observe.

Il faut admettre avec Vila que Diderot projette ces qualités dans la narratrice des mémoires, faisant d'elle une remarquable observatrice dont le discours laisse les faits parler d'eux-mêmes. Grâce à une langue à la fois graphiquement précise et poétiquement évocatrice de ce qu'elle voit et qui, au-delà, laisse imaginer la réalité inconnue du monde obscur des couvents, la narratrice possède le don visionnaire du médecin-philosophe capable de deviner les maux du corps profond par l'observation de symptômes accessibles à première vue. La conclusion que Vila propose de *La Religieuse*, stipulant que Diderot y transforme les personnages «from psychological beings to physiological beings» ("Sensible Diagnostics" 791) pourrait être aussi valable

pour *Le Neveu de Rameau* où le narrateur semble donner une analyse plutôt physio-sociologique que psychologique du personnage éponyme. Les deux romans mettent en scène des narrateurs qui doivent se prémunir contre les effets néfastes de la sensibilité qui se manifeste dans les personnages observés et décrits. Le point de vue qu'épouse le narrateur-personnage Moi pour observer et décrire le Neveu le rend aussi vulnérable aux effets perturbateurs de la proximité physique de ce dernier que l'est la narratrice des mémoires au contact des symptômes pathologiques de la sensibilité qu'elle observe dans les religieuses. Cette riche étude de *La Religieuse* offre au *Neveu de Rameau* une grille de lecture par laquelle le moyen de juger le bien-fondé d'un corps social, soit-il une institution religieuse ou une certaine couche de la société, est de l'analyser à travers une observation minutieuse des réactions physiologiques que produit le corps social chez les personnes qui en sont membres. L'attention donnée à l'utilisation que fait Diderot d'une écriture clinique pour décrire les manifestations de la sensibilité dans *La Religieuse* pourrait être également mise en jeu dans l'usage qu'il en fait dans *Le Neveu de Rameau*. Dans ce roman aussi la sensibilité est observée et interprétée à travers la description des agissements du corps qui, tout en s'inspirant plus souvent de techniques théâtrales que du discours médical, est capable de rendre la personnalité du personnage principal dans son intégralité physique et mentale.

Parce que Diderot souhaite que la lecture d'un roman soit une expérience intense et complète pour qui s'y engage, il est impossible que la sensibilité du lecteur ne soit pas sollicitée à tous les niveaux, intellectuellement, esthétiquement, moralement et affectivement. Dans son analyse, Vila montre comment le lecteur de *La Religieuse* est sollicité en homme de cœur, capable de compatir au malheur des personnages, et aussi en homme de science qui

s'intéresse aux réactions du corps et particulièrement à la nature excessive de certaines de ses réponses à des sensations et stimulants extrêmes. Dans sa lecture de Sade et Choderlos de Laclos Vila propose de trouver dans leur théorie libertine du roman un fondement explicatif des motivations qui ont pu inspirer à Diderot la création d'un personnage aussi retors à la morale des bons sentiments que le Neveu. En expliquant le processus de rupture par lequel Sade subvertit les valeurs des Lumières⁶, Vila donne l'occasion au lecteur du *Neveu de Rameau* de comprendre l'appropriation par Diderot de certaines valeurs libertines en optant de créer un personnage fascinant dans le porte-parole chargé de défendre les idées situées à l'opposé de la sensibilité morale prônée par les Lumières. Vila découvre des affinités de pensée entre Diderot et ses homologues libertins qui conçoivent le roman comme étant une œuvre de moraliste qui doit provoquer d'intenses réactions en ne cachant rien de la perversité et du vice qui se trouvent au fond du cœur humain. Dans le texte où Sade exprime ses *Idées sur le roman*, Vila retient surtout une volonté d'intensifier le processus de dénudation de la vérité qu'il considère être la priorité morale du romancier à qui il incombe de mettre à nu tous les aspects, bons et mauvais de la nature humaine. Selon Sade, le vice n'est qu'une manière d'être parmi d'autres, mais parce que le vice se cache et agit souvent dans le secret, sa représentation offre au lecteur l'intérêt de découvrir des vérités mal connues sur lui-même et sur les autres dans l'évocation de certaines aberrations mieux aptes à capter son attention que la banalité d'un sentimentalisme bien-pensant.

⁶ «Sade breaks the link that traditional Enlightenment theorists had established between three forms of sensibility: intellectual refinement, moral sympathy and constitutional delicacy » (Vila, *Enlightenment* 290).

Dans son analyse du roman libertin Vila signale comment Choderlos de Laclos et Sade portent au maximum l'intensité avec laquelle le roman engage la participation affective et morale du lecteur dans la peinture du vice triomphant. Au lieu de faire appel aux bons sentiments et de s'en remettre exclusivement à une esthétique sentimentaliste qui fait compatir le lecteur aux infortunes de la vertu, Laclos et Sade peignent le vice sous des couleurs qui, sans le rendre moins odieux, lui donnent l'énergie de la réalité et de la vie, où il est probable que ce soit le vice qui ait le dessus sur la vertu. Le point de vue des romanciers libertins peut être particulièrement instructif dans l'étude de romans comme *La Religieuse* et *Le Neveu de Rameau*, où de fréquents recoupements entre les deux esthétiques, sentimentale et libertine, prouvent que ce qui importe est l'énergie avec laquelle les aspects bons ou mauvais de la personnalité des personnages s'imposent avec crédibilité au lecteur.

Les personnages de *La Religieuse* et du *Neveu de Rameau* ne se répartissent pas aussi catégoriquement entre vertueux et vicieux que dans les romans sadiens. Le Neveu détient en lui une trace de délicatesse et d'honnêteté morale dans l'admission de sa turpitude qui le distingue des grands *vauriens*. De la même façon, dans *La Religieuse* il y a des circonstances atténuantes à la dépravation que manifestent les religieuses. Au contraire, les personnages libertins des *Liaisons dangereuses* refusent tout compromis et se perçoivent maîtrisant la situation et pourvus, à un suprême degré, des qualités qui font la grandeur du libertin⁷. Les deux cultivent en eux-mêmes la capacité de sentir intensément selon une sorte de sensibilité qu'ils contrôlent

⁷ «They see themselves as beings who are matchlessly clever, invulnerable to easy sentiment, impervious to outside influence, and coolheaded in all of their adventures » (Vila, *Enlightenment* 271).

intellectuellement et qui ne se situe ni dans le cœur ni dans les sens mais dans la tête, et qui n'a rien à voir avec le comportement impulsif et à la merci du moment que manifeste le Neveu. Dans son analyse des personnages libertins, Vila amorce la possibilité d'un parallèle entre le sévère jugement que porte Sade sur le type d'homme qu'a produit l'âge des Lumières et les paroles désabusées que Diderot fait prononcer au Neveu en jugement de son époque et de la société dont il est victime. Au savoir et à une meilleure connaissance de soi qu'a acquis l'homme du XVIII^e siècle, correspondent en lui un déchaînement des passions et une tendance à invoquer la nature comme prétexte et excuse aux excès et abominations dont il est capable. Nouveau chroniqueur du cœur humain, le romancier brandit un savoir qui parle en justification des crimes de l'homme, en alléguant la nature, seule grande coupable qui le pousse à commettre des aberrations pour lesquelles il n'est pas responsable. Le romancier doit prendre pour guide la seule nature humaine, ou plutôt l'idée que les libertins s'en font, pour créer un langage qui parle avec autant de ferveur que l'homme en met dans la vie et dans ses actions. Vila tire la conclusion que les valeurs de perfectibilité et de sensibilité dont les philosophes des Lumières se veulent les défenseurs subissent sous l'impulsion de l'esprit libertin une subversion à laquelle le pessimisme de romans comme *La Religieuse* et *Le Neveu de Rameau* fait écho en mettant le caractère inéluctable et continu du progrès en question.

L'âge des Lumières donne à la sensibilité un rôle mélioratif à jouer dans la constitution de ce que doit être un homme éclairé, sans prévoir que le processus s'inverserait et, au lieu de progresser, reviendrait à l'idée d'une nature humaine conçue comme «plus tordue que droite» (Sade 227), selon laquelle le véritable homme éclairé est forcément un libertin. L'éclatement de points de vue d'où Vila choisit d'étudier ce que signifie *être sensible* dans les romans du dix-

huitième siècle prête au concept de sensibilité des discours multiples où s'entrecroisent «such odd bedfellows as physiology and metaphysics, medical diagnosis and aesthetics, hygiene and ethics, and anthropology, sentimentalism, and libertinism» (Vila, *Enlightenment* 294). La polyvalence de la notion de sensibilité en fait un outil d'analyse irremplaçable dans une étude comparée des romans de *La Religieuse* et du *Neveu de Rameau* qui ont en commun une théâtralisation des multiples effets de la sensibilité plus souvent représentée en fonction d'un spectateur que du sujet sensible.

Le corpus choisi par Vila est composé de romans, parmi lesquels *Le Neveu de Rameau* aurait pu être inclus au même titre que *La Religieuse*, et qui se prêtent à être interprétés suivant les multiples significations que prend la notion de sensibilité dans la deuxième partie du dix-huitième siècle. Le double point de vue qu'emprunte Vila, en tant que critique littéraire et historienne de philosophie médicale, met en évidence le rapport qui s'établit entre le savoir scientifique et la littérature dans le roman. Reconnu comme le genre littéraire le mieux approprié où narrer le corps sensible, les romans analysés par Vila illustrent comment les changements opérés par la médecine dans sa conception du corps sensible modifient la manière dont les romanciers choisissent de représenter la condition humaine. L'appropriation par le roman de certaines techniques médicales pour observer et décrire les manifestations physiologiques de la sensibilité donne à la fiction romanesque un nouveau caractère de véracité et de pertinence dont les romanciers de la période ne vont cesser d'exploiter les possibilités philosophiques, morales et esthétiques. L'étude de Vila offre une vision d'ensemble des changements qui ont dû s'opérer dans les mentalités pour que le corps devienne l'enjeu d'un discours philosophique, inscrit à l'intérieur de textes littéraires qui donnent une représentation de l'homme comme un être

avant tout organique, dont le corps porte témoignage des progrès, mais aussi des dégradations dont il peut faire l'expérience durant sa vie. Vila fait le point des différents savoirs reflétant tous les aspects de la vie humaine qui profitent de l'éclatement de la notion de sensibilité et elle montre comment la médecine, l'anthropologie, l'esthétique et la morale participent à l'écriture romanesque. Du point de vue d'une étude conjointe de *La Religieuse* et du *Neveu de Rameau*, le mérite de l'ouvrage de Vila consiste à mettre en évidence comment ces différents discours s'incorporent au texte littéraire pour donner l'historique des transformations que subit la représentation de l'homme sensible, compris selon l'acception infiniment diversifiée que les romans du dix-huitième siècle accordent au terme sensible. Une conclusion à tirer de l'analyse de Vila est que le romancier Diderot se situe à la jonction de la pluralité des significations données à la notion de sensibilité. Là où ses homologues libertins sont voués à l'idée d'une sensibilité inconditionnellement anti-sentimentaliste, il fait coexister dans la trame de romans comme *La Religieuse* et *Le Neveu de Rameau* autant de pratiques discursives d'adhésion que de démission de la sensibilité en l'envisageant alternativement comme la faculté qui peut conduire l'homme à commettre les actions les meilleures et les pires.

Pour comprendre à quelles nécessités a pu obéir l'expansion qu'a prise la notion de sensibilité dans le roman du dix-huitième siècle et les résistances auxquelles elle s'est heurtée, on doit considérer la corrélation qui relie esthétiquement la sensibilité au pathos. Le pathétique est une notion esthétique ambiguë, qui évolue au cours du dix-huitième siècle et provoque des jugements de valeur contradictoires, comme l'indiquent les deux titres des ouvrages d'Anne Coudreuse intitulés *Le Goût des larmes au XVIII^e siècle* et *Le Refus du pathos au XVIII^e siècle*. Les écrits théoriques de Coudreuse constituent un travail

d'ensemble remarquable qui tient compte de l'évolution observable dans les réponses qui sont faites au pathos au cours du dix-huitième siècle, et qui permet de situer des romans comme *La Religieuse* et *Le Neveu de Rameau* dans le paysage esthétique de l'époque.

Pour définir la spécificité du pathétique, qui est devenu le signe de marque d'une certaine littérature sensible, Coudreuse considère des romans représentatifs de la période qui nous intéresse, selon une analyse où se recourent l'histoire culturelle des représentations et de la rhétorique, et l'évolution des tendances qui ont précédé et suivi l'avènement de la mode du pathos. Cette étude chronologique, allant de la fin du dix-septième siècle au début du dix-huitième, considère l'émergence du pathos comme une solution au déclin du tragique et son «recyclage pour l'adapter aux mutations sociales, esthétiques et idéologiques qui caractérisent le XVIII^e siècle» (Coudreuse, *Goût* 4), en faisant concession au goût nouveau pour l'expressivité émotive. L'objectif du pathos de produire le plus d'impression possible explique pourquoi le roman assimile ce que la peinture et le théâtre ont à offrir pour accroître les effets et établir un point de rencontre où les différents arts convergent et mettent en commun leurs ressources évocatrices. Une expérience humaine aussi universelle que la douleur mérite de faire l'objet d'une lecture historique et critique des différents discours qui la prennent en charge et plus spécifiquement permettent de situer l'expression pathétique que favorise la période où sont rédigés *La Religieuse* et *Le Neveu de Rameau*.

Coudreuse n'envisage pas le pathos comme une idée ou une notion immuable, mais plutôt comme une question qui se pose à la littérature quand il faut décider comment représenter la douleur, et à laquelle chaque époque donne une réponse différente. Coudreuse admet que le dix-huitième siècle n'a pas

l'exclusivité du pathos, mais elle souligne aussi qu'aucune autre période ne pousse aussi loin le procédé et ne se complaît tant à pleurer. Le dix-huitième siècle lui-même finit par se lasser et désigne les abus de l'emploi du pathos à travers les définitions lexicales des dictionnaires qui le rendent répréhensible et synonyme d'un style défectueux sur le plan esthétique et moral. Malgré cette tendance critique, l'*Encyclopédie* propose une définition qui nuance le pathos en chargeant l'adjectif *pathétique* de connotations esthétiques plus positives, mais que l'écrivain doit toutefois manier avec prudence, de peur de tomber dans l'emphase et l'affectation. Le dix-huitième siècle est connu pour son goût du pathos et en cela il ne peut être plus éloigné des mentalités modernes pour qui «littérairement le pathétique est mort ou presque» (Coudreuse, *Goût* 81).

Cependant en pratique, Coudreuse nuance son jugement en admettant que le pathétique romanesque peut continuer à opérer de nos jours, pourvu qu'il s'ouvre à de nouvelles formes d'expression comme celles qu'il emprunte au théâtre, à la peinture, à l'opéra, et à la musique. Pour être convaincant et crédible, le pathos doit renouer avec «la perméabilité des formes littéraires et artistiques (roman, théâtre, peinture) au XVIII^e siècle, qui était à la base de son efficacité et de sa nouveauté esthétique» (Coudreuse, *Goût* 82). En faisant réfléchir sur les différentes modalités d'expression que peut emprunter le pathos, Coudreuse explore les innovations qui doivent nécessairement reconquérir un public désenchanté par des effets de pathétique qui n'agissent plus sur lui. Dans son étude sur le renouvellement du pathos, ou plutôt sur les conditions du maintien de son efficacité et de sa pertinence, elle donne des explications qui s'appliqueraient aux cas de *La Religieuse* et du *Neveu de Rameau*, et qui pourraient justifier pourquoi l'intérêt en ces deux romans perdure, alors que rares

sont les lecteurs qui continuent à lire d'autres romans pathétiques de la même époque.

Avant de considérer quelle application pratique est faite du pathétique dans les romans du dix-huitième siècle que Coudreuse a choisis d'analyser et parmi lesquels se trouve *La Religieuse*, il faudrait s'arrêter sur les remarques que plusieurs théoriciens littéraires, parmi lesquels se trouvent Marmontel, Chamfort et l'abbé Du Bos, ont émises sur l'idée du pathétique. Cette mise à jour du jugement esthétique que le dix-huitième siècle porte sur lui-même fait saisir les changements qui s'opèrent dans l'appréciation esthétique, parmi lesquels il faudrait retenir le plus notoire qui est la critique impressionniste de l'abbé Du Bos qui considère l'émotion ressentie par le public, comme le critère de jugement et d'évaluation esthétique par excellence. L'abbé Du Bos, qualifié d' « initiateur de la pensée moderne » (Coudreuse, *Goût* 116) place toute sa confiance dans le jugement esthétique du public qui ne peut se tromper sur la valeur d'une oeuvre s'il écoute sa sensibilité en « suivant l'impression que le poème ou le tableau font sur lui » (Coudreuse, *Goût* 117). S'il devient un fait admis que le sentiment du public est plus apte que tous les savoirs de l'élite « des esprits cultivés » et des gens de métier à servir de guide au jugement de la valeur esthétique d'une oeuvre d'art, une véritable révolution est en train de s'opérer dans les critères du goût. En privilégiant le sentiment, Du Bos limite la portée du jugement esthétique à la capacité de répondre aux oeuvres d'art qui donnent du plaisir et confère à la raison un rôle secondaire. La promotion du sentiment comme source de jugement esthétique revient à identifier le beau à ce qui plaît et touche et « sera dit beau ce qui émeut par son caractère pathétique » (Coudreuse, *Goût* 119). Une telle approche critique ne peut que favoriser la diffusion du pathétique par sa théâtralisation sur scène et dans le roman et justifie une lecture conjointe

de *La Religieuse* et du *Neveu de Rameau* où l'image spectaculaire que les personnages projettent d'eux-mêmes doit remplir un rôle déterminant dans la dimension esthétique de ces œuvres. Coudreuse montre que le pathos constitue un vecteur privilégié dans «une esthétique du temps suspendu» (*Goût* 148) qui ne disposant que d'un instant pour ménager le plus grand effet, doit faire coopérer les formes d'art les plus propices à faire instantanément impression sur le lecteur.

De tous les genres littéraires, le roman est celui dont la poétique encore mal définie offre un champ d'écriture où peuvent se chevaucher et coexister des moyens d'expressions venant de formes d'art très diverses mais qui se conjuguent pour produire le plus d'effets possible. Coudreuse définit le roman comme «un genre sans règle qui permet aux auteurs de pratiquer les mélanges dans une esthétique du pot-pourri» (*Goût* 148), selon une collaboration des arts entre eux. "Roman et musique", "Roman et peinture", "Roman et estampe", tels sont les sous-titres de chapitre sous lesquels Coudreuse retient certains romans particulièrement représentatifs de la coopération d'arts différents dans la représentation qui est faite du corps pathétique dont émane toute une sémiologie récupérable visuellement et auditivement. Par exemple, elle fait l'analyse du rôle dans l'expression des émotions que joue le ton de voix, dont les modulations doivent être nuancées et se plier à des codes de convenance qui distinguent «le pathos, conçu comme excès démesuré et outrance ridicule, et le pathétique, entendu comme usage à bon escient d'un ensemble de procédés adaptés afin d'émouvoir» (Coudreuse, *Goût* 123). Pour émouvoir, la voix doit prendre les intonations d'un pathétique mesuré et nuancé qui a partie liée avec la ligne mélodique de la musique duquel les romans de *La Religieuse* et du *Neveu de Rameau* donnent, comme on le verra, de nombreux exemples.

En ce qui concerne le rôle que jouent les arts visuels dans la représentation du pathétique, Coudreuse insiste sur l'importance de la peinture et du théâtre qui «dans le roman pathétique,[...] croisent leurs effets» (*Goût* 112). Elle fait souvent référence à l'usage par Diderot d'une esthétique du *tableau* qui relève autant du domaine du théâtre que de la peinture. Le tableau, tel qu'il existe sous forme romanesque dans *La Religieuse*, est régi par un système expressif déterminé par le genre de peinture sensible que Diderot apprécie et dont Coudreuse reconnaît la marque dans le pathétique du roman. Telle est la leçon apprise du peintre Greuze qui réussit à exprimer le pathétique à travers quelques gestes emblématiques des personnages, saisis dans un moment chargé d'expressivité qui confère au tableau son indispensable portée morale. Diderot souhaiterait qu'une sorte de prédication laïque s'impose par l'image, dans une compréhension immédiate et accessible à tous, car il sait que «le peuple se sert mieux de ses yeux que de son entendement» (Coudreuse, *Goût* 158)⁸. Sa contribution de romancier devrait être «d'égaliser par la plume la virtuosité du peintre» (Coudreuse, *Goût* 165), en transposant au roman les effets dont il reconnaît la force suggestive dans la peinture. En illustration du croisement des arts littéraire et pictural, Coudreuse consacre un sous-chapitre intitulé «Roman et peinture: L'exemple de *La Religieuse*» aux attributs picturaux qui mettent en valeur le pathétique dans ce roman. Dans un élargissement du débat, on peut sans doute étendre «l'inscription du corps » à la mise en scène théâtrale que *Le Neveu de Rameau* choisit comme mode d'expression préféré et qui reprend à son compte le répertoire expressif élaboré par le système pictural

⁸ Citation faite par Coudreuse d'un extrait de *l'Essai sur Claude et Néron*.

dont s'inspire *La Religieuse*. A partir du moment où la représentation du corps est chargée d'exprimer les sentiments ressentis, le personnage devient l'acteur de ses propres émotions qui se donnent en spectacle selon une forme nécessairement codifiée puisqu'elles doivent être visuellement interprétables.

Coudreuse insiste que le corps pathétique est un corps maîtrisé qui, pour émouvoir, exige une part de stratégie et de concertation dans les moyens d'auto-spectacularisation mis en œuvre qui altèrent la sincérité des sentiments exprimés. La mise en spectacle qui caractérise le pathos en fait un procédé moralement suspect, car aussi sincère soit la douleur, rien n'est plus aisé pour en faire sentir la réalité, que feindre et emprunter les signes extérieurs d'une douleur factice: «La souffrance peut être un spectacle sans présenter nécessairement une valeur» (Coudreuse, *Goût* 285). Par exemple, l'on verra que Diderot exploite les ressources esthétiques qu'offre le pathos chrétien sans pour autant souscrire à l'idéal de sacrifice et de souffrance qu'il sous-entend. Ce qui fait l'efficacité du pathos est aussi ce qui en fait la duplicité, et Coudreuse doit conclure que l'intégrité esthétique du pathos est menacée par l'équivoque des rapports que cette esthétique entretient avec la morale. Les conséquences de cette ambivalence constituent le sujet du second livre de son étude où Coudreuse explore les différentes formes que peut prendre la désaffection du pathétique dans le roman et dont *La Religieuse* et *Le Neveu de Rameau* donnent de significantes illustrations.

Dans ce second volet, où s'amorce une démonstration critique des égarements du pathos, Coudreuse conteste la validité de la présomption que la capacité de compatir est la première des vertus morales et que le pathos, en faisant appel à la compassion, donne moralement de la légitimité à ses stratégies. Coudreuse demande si le pathos ne fait pas au contraire obstacle à

la sympathie, en cultivant en celui qui compatit un sentiment de supériorité à l'égard de celui qui souffre. Alors qu'une valorisation du pathos engage une réflexion esthétique sur les moyens mis en oeuvre et les effets recherchés dans sa représentation, une disqualification du pathos résulte d'une réflexion morale qui prend pour de la fausseté et de l'affectation les formes exacerbées de sensibilité auxquelles on l'associe.⁹ L'authenticité de l'émotion du lecteur n'est pas nécessairement une garantie de la valeur morale de l'ouvrage ni de l'authenticité de sa compassion qui n'est peut-être que de l'hypocrisie, car elle ne l'engage pas à agir et lui procure des satisfactions d'amour-propre sans qu'il n'ait aucun effort à faire. La nature ambiguë du rapport entre le pathétique qui est une qualité relevant de l'esthétique et la compassion qui ressort de la morale, est la raison du remplacement du pathos grandiloquent et de son sentimentalisme par une représentation de la sensibilité beaucoup plus nuancée et complexe. La méfiance que fait naître le pathos est due à l'usage que la littérature en fait comme moyen de pression exercée sur le lecteur et qui devient une stratégie rhétorique pour manipuler sa sensibilité.

Coudreuse met son analyse du pathétique au service d'une lecture de plusieurs romanciers libertins dont elle dissèque les textes, en y mettant à jour les dispositifs qui ruinent le pathétique et en déconstruisent les effets. Sa lecture des *Liaisons dangereuses* explore les modes narratifs selon lesquels l'esprit libertin, en affirmant son invincibilité face aux appels à la sensibilité, se sert de sa maîtrise pour manipuler la vulnérabilité des autres et pour les plier à sa volonté. Par exemple les conseils stylistiques que la marquise de Merteuil adresse à son

⁹ « Après la fausse dévotion au XVII^e siècle, le pathos, cette exacerbation d'une sensibilité creuse et fausse, est devenue la nouvelle "tartuferie" à la mode au XVIII^e siècle » (Coudreuse, *Refus* 136).

correspondant et prétendant Danceny est un modèle du genre d'analyse stylistique applicable à une critique du pathétique. Merteuil rejette «le jargon obscur, ridicule, mis à la mode par les romans sensibles» (Coudreuse, *Refus* 185) dont le jeune homme se sert dans ses lettres. Elle lui recommande une langue plus en accord avec le sentiment qu'il est supposé exprimer sans utiliser les formules toutes faites de la lettre d'amour ni les expressions d'une sensibilité artificielle et convenue. Coudreuse utilise la lettre de la marquise de Merteuil à Danceny comme modèle d'une démarche interprétative qui révèle les ambiguïtés de style et qui met en lumière le caractère dérisoire des protestations de passion et de cette soi-disant langue du cœur qui ne veut rien dire. Cependant les conseils de style que Merteuil pourvoit à sa protégée Cécile de Volanges sont à l'opposé de ceux qu'elle adresse à Danceny, lui recommandant au contraire d'écrire selon ce que son cœur lui dicte. A travers la dextérité interprétative dont Laclos dote la marquise, lui donnant l'«aisance d'une traductrice polyglotte» (*Refus* 188), Coudreuse démontre comment un romancier se sert d'un personnage pour définir son esthétique dans l'usage infiniment variable et nuancé de la langue des sentiments. Le lecteur des *Liaisons dangereuses* ne peut s'empêcher d'admirer esthétiquement parlant le point de vue tenu par un personnage qu'il réproouve moralement, mais dont le mérite consiste à l'empêcher de pratiquer une lecture univoque qui le rendrait aveugle à l'usage manipulateur du pathétique. Coudreuse envisage la marquise de Merteuil comme la protagoniste exemplaire d'une polyphonie qui introduit une distanciation critique à mettre entre soi et les affects contenus dans le texte et supposés toucher le lecteur naïf de la manière la plus directe et la plus évidente

Le don d'analyse que Coudreuse accorde à la marquise de Merteuil, peut servir d'exemple à une lecture critique applicable aux romans de

La Religieuse et du *Neveu de Rameau* où le lecteur est aussi incité, à travers le dédoublement énonciatif des personnages, à ne pas donner de consentement aveugle aux signes de sensibilité ou de passion qui se manifestent en eux. Diderot, à l'image de Laclos, a recours à des formes de distanciation qui, tout en garantissant à la sensibilité et à la passion une omniprésence dans le texte, amoindrissent leur portée pathétique par une série de contradictions qui confrontent le lecteur à un dédale de possibilités interprétatives que le romancier s'obstine à laisser en suspens. Les commentaires de Coudreuse mettent en relief le potentiel polyphonique du roman où il est fait usage de la langue des sentiments tout en ne s'y laissant pas enfermer. Les signes d'une sensibilité exacerbée, présents dans le comportement des personnages de *La Religieuse* et du *Neveu de Rameau*, sont fréquemment accompagnés de connotations dépréciatives qui en soulignent le caractère excessif et parfois ridicule, parce que déplacé dans le contexte où ils se manifestent. On verra que le revirement des points de vue narratifs et les alternances de ton ajoutent un facteur d'incertitude qui forcent le lecteur à la discussion et à s'interroger sur la réception qu'il doit donner à ce qu'il lit.

Coudreuse poursuit son étude de la contestation du pathétique en questionnant les modes parodiques qui contribuent involontairement au maintien des conventions de genres établis comme le roman sensible, en en reproduisant les stratégies. Par exemple l'accumulation de techniques pathétiques dans *La Religieuse* pourrait passer pour une parodie du roman richardsonien qui, en mettant en évidence les ficelles du genre, en démontre aussi l'efficacité et témoigne d'une «part d'admiration dans le geste du parodiste qui cherche à faire retomber sur lui un peu de la gloire conquise par l'œuvre à laquelle il s'en prend» (Coudreuse, *Refus* 196). A l'appui d'exemples pris chez Voltaire, Coudreuse

défend un mode de parodie qui se dissocierait du genre à ridiculiser en se forgeant un style qui lui soit propre et transformerait le roman sensible, visant ainsi à une critique plus constructive du pathétique. Coudreuse donne une analyse très perceptive de la mort de Mademoiselle de Saint Yves dans *L'Ingénu* où Voltaire parodie la mort pathétique de Julie dans *La Nouvelle Héloïse*. Voltaire transforme la prolixité du texte de Rousseau, qui décrit la longue agonie de l'héroïne, en un texte ramassé où le comique et le pathétique coopèrent pour faire «ricaner les émotions» (Coudreuse, *Refus* 202). Voltaire fait passer le lecteur de l'attendrissement au rire en maintenant l'indécision jusqu'au bout, car la mort de l'héroïne ne dénoue rien et n'autorise à tirer aucune conclusion du tragique de la situation. Le pathos de la représentation des derniers moments est dédramatisé par l'ironie et par l'humour qu'emploie Voltaire pour mettre une limite au caractère poignant des émotions et réintroduire un certain respect de ce qui est indicible. La variation des tons que pratique Voltaire, dans un va-et-vient du satirique au pathétique n'est pas sans rappeler celle qu'utilise Diderot dans *Le Neveu de Rameau* montrant que le pathétique peut survivre à l'introduction d'éléments comiques. Le comique a aussi une vocation sérieuse qui donne au pathétique le moyen d'exprimer la réalité de la douleur et de la mort tout en en atténuant les effets désespérants. L'ajout de la *Préface du précédent ouvrage* introduit de manière différée un point de vue ironique à l'histoire tragique des mémoires qui oblige le lecteur à prendre ses distances par rapport à une vision trop sombre et sans espoir de la réalité.

Coudreuse fait la distinction entre une attitude passive de refus du pathos qui consiste à le parasiter sur son propre terrain dans l'usage parodique de ses techniques, et un refus actif, qu'elle favorise, et qui s'inscrit comme résistance au pathos dans la recherche de nouvelles formes d'écriture basée sur l'effet de

surprise que donnent le contraste et le mélange des tons. De tous les moyens qui permettent de prendre ses distances vis-à-vis du pathétique, l'ironie est celui que Coudreuse préconise pour sa valeur corrosive qui fait «poser un regard neuf sur les vieilles ficelles de l'émotion» (Coudreuse, *Refus* 209). L'ironie permet de relativiser la pesanteur du pathétique en choisissant de se distancier de ses effets aliénants par un regard moqueur qui décourage les réactions excessives et procède plutôt par allusion et touches légères. L'ironie inverse les signes du pathos en les transformant en caricature d'eux-mêmes. Il est aisé de remarquer la justesse de ces commentaires et les bénéfiques qu'on pourrait en tirer en les appliquant aux techniques de mélange des styles des romans que nous étudions.

L'usage de l'ironie permet de mettre à nu les rouages du langage et d'instaurer un décalage entre l'intention et l'énonciation qui sape le fondement de l'illusion. Appliquée au *Neveu de Rameau*, la pertinence de cette remarque ressort dans les discordances qui s'entrechoquent dans le discours du Neveu et empêchent à un seul point de vue de s'installer dans une évocation pathétique. Le bavardage du Neveu, quand il se fait pathétique, perd vite de sa consistance dans l'accompagnement de commentaires d'autodérision propres à fragmenter et neutraliser le pouvoir contagieux du pathos. Si le Neveu atteint parfois le pathos, il s'en écarte vite par un sursaut ironique ou par une distanciation auto-dépréciative, qui ne signifie pas qu'il ne veut pas être pris au sérieux, mais que, pour lui, il n'y a pas de réelle émotion que celle qui se laisse voir, parée de cynisme et de manière *ricanante*. L'ironie, comme résistance au pathétique, trouve aussi une représentation dans les remarques du philosophe Moi qui relativisent l'agrandissement de soi qu'entreprend le Neveu. Dans *La Religieuse*, la narratrice des mémoires assume pleinement la responsabilité

d'utiliser les stratégies du pathétique dans les descriptions d'elle-même, et ce n'est qu'à retardement et lors d'une seconde lecture, que toute l'ironie de l'écriture pathétique des mémoires devient perceptible au lecteur à qui revient d'assumer le comique ironique du texte.

Les deux études que Coudreuse consacre aux réactions d'acceptation puis de résistance que le dix-huitième siècle réserve au pathos, apportent des arguments en faveur d'une étude comparée des traitements qui sont faits du pathétique dans les romans de *La Religieuse* et du *Neveu de Rameau*. Son étude très fine de ses rapports avec l'ironie montre comment celle-ci rend une nouvelle jeunesse au pathétique en lui permettant de s'exprimer de manière «renouvelé[e] et irrémédiable» (Coudreuse, *Refus* 222)¹⁰. Les rapports complexes qui lient le pathétique et l'ironie sont aussi applicables à *La Religieuse*, même si c'est *a posteriori* en obligeant le lecteur à une seconde lecture en prêtant attention au fonctionnement ironique du langage.

L'émergence d'une rhétorique du pathos reconnaît à chaque homme la possibilité de donner voix à sa sensibilité à travers des signes qu'il possède en propre et qui sont au fondement de son individualité. L'étude que Coudreuse consacre aux avatars des différents traitements du pathos dans le roman du dix-huitième siècle signale l'apparition d'une poétique de la différence individuelle que Caroline Jacot-Grapa explore dans son livre *L'Homme dissonant au dix-huitième siècle*. Le travail de Jacot-Grapa consiste en un mouvement général de

¹⁰ « A l'horizon de l'ironie se trouve un pathétique renouvelé et irrémédiable » (Coudreuse, *Refus* 222).

réflexion sur les différentes manières dont l'individuel¹¹ se manifeste dans le langage, la pensée et les comportements selon des processus d'individuation qui permettent de dire que je suis moi et pas un autre. L'individuel se désigne lui-même comme un écart demandant qu'il soit interprété comme une résistance à la négation de l'altérité ou comme une affirmation. Jacot-Grapa cherche les traces verbales des conflits et de la défiance que cette notion troublante de l'individuel a fait naître tout au long du dix-huitième siècle. On comprend sans mal en quoi une étude qui se penche sur la problématique de l'individuel dans des textes de l'époque peut avoir d'instructif pour une comparaison entre *La Religieuse* et *Le Neveu de Rameau* où une conception nouvelle de l'individuel est explorée à travers la création de personnages hors norme et difficilement réductibles à une seule définition.

Il faudrait définir la problématique que pose la notion d'individuel au dix-huitième siècle, avant de considérer ce qui, dans le travail de Jacot-Grapa, peut être utile et contribuer à une lecture conjointe de *La Religieuse* et du *Neveu de Rameau*. Jacot-Grapa considère l'individuel à travers ses manifestations concrètes dans différents domaines de la pensée et de l'expérience. A la recherche des marques qu'a laissées la notion d'individuel dans les textes de l'époque, Jacot-Grapa consulte des dictionnaires, des textes théoriques et littéraires et des récits de voyage; en outre elle écoute aussi de la musique pour relever comment s'y manifestent les processus qui expriment, ce qu'elle appelle, «la pensée de la différence» (6). Dans ce travail touffu, ce qui est le plus utile à

¹¹ Jacot-Grapa préfère utiliser l'adjectif substantivé individuel au lieu du mot individu qui porte la marque de la problématique moderne d'individualisme avec toutes ses connotations anachroniques de liberté du sujet.

notre projet, est la tentative d'isoler et d'analyser des termes qui sous-tendent une idée de différence comme le mot *idiotisme* pour le langage, *dissonance* pour la musique, *être indécis* dans le domaine de la biologie et des rapports sociaux. Ces mots représentent des notions-clés qui se trouvent à la convergence de plusieurs champs de l'expérience et qui sont transférables d'un domaine d'expérience à l'autre. Par exemple, l'usage qui est fait des mots *idiotisme* et *dissonance* dans d'autres contextes que ceux de la langue et de la musique, auxquels ils étaient originellement destinés, devient métaphorique quant il s'agit de l'économie des rapports sociaux. Ce transfert permet d'explorer la façon dont fonctionnent ces figures de la différence dans l'appropriation qu'en fait la réflexion morale qui envisage la question de l'individuel dans ses rapports avec autrui.

Dans sa réflexion sur l'usage individuel qui peut être fait du langage, Jacot-Grapa se réfère fréquemment à Diderot et à l'intérêt qu'il manifeste pour les expressions singulières signalant un mode d'expression original, dont il analyse le fonctionnement à travers l'usage idiosyncratique que fait Rameau du langage. S'éprouver en tant qu'entité distincte et individuelle n'est pas un fait acquis, car soit la différence s'affirme dans un rapport de conflit avec le tout, soit les limites qui la définissent comme différente sont sans cesse mises au test du contact avec l'autre. D'après l'abondance des allusions faites au Neveu dans l'ouvrage de Jacot-Grapa, aucun autre personnage littéraire ne semble pouvoir offrir de meilleur exemple de ce tiraillement entre conformité et individualité que l'original du *Neveu de Rameau*, dont la capacité de s'approprier le langage des autres pour en faire le sien est donnée en modèle de la pratique des idiotismes. La grammaire générale, à laquelle les idiotismes font subir des entorses, aurait

besoin d'être complétée par une grammaire des différences individuelles car, selon Locke:

l'espèce n'exprimant que les choses communes aux *individus*, omet les différences qui les distinguent. Indiquez-donc ces différences qui les distinguent, et vous dépeindrez par-là même l'*individu*. (Jacot-Grapa 36)

Jacot-Grapa se sert de Diderot comme d'un phare qui éclairait le domaine mal connu et dédaigné des idiotismes, considérés en général comme des écarts compromettants pour la pureté et beauté de la langue qu'ils galvaudent. A la différence des puristes linguistiques, Diderot attache une grande valeur à l'usage inattendu et novateur que certains hommes font des mots et qui est le signe de leur *originalité* et parfois de leur génie, car «l'homme de génie qualifie la langue autant qu'il est qualifié par elle» (Jacot-Grapa 66). Cette critique fait ressortir de façon perspicace l'attitude ambivalente que Diderot manifeste à l'égard du *ramage* du Neveu dont il reconnaît la valeur d'harmonie discordante qui rompt « la fastidieuse uniformité » de la langue commune. Grâce à son style original de parler, le Neveu réussit à donner un choc esthétique qui banalise les automatismes auxquels est réduit le langage, devenu une sorte de monnaie d'échange dont on se sert machinalement, par habitude d'où vient « la rapidité de la conversation, où tout s'expédie par formules, comme à l'Académie, ou comme à la halle » (*Salon 1767* 218).

Jacot-Grapa met en relief comment Diderot relie un usage singulier du langage à l'identité personnelle et conclut que l'expression langagière est un reflet de ce que sont les gens et de ce qu'ils sentent et pensent, selon la mise en application des principes d'une épistémologie sensualiste. L'individualité du

Neveu peut se révéler dans l'usage qu'il fait du langage, et inversement la personne qu'il est dépend d'un usage équivoque du langage qu'il a acquis au contact des gens douteux qu'il fréquente. La dimension anthropologique du langage, qui relie les mœurs d'une personne à sa manière de parler, peut être certainement élargie au cas de l'héroïne de *La Religieuse* qui, à l'école de fausseté du couvent, apprend à ne plus croire ce qu'on lui dit et à ne pas dire ce qu'elle croit. Chaque état dans la société a son langage qui ne peut être isolé du mode de vie, des mœurs et de la personnalité de l'être en question. Les personnages fortement individualisés qui se trouvent dans *La Religieuse* et *Le Neveu de Rameau* donnent les signes d'une dissociation intérieure et d'une coupure de leur moi originel que le besoin de se conformer a provoquées. Si l'expérience de l'individuel est vécue comme la capacité d'oublier qui on est pour devenir un autre, un doute fondamental est jeté sur la possibilité même d'un moi originel auquel pourrait se raccrocher l'idée d'individuel. Nous verrons que le parasite inégalable qu'est le Neveu et la religieuse qui doit se plier à la règle du couvent sont des personnages qui tous deux font preuve d'une individualité qui n'a rien d'autonome ni d'originel, car tout ce qu'ils font et disent ils l'ont appris et imité de quelqu'un d'autre.

Dans la seconde partie de son livre, Jacot-Grapa élargit la mise en question de l'individuel en considérant les facteurs physiologiques, moraux et culturels où se désagrège l'idée de différence et qui renvoient à «l'éclipse de l'individuel en tant qu'identité clairement définie» (221). Jacot-Grapa s'intéresse à ces moments d'incertitude qui se trouvent aux jonctions entre les règnes, les

espèces, et les sexes durant lesquels se produit une solution hybride incarnée dans une figure de la confusion dont le corps et les comportements sont porteurs de signes équivoques, comme chez le castrat ou l'adolescent, qui n'est plus enfant et pas encore homme. Dans cette partie du livre, l'attention se tourne vers «le moment indifférencié» (219) qui, dans la grande chaîne de la vie relie les êtres entre eux, selon une graduation insensible de variations qui permet à peine de différencier un sujet de l'autre. A l'appui d'exemples d'ordre physiologique Jacot-Grapa réajuste le sens donné à la notion de monstrueux à l'idée non pas de cas extraordinaires, d'anomalie à l'ordre naturel, mais à celle de version unique de caractères individuels qui, imperceptiblement varient d'un sujet à l'autre. La réalisation individuelle ne serait qu'un éphémère, et il y aurait autant de monstres que d'hommes. La banalisation de l'écart dans l'acception que donne Diderot au monstrueux, considéré non plus comme l'exception mais comme la règle, signale qu'il ne s'agit plus que de réalisation individuelle, chacune unique en son genre et reflétant la variété infinie du vivant. La notion de monstre, remarque Jacot-Grapa à la suite de Diderot, est physiologiquement un faux problème puisque tout dans la nature est plus ou moins monstrueux : « l'homme n'est peut-être que le monstre de la femme, ou la femme le monstre de l'homme » (Diderot, *Rêve* 645).

Il en serait de même au niveau de la morale et des mœurs, car dans une société où les idiotismes linguistiques et les comportements singuliers prolifèrent, les différences individuelles, de par leur multiplication, se neutralisent et se fondent dans le système général. Tous étant différents, il n'existe plus de norme

par laquelle juger de la différence. Le glissement de signification qui se manifeste dans l'usage métaphorique des mots *idiotisme* et *dissonance* est important aux yeux de Jacot-Grapa. Il reflète les schémas mentaux grâce auxquels une société réfléchit sur elle-même et l'étude des métaphores qui lui donnent la perception d'elle-même tient «à l'histoire de l'individuel, sa définition, sa saisie dans un langage qui n'appartient qu'à lui» (6). Le constat d'une multiplication des *idiotismes* et des idiomes individuels dans ces deux romans, signale un moment marqué par la confusion et la cacophonie, où la possibilité d'être soi dans la langue et dans la société se problématise irrémédiablement. La mise à l'épreuve de l'individuel, telle que l'étudie Jacot-Grapa à travers le Neveu, cet original «en qui se déclinent toutes les formes d'idiotismes (discursif, biologique, comportemental)» (100), présente une méthodologie qui sert d'élément catalyseur autour duquel peut se cristalliser l'étude comparative d'une conception rénovée de l'individuel dans *La Religieuse* et *Le Neveu de Rameau*. Jacot-Grapa conclut qu'au moment où s'instaurent les conditions qui permettraient à la différence individuelle d'être reconnue «dans le domaine des arts, des lettres, de la représentation de soi, du citoyen, on prend conscience des limites de cette conquête» (166) et ce sont ces *limites* que Diderot s'efforce d'évoquer dans ses romans de *La Religieuse* et du *Neveu de Rameau*. Appliquer la démonstration de Jacot-Grapa aux personnages des deux œuvres montre qu'une valorisation de l'individuel est difficile à établir car leur conscience de soi n'est pas constante et se trouve souvent accompagnée de dissociation d'avec eux-mêmes et d'aliénation des autres. Manifestant le doute de toujours

savoir qui ils sont, les personnages de *La Religieuse* et du *Neveu de Rameau* tiennent le discours de sujets en crise qui explorent comment «vivre cette singularité constamment mise à l'épreuve par la porosité des frontières entre l'un et l'autre» (Jacot-Grapa 355) selon un contact symbiotique qui menace la conscience qu'ils ont d'eux-mêmes.

Pour terminer le recensement des principaux ouvrages de recherche qui ont ouvert la voie à une étude conjointe de *La Religieuse* et du *Neveu de Rameau*, il faudrait se tourner vers la dimension esthétique de ces deux oeuvres en considérant un travail qui permet de les situer au point de convergence où coopèrent différentes formes d'art. L'illustration du rapport symbiotique des arts entre eux, ne se manifeste jamais aussi clairement que dans l'influence réciproque de la littérature et de la peinture¹². L'objectif que se donne le livre récent de Pierre Frantz, intitulé *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, est centré sur la recherche d'une théorie du spectacle dont Diderot s'est fait en même temps le porte-parole et le praticien à travers une esthétique à l'origine destinée au théâtre et à la peinture mais aussi applicable au roman, comme le travail de Frantz le démontre.

Frantz débute son ouvrage par une réflexion explicative du terme *tableau* que Diderot a utilisé dans plusieurs contextes pour évoquer le pouvoir synthétique où se conjuguent les problématiques de la peinture et de la scène

¹² « Nous ne pouvons trop inviter les peintres à la lecture des grands poètes et réciproquement les poètes ne peuvent trop voir les ouvrages des grands peintres » (*Composition*, III 552).

théâtrale. Diderot étend la signification du concept à un usage métaphorique selon lequel le mot tableau peut exprimer le degré d'intensité dramatique contenue non seulement dans une scène destinée au théâtre où à la peinture mais aussi dans tout ce qui tient à l'écriture et à une esthétique de l'expressivité. Le concept de tableau compris dans le sens de « variateur d'intensité » (Frantz 167) est applicable au texte romanesque diderotien dont le caractère de théâtralité peut trouver une explication dans l'unité dramatique condensée dans l'esthétique du tableau qui rend présent par la langue ce qui est physiquement absent. Le tableau contient l'idée de produire un grand effet grâce à l'unité qui ordonne les éléments qui le composent pour former, selon les mots de Diderot « un tout renfermé sous un seul point de vue [...] un ensemble aussi réel, que celui des membres dans un corps animal [...] » (Frantz 167). L'extension de signification donnée au mot tableau explique sa présence dans des contextes qui n'ont plus de rapport direct avec la peinture, comme dans le cas de modèle intérieur où l'âme est qualifiée de « tableau mouvant d'après lequel nous peignons sans cesse » (*Lettre sourds* 369). Le mot tableau transmet aussi l'idée de signification immédiate qui s'impose de manière « forte, simple et claire » à l'imagination du lecteur et lui fait la plus grande impression.

L'usage que fait Diderot du mot tableau reprend à son actif le parallèle entre peinture et poésie que l'abbé Du Bos avait établi dans son livre *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*. Selon Du Bos le poète doit faire illusion en s'adressant au sens pictural du lecteur, en qui « la vue a plus d'empire sur l'âme que les autres sens », raison pour laquelle on doit « plus de déférence aux

jugements des peintres qu'à ceux des poètes» (Chouillet, *Formation idées* 239). Le lecteur est supposé voir, aussitôt qu'il lit, ce qu'évoque le texte et la priorité donnée au caractère visible des personnages, insiste sur ce qui les qualifie comme personnes physiques en train d'agir et d'évoluer dans un décor donné. Chez Diderot la notion de tableau évoque tout un langage pictural et théâtral, transféré au texte romanesque dont la dimension visuelle s'actualise dans les descriptions faites des jeux de physionomie et des mouvements des personnages. Le tableau est au fondement d'un langage critique qui analyse la peinture, le théâtre et la poésie selon un modèle unique et des équivalences qui font passer d'un art de l'image visuelle à celui de l'image imaginée: «[Greuze] a mis le drame dans la peinture et moi la peinture dans le drame» (Frantz 23) sont les paroles de Sébastien Mercier que Diderot pourrait prendre à son actif dans l'écriture de *La Religieuse* et du *Neveu de Rameau*.

On ne peut s'empêcher d'être frappé à la lecture de ces travaux de recherche choisis pour éclairer le contexte épistémologique dans lequel ont été rédigés *La Religieuse* et le *Neveu de Rameau*, combien la pensée de Diderot est engagée dans les champs de la théorie esthétique et d'une pratique romanesque qui aborde les grands débats de l'époque. Ce qui ressort aussi de ces ouvrages analysant les romans écrits dans la deuxième moitié du dix-huitième siècle, est la place prépondérante qu'y occupent *La Religieuse* et *Le Neveu de Rameau*. Alors que le roman devient la forme littéraire la plus apte à rendre compte de la redéfinition donnée à la sensibilité selon une notion paradigmatique qui englobe tous les aspects de la nature humaine, les deux romans diderotiens

offrent une version unique de la manière dont le romanesque devient philosophique en assimilant des savoirs aussi variés que la physiologie, la médecine, la morale et l'esthétique. La polyvalence que les romanciers contemporains de Diderot attribuent à la sensibilité engage à étudier l'actualisation qui en est faite dans *La Religieuse* et *Le Neveu de Rameau* et les conséquences qu'il en résulte dans une nouvelle conception de la différence individuelle et de la possibilité de «l'entrée de l'individu (et non plus de l'espèce) dans le champ du savoir» (Jacot-Grapa 8). L'objectif de ce projet est de relever dans *La Religieuse* et *Le Neveu de Rameau* les traces que laissent dans le texte les métamorphoses que subit la notion de sensibilité dans ce mode très particulier d'existence qu'est la vie humaine placée sous le signe du sensible.

En recourant à des travaux de recherches en guise de sources justificatives d'un rapprochement possible entre *La Religieuse* et *Le Neveu de Rameau* en tant que romans de la sensibilité, on perçoit ce que ces deux œuvres doivent au matérialisme dans leur appropriation de la pensée des théoriciens de la médecine, et des idées sur le roman qu'expriment certains contemporains de Diderot. Ces ouvrages de recherches montrent que l'esthétique est inséparable du problème général de la connaissance, ce qui explique l'impulsion que la pensée matérialiste, en cette seconde moitié du dix-huitième siècle, donne au roman qui devient le genre le mieux approprié à la représentation de la sensibilité. Le renouvellement du romanesque fait du roman le seul genre capable de traiter simultanément des questions philosophiques, morales et esthétiques que pose la représentation de l'homme exclusivement conçu comme

entité corporelle. Assumer que l'homme est corps de part en part, jusque dans ses sentiments et émotions, exige que le roman en fasse une représentation qui laisse voir les processus même cachés qui constituent son être. A l'obscurité de l'explication métaphysique, succède l'observation du corps sensible, évoqué dans ses manifestations les plus secrètes qui doivent être portées «au plus haut degré de lisibilité et visibilité» (Starobinski, "Parole" 15), grâce aux sciences médicales et aux arts visuels opérant à ce dévoilement. Diderot dans ces deux versions du roman sensible que sont *La Religieuse* et *Le Neveu de Rameau* amène le genre à un point de perfection qu'il est difficile de dépasser et qui ne progressera qu'en se transformant dans un renouvellement de ses formes et de son esthétique. S'il est impossible de lire ces deux romans sans tenir compte de l'influence qu'a exercée l'art du médecin dans leur confection, on ne peut non plus négliger l'importance du rôle que la lecture du romancier anglais Richardson a joué dans la pensée esthétique de Diderot ni l'empreinte qu'il a laissée dans la facture de ces deux œuvres.

Il n'est donc pas fortuit, et l'on y reviendra, que ce soit en lisant un romancier, et qui plus est un romancier à la recherche de nouvelles formes de représentation comme Richardson, que Diderot reprenne intérêt à un genre littéraire qu'il avait délaissé depuis *Les Bijoux indiscrets* mais qui se prête pourtant si bien à une représentation de l'idée qu'il se fait de la réalité humaine comme complexe, changeante et difficile à connaître. La lecture de Richardson l'induit à mettre par écrit ses idées sur le roman sous forme d'essai. Plus significativement encore, la découverte de Richardson pourrait être un des déclics

qui lui fait choisir une certaine forme de roman sensible pour donner corps à l'idée qu'il se fait de l'homme. Quoi qu'il en soit, le roman dans les années 1760-1762 prend temporairement le dessus sur toute autre forme d'expression et devient l'écriture de prédilection que choisit Diderot pour rendre compte en philosophe, c'est-à-dire dans une optique matérialiste, du comportement humain.¹³ Une mise en revue de l'ensemble de son oeuvre fait constater que l'automne 1761, quand est rédigé l'*Éloge de Richardson*, est une date marquante à partir de laquelle l'écriture de fiction romanesque occupe une partie de plus en plus grande de son temps et de son génie qu'il avait dû partager jusque là entre l'écriture de son oeuvre et la direction de l'entreprise encyclopédique.

La possibilité de considérer les romans de *La Religieuse* et du *Neveu de Rameau* à travers le prisme des réactions que fait Diderot à la lecture de Richardson permet de saisir les principes qui ont pu servir de guide à sa propre écriture et mérite que l'on s'arrête brièvement à l'analyse esthétique que constitue l'*Éloge de Richardson*. Peut-on dire que Diderot ait trouvé en Richardson un modèle qu'il veuille suivre et que l'apologie enthousiaste qu'il fait du romancier anglais est une mise au point d'un certain genre de roman qu'il voudrait émuler? Plusieurs critiques ont objecté que son admiration ne doit pas être confondue avec les signes d'«une hypothèse génératrice» (Chouillet, *Idées esthétiques* 491) ou représente autre chose que «l'apologie d'une écriture qui peigne les passions

¹³ Il faut tenir compte des remarques de Jacques Chouillet qui recommande de « bien se garder de compartimenter l'activité créatrice de Diderot » et se demande si « les œuvres antérieures à 1760 ne nous fournissent pas des renseignements positifs sur la formation d'un univers romanesque à l'intérieur même du cycle dramaturgique des années 1757-1758 » (Chouillet, *Formation* 493). De telles remarques offrent des

humaines de façon expressive et édifiante» (N. Rousseau *Écriture romanesque* 12), et que Diderot ne se sent pas à la hauteur d'émuler, tant le génie de Richardson lui semble surpasser et *étouffer* le sien.

Cependant il est intéressant de remarquer les qualités que Diderot reconnaît à l'écriture de Richardson, car elle représente sans doute pour lui un modèle par rapport auquel situer ses propres processus d'écriture. On a toujours besoin d'exemple, ne serait-ce que pour s'en distancier. Diderot découvre dans les romans de Richardson une écriture qu'il admire mais qui lui permet aussi de définir les qualités qui mettraient en valeur son propre génie et le distingueraient du maître. Dans l'optique d'une étude comparée de *La Religieuse* et du *Neveu de Rameau*, l'*Éloge de Richardson* est donc un texte de référence important dont il faut tenir compte si l'on veut apprécier comment Diderot s'approprie et transforme les apports de Richardson en les transposant dans ces deux romans écrits sous le contre-coup de la découverte du romancier anglais.

La thèse que l'on souhaiterait soumettre dans le présent travail, est que dans l'œuvre romanesque de Diderot, *La Religieuse* et *Le Neveu de Rameau* constituent un corpus distinctif par la représentation incroyablement variée et extensive qui est faite des formes différentes que peut prendre la sensibilité dans la caractérisation des personnages. En fixant son attention dans chaque roman sur une personne en particulier, Diderot semble vouloir enregistrer aussi exhaustivement que possible les multiples fonctions que la sensibilité peut remplir en une seule personne. Il est possible d'objecter que toutes les œuvres

de fiction de Diderot sans exception, des *Bijoux indiscrets* à *Jacques le Fataliste*, s'avèrent être des terrains d'expérimentation où prend place l'actualisation de différents aspects de la sensibilité humaine. Cependant on aimerait insister que c'est dans ces deux romans de l'ère richardsonienne, que les manifestations de la sensibilité reçoivent le traitement le plus spectaculaire selon un parti pris de théâtralisation et d'esthétisme, mais aussi d'expérimentation dans l'introduction d'un nouvel imaginaire médical et scientifique du personnage romanesque. Les nouveaux processus d'extériorisation par lesquels sont représentées les opérations de la sensibilité relèvent de champs épistémologiques qui s'adressent uniquement aux aspects de la réalité des personnages qui ne requièrent pas d'introspection ni d'analyse psychologique pour se faire connaître. La décision d'explorer de nouveaux modes de représentation des sentiments et émotions sans faire mention de l'intériorité des personnages se manifeste ostensiblement dans l'usage constant de descriptions du corps des personnages, observé du point de vue physiologique, social et esthétique, descriptions qui permettent toujours de les connaître dans l'extériorité.

La thèse que l'on voudrait soumettre est que les romans de *La Religieuse* et du *Neveu de Rameau* se fondent sur une vision délibérée et sélective qui choisit de montrer la nature humaine sous le signe du déséquilibre dans une mise en scène des dérèglements de la sensibilité auxquels l'excès d'émotion peut conduire. Notre théorie est que Diderot dans ces deux romans, plus sélectivement que partout ailleurs dans son œuvre romanesque, met en jeu non

Rameau et qui témoignent de l'appartenance de ces romans à une esthétique commune.

seulement la sensibilité des personnages mais aussi celle des lecteurs dont les réactions sont soigneusement programmées dans l'agencement narratif. Dans le portrait qu'il fait des personnages de ces deux romans, Diderot cultive la disposition naturelle du lecteur à s'émouvoir en répondant aux exigences d'une esthétique dont l'objectif est de faire vibrer la sensibilité, celle des personnages et celle du lecteur. Nous souhaiterions explorer comment ces deux romans sont reliés l'un à l'autre par l'importance qu'ils attachent aux manifestations d'une sensibilité mise à vif et poussée à ses dernières extrémités. L'exploration des limites est impossible à exécuter dans une approche analytique, et Diderot s'en remet à une « technique de décomposition spasmodique » (Chouillet *Formation* 451) qui s'en tient aux symptômes physiologiques comme clé d'interprétation à ce mode d'existence très particulier qu'est la vie humaine quand elle est caractérisée par une vive sensibilité aspirant au bonheur, mais toujours contrariée et déçue dans ses attentes. Ce qui fait aussi l'originalité de ces deux romans, est que la sensibilité passionnée qui y est évoquée, n'a rien à voir avec la passion amoureuse, car l'amour n'y est jamais le motif des actions des personnages éponymes. La sensibilité a quand même partie liée avec la passion dans la mesure où elle est engagée dans les manières d'être d'un désir toujours inassouvi, de telle sorte que sentir représente tour à tour désirer, se souvenir, douter, comprendre, s'expliquer, regretter, en résumé être humain dans la pleine acception du terme.

On peut aussi se demander ce qu'une étude conjointe de *La Religieuse* et du *Neveu de Rameau* peut apporter de nouveau à la connaissance de ces deux

romans et de la pensée diderotienne au moment où il les écrit qui n'ait déjà été dit dans les travaux consacrés séparément à chacun des deux fictions. Oeuvres charnières, *La Religieuse* et *Le Neveu de Rameau* relèvent de l'idéal de mimésis classique, dans la lignée de Richardson, tout en signalant les limites et la duplicité inhérentes à cette sorte de représentation qui, pour faire illusion, prétend que la réalité est un tout préexistant qu'un récit linéaire peut capter, alors que le récit ne reproduit pas la réalité mais se constitue à partir d'elle, grâce à l'activité créatrice de l'écriture. Dans les deux œuvres, le romancier joue sur la réceptivité éclairée du lecteur en qui devrait se combiner la sensibilité et la lucidité qui le rendent particulièrement conscient des aléas de la nature humaine qu'il est difficile d'appréhender pour ce qu'elle est. Si réalisme il y a dans *La Religieuse* et *Le Neveu de Rameau*, c'est celui d'utiliser toutes les ressources de la mimésis pour donner au texte un sens du réel qui touche et engage l'imagination, tout en rendant évident ce que cette représentation, due au regard sélectif de l'écrivain, a de factice et finalement de réducteur, car le roman ne peut donner qu'une vision limitée du réel alors qu'il veut faire croire qu'il le présente de façon exhaustive.

Chapitre II:

Diderot: le philosophe romancier

Pour mieux comprendre la manière dont la pensée matérialiste imprègne la facture du roman diderotien et de *La Religieuse* et du *Neveu de Rameau* en particulier, peut-être faut-il se demander en quoi consiste la philosophie de Diderot. A la lecture de ses textes à proprement dire philosophiques, il est assez évident que la mise en écriture n'aboutit à aucune doctrine clairement définie. Très tôt dans sa carrière de philosophe Diderot met des limites aux éclaircissements que l'on est en droit d'attendre de sa réflexion et définit sa tâche en prévenant dans les *Pensées philosophiques* : «Toute ma vie j'ignorerais sans chagrin, ce qu'il m'est impossible de savoir. On doit exiger de moi que je cherche la vérité, non que je la trouve» (28). De tels mots inaugurent une attitude de retenue vis-à-vis de ses propres pensées qu'il ne laissera jamais atteindre le stade de croyances. Il conserve une réserve sceptique qu'attestent les mots de conclusion de son dernier ouvrage, les *Éléments de physiologie* : «Qu'aperçois-je ? des formes, et quoi encore des formes; j'ignore la chose. Nous nous promenons entre les ombres, ombres nous-mêmes pour les autres, et pour nous. Si je regarde l'arc en ciel tracé sur la nue, je le vois; pour celui qui regarde sous un autre angle, il n'y a rien» (1317).

Ce constat n'est cependant pas signe en Diderot d'un désenchantement ontologique mais plutôt du scepticisme méthodologique d'une pensée interrogatrice, qui tout en poursuivant la spéculation philosophique la détourne de ses fins positivistes de devoir toujours donner des réponses à tout. La réflexion philosophique conduit Diderot sur le chemin de conjectures qui n'ont pas la prétention d'aboutir à un savoir positif, ni de donner une représentation

des choses qui corresponde toujours à ce qui se passe dans la réalité. Par exemple dans *La Lettre sur les aveugles* la vision inspirée de Saunderson n'essaie pas de se faire passer pour autre chose que ce qu'elle est, à savoir une exploration dans la virtualité d'une cosmologie matérialiste. L'auteur donne une version très lyrique de ce qui a pu arriver lors de la formation des choses, mais ne prétend aucunement faire concurrence à l'investigation scientifique ni aboutir à un savoir vérifiable:

[...]que savons-nous? Ce que c'est que la matière? nullement; ce que c'est que l'esprit et la pensée? encore moins, ce que c'est que le mouvement, l'espace et la durée? point du tout. [...] Nous ne savons donc presque rien : cependant combien d'écrits dont les auteurs ont tous prétendu savoir quelque chose! Je ne devine pas pourquoi le monde ne s'ennuie point de lire et de ne rien apprendre, à moins que ce ne soit par la même raison qu'il y a deux heures que j'ai l'honneur de vous entretenir, sans m'ennuyer et sans vous rien dire. (185)

S'il est exact que «notre véritable sentiment n'est celui dans lequel nous n'avons jamais vacillé, mais celui auquel nous sommes le plus habituellement revenus» (*Entretien d'Alembert* 622), il fait peu de doute que le matérialisme est la tendance philosophique à laquelle Diderot est le plus *habituellement revenu*, et qu'elle représente pour lui «une hypothèse de travail séduisante» (Proust, *Encyclopédie* 284) plutôt qu'un principe de vérité. Cependant le matérialisme est une prise de position que Diderot adopte avec prudence et muni d'esprit critique et à laquelle il ne donne pas une adhésion inconditionnelle. Tel est le cas quand il met en doute la capacité des savoirs positifs des sciences expérimentales non seulement de trouver des réponses aux questions métaphysiques mais aussi de donner des preuves en vérification de la validité de certaines suppositions matérialistes. Par exemple Diderot critique l'assurance avec laquelle Helvétius présente la conclusion que «sentir c'est juger». Il préfère nuancer les choses et décomposer les étapes intermédiaires qui séparent les deux opérations en

utilisant les informations que peuvent offrir les sciences expérimentales, et il «invite tous les physiciens et tous les chimistes à rechercher ce que c'est que la substance animale, sensible et vivante» (*Réfutation* 797).

Mais recourir aux résultats scientifiques comme moyens de vérification des suppositions métaphysiques, le besoin qu'ont les philosophes matérialistes d' «être instruits de ce que les médecins ont dit de la nature du corps» (*Histoire de la chirurgie* 472) cela signifie t-il que Diderot doit aligner les critères philosophiques sur ceux des sciences et demander à la philosophie la même rigueur de raisonnement? Une stricte équivalence avec la science réduirait la philosophie à être une définition soumise à la physique, à la chimie et à la physiologie selon laquelle l'acquisition de savoirs positifs remplacerait la recherche spéculative et appauvrirait considérablement le potentiel révélateur de l'hypothèse matérialiste. Diderot admet que la version très personnelle de matérialisme à laquelle il souscrit, tire sa validité seulement des alternatives qu'elle présente aux solutions offertes par la métaphysique, et il regrette que l'état d'inachèvement des sciences fasse:

que les notions de matière, d'organisation, de mouvement, de chaleur, de chair, de sensibilité et de vie soient encore bien incomplètes. [...] la sensibilité générale des molécules de la matière n'est qu'une supposition, qui tire toute sa force des difficultés dont elle débarrasse, ce qui ne suffit pas en bonne philosophie. (*Réfutation* 798)

Il est peu probable qu'étant conscient de la rareté des savoirs positifs acquis grâce aux sciences, Diderot définisse «la bonne philosophie» comme étant celle qui accepterait que les sciences prennent la relève de la métaphysique, et se mettrait à la merci du dévoilement aléatoire et lent d'une nature qui se dérobe à l'investigation de l'expérimentateur qui «les yeux bandés, marche toujours en tâtonnant [...]» (*Pensées sur l'Interprétation* 568). Dans un tel cas la

philosophie se rabaisserait au niveau d'un savoir positif, réglant sa méthode sur celle de la science à laquelle elle se fierait pour formuler seulement des questions qui puissent recevoir les réponses que l'état actuel du savoir scientifique permettrait de vérifier.

Par exemple, le caractère improuvable de l'hypothèse de la sensibilité de la matière n'est pas en soi un indice de fausseté, mais seulement l'indication des limites que les sciences de l'époque imposent au savoir, en ne pouvant empiriquement prouver la validité de certaines suppositions au fondement du matérialisme. Diderot se distingue des autres philosophes des Lumières en questionnant ouvertement les limitations de la démonstration chargée d'établir le bien-fondé de la supposition de la sensibilité de la matière et il reproche à Helvétius d'en adopter le principe comme s'il était une certitude et de l'appliquer de façon erronée à la réalité humaine dont la complexité n'est pas prise en ligne de compte. A la place d'une soumission aux résultats de la science, Diderot opte pour «une bonne philosophie» qui emprunte aux sciences leur terminologie, leur méthode et leurs conclusions afin d'imaginer les infinies possibilités de la nature et faire voir virtuellement ce que personne ne peut voir réellement. Dans *Le Rêve de d'Alembert*, les stades intermédiaires qui relient la capacité de sentir à celle de penser sont explorés selon la méthode qu'il préconise à Helvétius s'il veut vraiment faire œuvre de philosophe:

Si partant du seul phénomène de la sensibilité physique, propriété générale de la matière, ou résultat de l'organisation, il [Helvétius] en eût déduit avec clarté toutes les opérations de l'entendement, il eût fait une chose neuve, difficile et belle. (*Réfutation* 797)

Pour être digne de recevoir l'appellation de philosophie, le matérialisme doit se faire visionnaire et céder la parole à un interprète philosophe qui par «une imagination forte, une grande éloquence, l'art de présenter ses idées sous une

des images frappantes et sublimes» (*Interprétation* 568) doit remplacer le «manœuvre poudreux» (*Interprétation* 568) qui «creuse en aveugle» à la recherche de secrets que la nature dérobe à sa vue.

Se distinguant des penseurs matérialistes tels que Helvétius, d'Holbach et de La Mettrie, Diderot ne cherche pas à penser de nouveaux concepts qui enrichiraient le fond commun des grands thèmes fondateurs du matérialisme, mais plutôt prend à son compte des concepts déjà existants en les reformulant d'une manière neuve et frappante. La nature nécessairement conjecturale du matérialisme, amène Diderot à inventer de nouvelles formes d'écriture pour représenter une pensée qui cherche, qui *subodore* et qui, à l'image du génie, peut «hâter les progrès de la philosophie par les découvertes les plus heureuses et les moins attendues» (*Génie* 14). Plus qu'une certitude scientifiquement démontrable, le matérialisme diderotien se fonde sur la *supposition* de probabilités qui pourraient arriver en réalité et attesteraient de l'exactitude du présumé matérialiste de la sensibilité de la matière vivante et organisée comme base de tout ce qui existe. Plus conscient que ses homologues du caractère conjectural du matérialisme, Diderot cherche un mode d'expression qui reflète sa réserve sceptique et il le trouve dans la fiction, dans «la philosophie par le conte» (Seguin 158), qui met «une philosophie bien folle et bien gaie», comme Bordeu appelle les élucubrations de d'Alembert rêvant¹⁴, à la place du discours spéculatif.

De nombreux travaux critiques, tels ceux de Jean Starobinski et, plus récemment de Jean-Claude Bourdin parmi d'autres, ont essayé de définir les qualités qui constituent l'originalité formelle de la pensée matérialiste de Diderot.

¹⁴ « Cela est bien gai et bien fou. Voilà ce qui s'appelle rêver, et une vision qui me ramène à quelques phénomènes assez singuliers » (Diderot *Le Rêve* 631).

L'ensemble de l'œuvre diderotienne présente une telle variété formelle entre la lettre didactique, les pensées détachées, les dialogues, les contes et les romans que tout lecteur intéressé en sa pensée est tenu à trouver une explication à l'ostentation avec laquelle Diderot varie et renouvelle la présentation de sa réflexion. Avec Bourdin, ne faut-il pas lire dans cette richesse et prolifération formelle l'accueil positif que ferait Diderot à la forme libérée que doit prendre la pensée philosophique si elle veut «fournir aux concepts déjà existants du matérialisme le plan ou l'assiette qui leur donnent la possibilité d'égaliser les œuvres d'art de la philosophie que Diderot admire tant» ("Formes et écriture" 23). C'est à l'imagination de subodorer la possibilité de phénomènes qui n'existent pas mais qui pourraient exister dans la nature. L'imagination, quand elle est visionnaire, est fertile en suppositions audacieuses grâce à *un esprit de divination* «par lequel on subodore, pour ainsi dire, des procédés inconnus, des expériences nouvelles, des résultats ignorés» (*Interprétation* 571).

Dans cette recherche hasardeuse et surprenante en quête du possible, la philosophie de Diderot a besoin des ressources de l'écriture littéraire pour mettre en scène des pensées qui relèvent de l'imaginaire et doit rendre au discours philosophique le langage poétique et imagé qui en avaient disparu. L'imagination n'est pas le privilège exclusif du poète mais une qualité proprement humaine «sans laquelle on n'est ni un poète, ni un philosophe, ni un homme d'esprit, ni un être raisonnable, ni un homme» (*De la poésie dramatique* 218). Le rapprochement souhaitable entre poésie et philosophie amène à prendre conscience des liens qui unissent des textes proprement philosophiques tels que *la Lettre sur les aveugles* et *Le Rêve de d'Alembert* et les romans de *La Religieuse* et du *Neveu de Rameau*, où dans les deux instances il s'agit d'un matérialisme traité sur le registre de la fiction et non du savoir. Alors que la

Lettre sur les aveugles élabore une vision cosmique de la création du monde et *Le Rêve de d'Alembert* donne une explication physiologique de la formation de l'homme, les romans envisagent les manières dont certains modes de vie affectent la constitution de l'individualité des hommes qui y sont soumis. Dans les textes qui parlent des problèmes qui affectent l'homme au niveau de l'espèce ou de l'individu, Diderot illustre dans son usage du langage un idéal selon lequel: «Se rappeler une suite d'images comme elles se succéderaient nécessairement dans la nature, [...] c'est raisonner d'après une hypothèse, ou feindre; c'est être philosophe ou poète, selon le but qu'on se propose» (*De la poésie dramatique* 219).

Pour Diderot philosopher consiste à donner un sens profond et philosophique au langage imagé de la poésie qui caractérise ses textes et les pare de cette qualité typiquement inspirée et lyrique qui n'appartient qu'à lui. Son choix de créer des personnages aux prises avec des événements fictifs, inventés à l'image de ceux qui existent, représente pour Diderot une démarche éminemment philosophique qui renouvelle le langage des philosophes, car «l'art de créer des êtres qui ne sont pas à l'imitation de ceux qui sont est de la vraie poésie» (*Rêve de d'Alembert* 670), et donne une nouvelle envergure à la fiction. Le matérialisme auquel souscrit Diderot semble avoir lui-même imposé la fiction comme le mode d'expression le mieux adapté à rendre la vision complexe et conjecturale qu'il se fait de la réalité. Comme le conclut si pertinemment le critique J.P.Seguin: «Entre les *Œuvres Philosophiques* et les *Œuvres Romanesques*, il y a une différence de degré, plus que de nature. Les Romans ne sont peut-être en fin de compte que des récits illustrateurs développés, les récits d'une Philosophie par l'image [...]» (*Discours* 158-159).

Diderot se distingue de ses homologues matérialistes par le soin qu'il donne à la forme et au style que prend l'écriture chargée de représenter sa pensée. Pour rompre l'unicité d'un discours monologique qui, chez certains matérialistes, s'exprime trop systématiquement, Diderot se met à dialoguer avec eux et écrit en marge de leur texte des commentaires qui réintroduisent un débat et lui permettent de tester l'efficacité de ses propres idées. Il choisit de donner une forme dialogique à sa pensée en assumant le «rôle de glossateur, de commentateur, de réfuteur et voudrait-on pouvoir dire, de complémentateur ou de supplémentateur» (May, "Diderot artiste" 171) des écrits de penseurs matérialistes contemporains. Diderot veut faire parler le matérialisme d'une manière qui diffère de la langue des «philosophes matérialistes modernes» dont il veut se distinguer car «il n'y a point d'hommes qui fassent moins usage de leur imagination que les philosophes matérialistes modernes, qui n'assurent que ce qu'ils sentent. De là la décadence de la poésie parmi nous» (*Observations Hemsterhuis* 702). L'importance donnée à l'imagination dans la figuration écrite de la pensée résulte d'une prise de position sensualiste qui assume qu'une idée ne se communique jamais plus clairement que quand elle est «liée à la réalité concrète exprimée par l'image» (Seguin 219). La leçon philosophique est directement liée à une conception sensualiste de la pensée qui nécessite de:

traiter l'homme comme un être organisé et sensible et se souvenir que c'est par ses organes qu'il reçoit ses idées, et que le sentiment les fixe dans sa mémoire. En métaphysique, morale politique, principes des arts etc., il faut que le fait ou l'exemple suive la *leçon*, si vous voulez rendre la *leçon* utile. On formerait mieux la raison en faisant observer la liaison naturelle des choses et des idées, qu'en donnant l'habitude de faire des arguments. (*Encyclopédie Leçon* citée par Seguin 219)

Le langage de la philosophie, qui par définition se doit de rechercher la vérité et de «raisonner d'après les faits» (Diderot *Poésie dramatique* 219) n'est pas forcément incompatible au langage poétique dont il peut s'inspirer pour atteindre

le résultat d'une « image [...] en même temps fidèle et surprenante » (Diderot *Observation Hemsterhuis* 702)¹⁵. C'est le propre de l'imagination d'inspirer au philosophe un langage imagé qui donne vie aux idées et les rendent compréhensibles au lecteur. La *Lettre aux aveugles* met en scène un dialogue où l'aveugle Saunderson, mieux que tout exposé conceptuel du matérialisme, donne sa propre infirmité en défense de l'argument matérialiste et prouve la téléologie déiste inopérante: « Eh!, monsieur, lui disait le philosophe aveugle, laissez-là tout ce beau spectacle qui n'a jamais été fait pour moi. [...] l'ordre n'est pas si parfait, continua Saunderson, qu'il ne paraisse encore de temps en temps des productions monstrueuses. Puis se tournant en face du ministre, il ajouta : « Voyez-moi bien, monsieur Holmes, je n'ai point d'yeux. Qu'avions-nous fait à Dieu, vous et moi, l'un pour avoir un organe, l'autre pour en être privé? » (167-168).¹⁶

Le même pouvoir démonstratif existe dans *Le Rêve de d'Alembert* où la supposition de la sensibilité de la matière est envisagée de tous les points de vue possibles, à travers le délire d'un homme qui rêve, les commentaires que ce rêve provoque chez une femme sensible, et finalement l'exégèse qu'en donne un grand médecin qui présente la perspective d'un philosophe matérialiste. A la lumière de tels exemples, ne pourrait-on dire que chaque écrit diderotien se

¹⁵ « Le philosophe veut être vrai. Le poète veut être merveilleux. Si l'image est en même temps fidèle et surprenante, l'auteur est en même temps philosophe et poète » (*Observations Hemsterhuis* 702).

¹⁶ Le démenti d'un dieu providentiel est repris dans le *Salon de 1767* : « Mon cher abbé, lui dis-je, oubliez pour un moment le petit gravier qui picote votre cornée, et écoutez-moi. Pourquoi l'univers vous paraît-il si bien ordonné; c'est que tout y est à sa place, et qu'il n'y a pas un seul être qui n'ait dans sa position, sa production, son effet, une raison suffisante ignorée ou connue? [...] Nous sommes dans la nature. Nous y sommes tantôt bien, tantôt mal. [...] La nature est bonne et belle quand elle nous favorise. Elle est laide et méchante, quand elle nous afflige. C'est à nos efforts mêmes qu'elle doit souvent une partie de ses charmes (186-187).

donne le but de mettre en scène un des grands thèmes au fondement du matérialisme tels que la question de l'existence de Dieu, de la sensibilité de la matière ou de la liberté , en l'entourant du contexte nuancé et indécidable que seule la fiction est capable de rendre? A propos de l'efficacité démonstrative de la fiction, peut-on suggérer qu'un des sujets traités dans *La Religieuse* et *Le Neveu de Rameau* concerne la constitution de l'individu en qui se conjuguent les facteurs d'*organisation* et ceux d'éducation sans qu'il soit possible de conclure quel déterminisme de la nature ou de la société joue le plus grand rôle dans leur destin? Diderot ne met-il pas en pratique dans de tels romans les recommandations qu'il adressait à Helvétius en l'enjoignant d'explorer les conditionnements qui préparent la matière vivante en l'homme à se diversifier, en passant du stade le plus simple de la sensibilité physiologique aux stades les plus nobles de la pensée, du jugement et de la sensibilité morale?

L'alliance de la philosophie à la fiction constitue une affirmation méthodologique d'un mode de pensée qui choisit le scepticisme comme le premier pas vers la vérité à l'égard de la nature invérifiable des concepts auxquels Diderot donne a priori son appui. L'option de transmettre ses idées à travers ces expériences par l'image que sont les contes et romans témoigne du désir «de révéler et la chose et les moyens [...]» car dit Diderot, «ce n'est pas assez de révéler; il faut encore que la révélation soit entière et claire [...] Hâtons-nous de rendre la philosophie populaire. Si nous voulons que les philosophes marchent en avant, approchons le peuple du point où en sont les philosophes» (*Interprétation* 582). La fiction offre à Diderot le moyen d'explorer des vérités qui sont hors d'atteinte autrement que sur le mode imaginaire, et de prendre ses distances à l'égard du raisonnement qui n'est pas l'unique mode d'accès au discours philosophique. Tout se passe comme si le philosophe trouvait dans la

fiction une manière de mettre en scène sa pensée matérialiste par l'usage de l'imaginaire plutôt que de la démonstration, tout en se gardant du dogmatisme qui menace le philosophe systématique

Ce n'est pas un hasard que la partie romanesque du corpus diderotien se compose des œuvres les plus lues et les plus commentées. Les études critiques font hommage à la variété formelle avec laquelle Diderot exprime sa pensée philosophique en reconnaissent ce que ces oeuvres très différentes doivent aux acquis matérialistes. Par exemple, sur le plan formel il n'y a pas deux écrits plus dissemblables que le roman picaresque de *Jacques le fataliste* et le conte oriental libertin des *Bijoux indiscrets*. Cela n'empêche pas que les deux romans font l'objet de travaux comparatifs comme celui d' Anne Deneys-Tunney, qui dans son article "La critique de la métaphysique dans *Les Bijoux indiscrets* et *Jacques le Fataliste* de Diderot," établit des parallèles entre leur façon respective de mettre en cause la langue traditionnelle des philosophes. Diderot se plie à l'évidence du dilemme du philosophe dont le rôle consiste à donner du sens à un réel qui par nature s'annonce complexe, variable et par définition inconciliable avec l'ordre philosophique, puisque:

si l'état des êtres est dans une vicissitude perpétuelle; si la nature est encore à l'ouvrage; malgré la chaîne qui lie les phénomènes, il n'y a point de philosophie. Toute notre science naturelle devient aussi transitoire que les mots. Ce que nous prenons pour l'histoire de la nature n'est que l'histoire très incomplète d'un instant. (*Interprétation* 596-597)

Diderot énonce le paradoxe au cœur de la recherche philosophique qui d'un côté a besoin d'ordre et de prévisibilité pour fonctionner et d'un autre est mise dans l'incapacité d'offrir de certitudes par le hasard et l'état de fait de désordre permanent dans lequel sont les choses. L'interrogation du réel par «une pensée

complexe» (Morin, "Définition de la complexité" 81) qui refuse de simplifier et accepte le provisoire, le singulier et l'aléatoire comme conditions de ce qui existe, ne peut raisonner selon les faits et se fier aux sens pour sonder le réel sans amputer la réalité de sa richesse et de la multiplicité des possibilités qu'elle recèle.¹⁷ La pluralité des points de vue propre à la fiction est une solution de représentation véridique qui tente à reproduire la complexité du réel qui «surgit d'abord comme problème de l'irréductibilité du désordre» (Morin, "Sur la définition" 80).

L'approche du réel par une *pensée complexifiante* s'adresse d'abord, pour un romancier, à l'écriture chargée de la représenter et dont la tâche de dire vrai se complique au fur et à mesure que la réalité se révèle plus complexe, soumise aux aléas du vivant et difficile à transposer par écrit sans la simplifier ni l'appauvrir. Ayant choisi de penser le monde dans sa complexité, où tout est en interactions et interrelations¹⁸ et où le réel lance «un incontournable défi» (Morin, "Sur la définition" 80) à la compréhension, il semble inévitable que Diderot ne

¹⁷ Sur ce sujet des travaux très intéressants et extensifs ont été entrepris. Dans son livre *Nature et liberté chez Diderot après l'Encyclopédie* Gerhardt Stenger écrit tout un chapitre intitulé ' Le mécanisme, la complexité et l'interprétation de la nature' où il qualifie Diderot d' «écrivain de la complexité ». Suzanne Pucci, dans son livre *Diderot and a Poetics of Science* , signale qu'au contact des sciences naturelles, Diderot fait preuve d'un anti-réductionisme grandissant. Tenir compte de la complexité c'est accepter l'existence de ce qui n'est pas réductible à l'ordre d'une loi, d'un enchaînement de cause à effet qui détermine l'avenir. En révélant et en expliquant toujours plus de déterminations cachées, la science entreprend d'éliminer l'incertain, l'inattendu et transforme le réel en «une immense tautologie» selon le mot d'Henri Atlan, cité par Stenger.

¹⁸ Dans les *Principes sur la matière et le mouvement*, Diderot écrit: «Je vois tout en action et en réaction; tout se détruisant sous une forme; tout se recomposant sous une autre; des sublimations, des dissolutions, des combinaisons de toutes les espèces, phénomènes incompatibles avec l'homogénéité de la matière» (684). La pensée complexifiante accepte que sous l'ordre superficiel des phénomènes existe un enchevêtrement compliqué de rapports visibles et invisibles dont il faut tenir compte par respect de ce qui est et de ce qui peut être.

puisse s'adonner à la représentation de la réalité autrement que sur le mode imaginaire et littéraire. L'intervention de l'imagination dans l'écriture philosophique fait du matérialisme une conjecture, où seule une représentation du monde envisagée comme simple possibilité, sans besoin de vérification ni preuve, est acceptable. L'objectif d'imaginer des faits qui n'existent pas à l'image de ceux qui sont, est une démarche qui transforme le philosophe en poète naturellement enclin à «cet esprit de divination» qui élargit l'esprit et, à partir de ce qui est, fait rêver à ce qui pourrait être. Là où la bonne philosophie n'arrive pas à ses fins, une philosophie "folle" et "gaie", comme dit Diderot dans *Le Rêve de d'Alembert*, prend la relève dans un embrasement de l'imagination à laquelle tout devient possible à travers le rêve, le délire, la folie, l'enthousiasme et l'esprit de divination, qui ne sont pas des accidents de la pensée mais des aptitudes qui lui appartiennent en propre et remplacent les stratégies du raisonnement et de la logique.

Il a déjà été mentionné combien Diderot admire Richardson car le type de romancier visionnaire qu'il incarne est certainement fait pour plaire à un philosophe avide d'explorer les motifs qui font agir les hommes. Comment un tel philosophe ne tomberait-il pas d'accord avec le romancier que le phénomène humain requiert la mise en place d'une écriture multiple, infiniment nuancée qui «fait tenir aux hommes de tous les états, de toutes les conditions, dans toute la variété des circonstances de la vie, des discours qu'on reconnaît» (*Éloge* 32). Comme le remarque Jean Fabre, *l'Éloge de Richardson* célèbre «la création romanesque [...] comme la forme la plus moderne de la connaissance de l'homme par la poésie» (*Europe* 13). Surpassant le moraliste par la force de l'effet qu'il produit, le romancier parle à la sensibilité du lecteur et sollicite de lui une communion d'idées et de sentiments qui le pousse à prendre un rôle dans le

texte, et peut l'influencer à agir dans la vie réelle. Les romans de Richardson ne consistent pas en productions d'une imagination dérégulée dont «la lecture était dangereuse pour le goût et pour les mœurs» (*Éloge* 29), mais conduisent à une meilleure connaissance du cœur humain. C'est le romancier qui:

porte le flambeau au fond de la caverne; c'est lui qui apprend à discerner les motifs subtils et déshonnêtes qui se cachent et dérobent sous d'autres motifs qui sont honnêtes et qui se hâtent de se montrer les premiers. Il souffle sur le fantôme sublime qui se présente à l'entrée de la caverne; et le More hideux qu'il masquait s'aperçoit. (32)

Ces lignes puissantes font prendre conscience au lecteur de *l'Éloge de Richardson* que, pour Diderot, la prose de Richardson restitue son unité à la personne humaine dont l'intériorité est présentée comme relevant du même domaine que sa réalité externe dans une annulation du dualisme qui le séparait en deux entités incommunicables. Diderot partagerait l'opinion de Madame du Deffand, qui qualifie les romans de Richardson de «traités de morale en actions» (Vernière introd. 24), où des situations, mimant celles de la vie réelle, confrontent les personnages à des dilemmes moraux dont la solution que chacun d'eux y donne constitue le sujet du récit. *Ces traités de morale en action* engagent forcément la participation du lecteur, qui réagit aux personnages comme s'ils étaient des personnes réelles qu'il pourrait conseiller, protéger ou condamner et bannir de son amitié. Avec Richardson, l'univers de la fiction romanesque est si captivant qu'il prend le pas sur la réalité, et Diderot lui-même n'hésite pas à se montrer en lecteur sensible qui néglige ses occupations courantes pour pleurer «sur les personnages malheureux» (*Éloge* 33) du roman.

Cependant en dépit de son plaisir à adhérer à l'univers romanesque, Diderot, selon sa manière habituelle d'empêcher qu'un discours univoque s'installe, rédige *La Religieuse* et *Le Neveu de Rameau* en signalant les limites du modèle richardsonien et en relativisant dans ses propres romans les effets de vérité qui inciteraient une lecture d'adhésion unilatérale. Comment concilier l'objectif d'*éclairer* et initier le lecteur à la vérité avec la pratique de moyens stylistiques propres à le mystifier et lui faire croire en ce qui n'est pas, sans faire échouer le projet du roman d'être vrai? En vue de ses propres réactions aux romans de Richardson, Diderot pressent les périls de l'enthousiasme, de l'adhésion au romanesque. Il se refuse dans la version du roman sensible que sont *La Religieuse* et *Le Neveu de Rameau* d'entretenir «le mythe d'une écriture qui se voudrait en parfaite équation avec son objet» (N.Rousseau, *Écriture romanesque* 21). On verra comment Diderot empêche le lecteur de se perdre dans une identification trop intense avec l'univers romanesque grâce à des techniques narratives qui déconstruisent l'illusion au profit d'une critique sur le fonctionnement du texte qui le révèle aussi fuyant que le monde sensible qu'il représente.

De même que les textes à portée ouvertement philosophique, comme la *Lettre sur les aveugles* ou *Le Rêve de d'Alembert*, ne cachent pas la nature imaginaire de leurs spéculations, le roman, délié de l'exigence de faire illusion et de passer pour une histoire vraie, peut s'affirmer pour ce qu'il est, à savoir «une bonne histoire» qui, parce qu'elle parle à l'imagination du lecteur, peut être qualifiée de *vraie*. Le romancier n'a pas d'autre modèle à imiter que celui que

crée son imagination au contact, à l'écoute et au spectacle de ce qui l'entoure qui sont les seuls aspects de la réalité qui comptent pour un écrivain matérialiste pour qui la réalité consiste à ce qui est captable aux sens et à la sensibilité.

Diderot veut donner du sérieux au roman en le chargeant de dire la vérité. Sera appelé *vrai* le roman apte à provoquer une commotion dans le lecteur affecté dans sa sensibilité tant physique que morale par la force convaincante des actions exposées à ces yeux:

O Richardson! J'oserai dire que l'histoire la plus vraie est pleine de mensonges, et que ton roman est plein de vérités. L'histoire peint quelques individus; tu peins l'espèce humaine [...] tu as embrassé tous les lieux et tous les temps. Le cœur humain, qui a été, est et sera toujours le même, est le modèle d'après lequel tu copies. Si l'on appliquait au meilleur historien une critique sévère, y en a-t-il aucun qui la soutint comme toi? Sous ce point de vue, j'oserais dire que souvent l'histoire est un mauvais roman; et le roman, comme tu l'as fait, est une bonne histoire. (39-40)

En Richardson Diderot trouve une réponse aux questions qu'il se pose sur les conditions dans lesquelles il est possible en même temps de dire la vérité et de toucher le lecteur en parlant à son imaginaire. La multiplicité de significations que le matérialisme donne à la notion de sensibilité, conçue comme le principe unifiant de toutes les opérations humaines de la plus élémentaire à la plus noble, présente de nouvelles possibilités d'écriture et de lecture que l'on voit se cristalliser dans des romans comme ceux de Diderot.

Dans *La Religieuse* et *Le Neveu de Rameau* est mise à nu la tromperie qui se cache sous la vision particulière, sélective et unifiée que le roman réaliste, c'est-à-dire qui essaye de passer pour une *histoire vraie*, prétend donner du monde et qui ne correspond pas à la profusion enchevêtrée et au désordre de la réalité. La vérité ne se trouve pas dans l'unicité, proclament les techniques narratives de ces deux romans, en cela annonçant l'éclatement narratif de

Jacques le Fataliste qui prouve combien la représentation de la réalité est riche en développements virtuels qui auraient pu remplacer ceux que l'auteur a décidé de retenir dans son texte actuel. Étapes importantes dans l'étude des possibilités de la représentation de l'homme sensible à travers la fiction, *La Religieuse* et *Le Neveu de Rameau* remplissent les conditions des grands romans de la sensibilité à la manière dont l'entend Diderot, c'est-à-dire en faisant la peinture des passions et des mœurs avec une force suggestive qui engage le lecteur à se passionner pour des événements, soit comiques ou tragiques dont il est rendu témoin. Rédigés dans le but de produire une grande impression sur le lecteur, ces deux romans se construisent selon une esthétique de la sensibilité similaire qui laisse la présence physique des personnages s'imposer grâce à des techniques narratives qui se font écho.

Compte tenu de l'engagement émotif requis du lecteur dans la lecture de ces deux textes, on peut se demander si *Le Neveu de Rameau* ne devrait pas recevoir, au même titre que *Jacques le Fataliste*, la qualification de double comique ou de *contrepartie* à *La Religieuse*, pour employer les mots dont Diderot se sert pour présenter les mémoires de la jeune fille à son ami Meister : «C'est la contrepartie de *Jacques le Fataliste*. [...] Je suis sûr qu'il affligera plus vos lecteurs que Jacques les a fait rire; d'où il pourrait arriver qu'ils en désireront plus tôt la fin» (*Correspondance* 1309). Peut-on soumettre l'hypothèse, qu'à nos yeux, *Le Neveu de Rameau* mérite plus que *Jacques le fataliste* le titre de *contrepartie* de *La Religieuse*, dans le sens où le personnage du Neveu sait se rendre autant présent au lecteur que la jeune religieuse et sollicite sa sensibilité avec une

puissance évocatrice dont la caractérisation de Jacques est dépourvue?¹⁹ Il serait certainement présomptueux de prêter aux mots de Diderot un sens qu'il n'avait pas l'intention de leur donner puisqu'il n'a jamais fait publiquement mention de la rédaction du dialogue entre le philosophe et le Neveu. Ce n'est qu'une supposition qui, bien qu'invérifiable, pourrait aider à justifier la possibilité d'un rapprochement entre *La Religieuse* et *Le Neveu de Rameau* et à situer ces deux fictions par rapport à *Jacques le Fataliste*, le dernier roman de Diderot où s'accomplit, ce qui s'annonçait déjà dans ces deux oeuvres, à savoir l'abandon du désir de faire illusion en trompant le lecteur.

Ce travail se propose de considérer *La Religieuse* et *Le Neveu de Rameau* comme les oeuvres qui, dans le corpus romanesque diderotien, donnent une démonstration quasi expérimentale de ce que devrait être le roman sensible. C'est en philosophe que Diderot rédige ces deux romans, dans le but de clarifier les embûches du réalisme et les difficultés que soulève une représentation mimétique et réductrice, parce qu'écrite sous la contrainte de devoir être vraisemblable pour toucher et persuader le lecteur. Ce qui fait de ces deux oeuvres des romans hors du commun est leur questionnement proprement philosophique des stratégies textuelles pour créer l'illusion dont le fonctionnement est dévoilé en même temps que le lecteur est supposé rester réceptif au pouvoir suggestif de l'écriture.

La Religieuse et *Le Neveu de Rameau* exploitent les ressources du réalisme aussi loin que possible dans le but d'en montrer les limites, ce qui est un

¹⁹ Au sujet du personnage de Jacques, Nicolas Rousseau a les mots suivants pour le qualifier: « Pas plus excessivement passionné que dispassionné, Jacques ressemblerait plutôt à un antihéros, et le roman qui le ballote de-ci de-là, à un anti-conte » (171).

cas unique dans l'œuvre romanesque de Diderot où nulle part ailleurs l'illusion est construite de façon aussi convaincante et pathétique, alors qu'elle est vouée à être démantelée. On a vu que le réalisme s'avère dans ces deux romans le mode de représentation optimum pour produire de fortes impressions. Mais c'est aussi un mode de représentation qui, selon Diderot, doit être dépassé et libéré des exigences de l'illusion référentielle dont la véritable nature est mise à nu dans la révélation qu'elle ne renvoie à aucune autre réalité que celle de l'écriture. Dès *La Religieuse* et *Le Neveu de Rameau* se trouvent les indices de cette sorte de vérité qu'inaugurera *Jacques le Fataliste* selon laquelle «sera vraie la représentation qui dit son incapacité à tout représenter» (Rousseau 201). Libérée de la contrainte d'avoir à faire illusion, l'écriture peut s'affirmer pour ce qu'elle est à savoir un travail de création, relatant «une rhapsodie de faits, les uns réels, les autres imaginés» et existant dans les mots indépendamment d'une réalité qui semble plus souvent déjouer que confirmer ce que dit le récit.

Comme se distingue une évolution dans la position que prend Diderot à l'égard de l'illusion et dans l'usage de plus en plus libre qu'il fait de la mimésis, la critique diderotienne aussi évolue et découvre le caractère non canonique et original de son écriture. Au cours du temps, la critique diderotienne change son centre de gravité selon l'intérêt qu'elle porte à certains aspects de l'œuvre plutôt qu'à d'autres, et l'on pourrait dire que pendant les cinquante dernières années son attention s'est moins tournée vers les problèmes de vraisemblance que vers la richesse polyphonique des récits qui invite à la pratique d'un pluralisme d'interprétations qu'aurait aimé le philosophe. On ne reviendra pas sur ce qu'on a essayé de démontrer dans le chapitre préliminaire, à savoir que la proposition de faire une lecture conjointe de *La Religieuse* et du *Neveu de Rameau* ne se base pas uniquement sur une intuition de lecteur, mais trouve sa justification

dans des travaux de recherches contemporains. Ces derniers permettent de reconstituer le climat intellectuel dans lequel Diderot rédige ses deux romans et d'identifier les préoccupations qui l'absorbent à l'époque et pourraient attester d'une parenté entre les deux œuvres. On se contentera de donner un bref aperçu des changements dans la critique diderotienne ces dernières années, et des travaux qui font découvrir *La Religieuse* sous un jour nouveau et rendent ce roman beaucoup plus voisin du texte atypique du *Neveu de Rameau* que la critique l'avait pensé jusque là.

La liste des ouvrages auxquels on se référera ne prétend pas être exhaustive. Parmi eux se trouvent surtout les écrits de critiques qui ont préparé la voie à ce travail et l'ont rendu possible à travers de nouvelles analyses de *La Religieuse* qui s'intéressent aux anomalies du texte et en proposent des explications. Dans la nécessité de justifier un rapprochement avec *Le Neveu de Rameau* on retiendra spécialement les commentaires qui étudient ce que *La Religieuse* a de plus réfractaire aux règles habituelles du roman et qui soulignent l'originalité et le caractère expérimental du texte. L'importance de l'analyse narratologique dans la redécouverte de *La Religieuse* se manifeste dans des études séminales comme celles de Julie Hayes et William Edmiston qui se consacrent aux accidents du texte et en donnent une analyse complètement innovatrice. Le terme de *bévues* a été longtemps donné à ces irrégularités narratives par des puristes qui choisissent d'y reconnaître les signes de l'esprit improvisateur et brouillon dont ils avaient définitivement doté Diderot. Ces critiques confondent le «discours sur la forme» que Diderot incorpore sciemment dans la trame textuelle avec «la forme de son discours» (Daniel 4), forme apparemment "peu soignée" qui donne une impression de naturel qu'ils interprètent comme une preuve de sa manière défectueuse d'écrire. Ces

récentes analyses narratologiques ne jugent pas les contradictions du récit être des erreurs ayant échappées à la vigilance de l'auteur, mais au contraire cherchent à prouver que sous l'impression d'inachevé, se cache la maîtrise d'un auteur qui veut que son contrôle stylistique passe inaperçu et donne l'impression d'une pensée qui s'exprime librement et spontanément. Les travaux critiques qui considèrent *La Religieuse* être, selon les mots de Diderot, une «ébauche informe» jettent les bases méthodologiques de l'argument en faveur d'un rapprochement avec *Le Neveu de Rameau*, connu aussi pour sa «désarticulation esthétique» (Spencer 257). L'absence d'unité textuelle constituerait un des fondements des parallèles à établir entre ces deux textes remplis d'anomalies. L'analyse narratologique explique l'usage qui est fait du paradoxe, de la circularité non concluante du texte et des inconséquences narratives, toutes ces figures de style qui réhabilitent les notions d'informe et d'obscur dans le texte. L'expérimentation de nouveaux processus stylistiques permet d'exprimer une pensée qui se veut exploratrice «d'un univers sans contours et sans parcours tracés d'avance» (Daniel 6) dont l'écriture romanesque est chargée de rendre la nature vague, complexe et mal connue.

Qu'une étude comparative entre *La Religieuse* et *Le Neveu de Rameau*, n'ait pas déjà été effectuée, peut s'expliquer par le fait que ces deux œuvres ont longtemps été considérées comme appartenant à des univers différents²⁰,

²⁰ L'article écrit par Yves Benot intitulé « A propos de Diderot. Mystification, ironie romantique et recherche de la vérité » est cité dans le travail de Cary Lloyd, "Illusion and Seduction: Diderot's Rejection of Traditional Authority in Works prior to *Le Neveu de Rameau*» (192). Selon Yves Benot, *La Religieuse* est la dernière tentative entreprise par Diderot de réaliser un roman réaliste traditionnel, dans la ligne de pensée de Richardson, ce qui le met à part des œuvres qui vont suivre. Cependant, reconnaît Benot, l'inclusion dans *La Religieuse* de la *Préface au précédent ouvrage*, qui divulgue la mystification que constituent les mémoires et oblige l'auteur à questionner la méthode qu'il emploie pour créer l'illusion, est un signe annonciateur de la nouvelle sorte de réalisme, de ce retour sur soi, appelé l'ironie romantique qu'inaugure le *Neveu de Rameau*: « Entre le roman de 1760 et *Le Neveu*, il y a un abîme[...] Paradoxalement, le processus de mystification, qui se découvre à nous tardivement dans certains cas, a pu être un chemin pour

définis par la distance plus ou moins grande que prend Diderot vis-à-vis de l'illusion référentielle. Du point de vue génétique, d'après la chronologie de la rédaction du *Neveu de Rameau* qu'effectue Jacques Chouillet,²¹ il est plausible que la première ébauche du dialogue ait eu lieu dans les années 1761-1762, au moment où se termine la rédaction de *La Religieuse*. Cette hypothèse est renforcée par une analyse inter-textuelle de la correspondance de la période où se retrouvent des préoccupations morales et esthétiques identiques à celles exprimées dans les deux romans et auxquelles font écho les lettres à Sophie Volland. Un rapprochement possible entre *La Religieuse* et *Le Neveu de Rameau* existe donc en germe dès les travaux critiques diderotiens de base, mais il est au stade embryonnaire. Une étude plus approfondie devient faisable grâce au rôle déterminant que jouent des travaux ultérieurs dans le renouvellement et l'approfondissement des perspectives critiques qui étudient chacun de ces deux romans séparément et jettent les bases d'une comparaison possible à établir entre les deux.

Si la critique de *La Religieuse* a évolué plus fondamentalement que celle du *Neveu de Rameau*, reconnu d'emblée pour son originalité, c'est grâce à la découverte dans le fonds Vandeuil en 1951 d'un état du texte des mémoires et de la *Préface du précédent ouvrage* annoté par Diderot lui-même. Les

accéder à cette vérité-là, qu'inaugure *Le Neveu*. Il brise en effet l'adhésion naïve de l'écrivain à sa propre fiction, du penseur à son propre système.»

²¹ Jacques Chouillet, *La Formation des idées esthétiques de Diderot: 1745-1763* (Paris: Librairie Armand Colin, 1973) 524. « Trop de raisons militent donc en faveur d'une première rédaction du *Neveu de Rameau* entreprise en 1761, reprise et pratiquement close en 1762, pour que puisse être évitée l'étude synchronique qui, seule, permettra de déterminer la place exacte du *Neveu de Rameau* par rapport à *La Religieuse*, à l'*Éloge de Richardson* et à la correspondance des années 1760-1762. Allons à l'essentiel: *Le Neveu de Rameau* porte l'exact reflet de la période où il a été écrit, et en même temps, avec lui, tout prend un visage nouveau, comme si l'histoire dont il est le produit, était, par lui, recréée. Aucune œuvre ne répond mieux que celle-ci à la double définition du chef-d'oeuvre, qui se présente à la fois comme point d'aboutissement et comme point de départ » (524).

chercheurs Herbert Dieckmann et Jean Parrish ont exécuté une étude minutieuse des révisions du texte d'origine par Diderot qui a contribué à une mise au point majeure des véritables intentions de l'auteur. L'étude du manuscrit du fonds Vandeuil de prouver combien tout ce qui avait été dit sur *La Religieuse* jusque là, était dû à une connaissance incomplète de la volonté de l'auteur et Jean Parrish accompagne son édition des mémoires d'un appareil critique et d'une introduction où elle commente les corrections de Diderot (*Introduction* 13-55). Le dernier état du manuscrit de *La Religieuse* que Diderot a dû remanier et corriger en 1780, donne lieu à une réévaluation progressive du roman par la critique, enfin avertie que ce qu'on avait pris pour des *bévues* ou des incohérences dans la logique narrative dues «à une technique réaliste insuffisante ou mal-appliquée» (Catrysse 230), étaient intentionnelles et avaient été même accentuées par Diderot durant ses dernières révisions. Certains lecteurs²² continuent à ne pas donner aux procédés anti-mimétiques de *La Religieuse* la valeur expérimentale qu'ils accordent à ceux du *Neveu de Rameau* ou de *Jacques le fataliste*. D'autres critiques, au contraire, choisissent d'interroger la signification profonde de ces soi-disant *bévues* que Diderot a délibérément conservées dans le texte et d'explorer l'intérêt que de tels accidents narratifs ajoutent au récit.

Dans son article de 1986, Julie Hayes articule les raisons pour lesquelles il lui semble nécessaire de considérer ces incohérences comme des éléments qui

²² Voilà ce que Herbert Dieckmann dit dans l'introduction à *La Religieuse* à propos des incohérences du texte : «Le fait qu'il a laissé subsister des contradictions dans la *Préface* comme dans le roman, témoigne seulement des insuffisances de sa rédaction première et de ses révisions.» (17). Un tel commentaire est représentatif d'une école de pensée attachée à l'idée conventionnelle d'une certaine façon d'écrire un roman et fait preuve d'un conformisme assez peu compatible avec l'idée que Diderot vient à avoir de l'œuvre littéraire de génie

ajoutent à la richesse et à l'ampleur narrative du texte: «The work's so-called defects bring to the foreground the work's formal qualities, allowing the reader to see the text as an aesthetic object, to appreciate the painterly and musical qualities of the prose» (240). Elle lit aussi dans l'illogisme introduit dans la linéarité traditionnelle par la place annexe donnée à la préface *Préface du précédent ouvrage*, une volonté narrative de la part de Diderot de reporter indéfiniment la conclusion et le jugement à porter sur le texte et sur le personnage: «[Suzanne] résists 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» (249). Une telle analyse coïncide avec l'objectif que se donne Diderot d'amener le lecteur à relire les mémoires à la lumière de ce que lui a appris la préface et lui-même convient «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» (*Religieuse* 66-67). Diderot se fait le commentateur et glossateur de son propre texte tandis que la critique diderotienne «pour avoir changé d'attitude [...] n'a pas changé de méthode: elle continue à poser sur le texte des grilles de lecture que l'auteur y a lui-même introduites» (Daniel 8). Cet argument est partagé par Jean-Pierre Seguin qui dit que «Diderot ne dialogue pas avec son lecteur ou son interlocuteur: il l'annexe. Quand nous le lisons, si nous le lisons bien, nous refaisons par force, "du Diderot": est-il un auteur plus imperméable à une reconstruction librement interprétative? Tout est dans le texte écrit, à prendre ou à laisser» (*Diderot, Le discours et les choses* 276).

En se mettant à l'écoute de la polyphonie qui résonne dans les changements de points de vue et les contradictions de *La Religieuse*, on se laisse donc forcément guider vers une analyse narratologique. L'élucidation du sens qui

se cache dans les incohérences narratives ne peut que contribuer à informer les grilles de lectures qui abordent le texte sous d'autres points de vue et en découvrent la richesse polyphonique. Telle est la démarche que suit William Edmiston, qui applique aux mémoires les distinctions établies par Genette entre la *focalisation*, c'est-à-dire le point de vue qui oriente la perspective narrative et la *voix*, qui est l'identité de la personne qui parle. Dans les mémoires, la distinction entre les deux n'est pas respectée et la narratrice dans son récit *a posteriori* se présente moins avertie qu'elle devrait l'être de ce qui arrive au personnage et se place du point de vue de «her experiencing self that dominates the narration» (Edmiston 140). On peut comprendre l'étendue des conséquences morales à tirer d'une étude des réflexions que porte la narratrice sur elle-même et sur son écriture et qui témoignent de l'existence d'une dissonance d'avec elle-même pas très différente de celle que ressent le Neveu.

On a déjà fait mention de la *Préface du précédent ouvrage* dont Diderot vante l'utilité mais qui produit un effet déstabilisant sur certains lecteurs. Certains critiques traditionalistes vont jusqu'à contester le bien-fondé de son existence, considérée comme préjudiciable au fonctionnement du roman dans son ensemble. Pour eux, préserver l'illusion mimétique est ce qui prime avant tout.²³ La critique moderne bien sûr porte un regard différent sur cet appendice inhabituel qu'est la *Préface du précédent ouvrage*. Elle essaye d'explorer qu'elle est son *utilité* ²⁴ et quels sont les mérites d'une relecture des mémoires à laquelle

²³ Dans son avertissement écrit à la publication de *La Religieuse*, l'adepte et ami de Diderot Naigeon signale qu'il « persiste à croire que, lues avant ou après le drame dont elles sont la fable [ces lettres] en affaiblissent également l'intérêt et lui font perdre le caractère de vérité si difficile à saisir dans tous les arts d'imitation et qui distingue particulièrement cet ouvrage de Diderot. » *La Religieuse* (Assézat vol. V 206-207).

est conduit le lecteur en apprenant que Diderot, et non pas Suzanne, en est l'auteur. Selon l'analyse de Vittorio Frigerio la *Préface-Annexe*²⁵ enrichit le texte d'origine en neutralisant «le rapport normalement mutuellement exclusif entre l'illusion romanesque et les références extra-diégétiques, en laissant la réalité revenir à l'avant de la scène tout en renforçant en même temps le roman, au lieu de l'affaiblir» (53). Ces différents commentaires dont on tirera ultérieurement des conclusions plus détaillées dans le cadre d'une étude comparée de *La Religieuse* et du *Neveu de Rameau*, attestent d'une polysémie textuelle qui fait de *La Religieuse* un roman beaucoup plus expérimental que le pensent certains critiques²⁶ et innovateur à la manière dont l'entend Diderot dans *Le Neveu de Rameau*, c'est-à-dire qui résiste à une interprétation unilatérale et définitive.

Suivant les instructions textuelles de Diderot, les lectures critiques de *La Religieuse*, enfin libérées de l'obligation de devoir fonder leur évaluation du texte uniquement sur la réussite avec laquelle s'impose l'illusion mimétique, peuvent offrir la possibilité d'une étude comparative avec un texte aussi peu canonique que le *Neveu de Rameau*. Ce roman aussi se signale par son absence de conclusion «par son devenir perpétuel, par sa propension vers l'auto-annulation» (Spencer 258), qui sont des mots d'interprétation directement

²⁴ Tels sont les mots avec lesquels Diderot termine la *Préface du précédent ouvrage* : « et l'on conviendra que s'il y eut une préface utile, c'est celle qu'on vient de lire, et c'est peut-être la seule dont il fallait renvoyer la lecture à la fin de l'ouvrage » (66-67).

²⁵ Le titre de *Préface-Annexe* est donné pour la première fois par l'édition Assézat-Tourneux à l'ensemble de lettres et de commentaires qui suivent le corps du roman de *La Religieuse* et que Diderot avait intitulé *Préface du précédent ouvrage*.

²⁶ D'après Robert Mauzi *La Religieuse*, dans le corpus romanesque de Diderot, se distingue comme « la seule œuvre romanesque à se présenter comme un vrai roman, c'est à dire comme le récit d'une destinée, et la création d'un univers cohérent, dont ni les interruptions d'un auteur bavard, ni les bâtons rompus de l'anecdote, ni les vertiges du règlement de compte ne compromettent l'autonomie » (*Introduction*, A.Colin Bibliothèque de Cluny, 1961. xiii).

calqués sur les indications que communique l'éclatement narratif du texte. Dans ces récits paradoxaux, souvent responsables d'incohérences et d'ellipses que sont *La Religieuse* et *Le Neveu de Rameau*, la conscience des personnages est rendue de manière fragmentaire, à partir d'énoncés ouverts à l'imaginaire dans lesquels le corps joue un rôle prépondérant.

Dans son livre *Écriture du corps de Descartes à Laclos* Anne Deneys-Tunney fait une étude du corps sensible tel qu'il est représenté dans quatre romans du XVIII^e siècle et consacre un chapitre à *La Religieuse* intitulé: "*La Religieuse* de Diderot: Corpus Feminae". Sa lecture étudie les changements textuels auxquels correspond une représentation de l'homme dans laquelle le «corps sensible, sexuel, passionné» (138) prédomine. Selon elle, Diderot, en faisant parler le corps sensible et émotif, lève l'interdit que la métaphysique classique et le cartésianisme en particulier, avaient posé sur le corps et ses pulsions et donne la parole, comme dans *Le Neveu de Rameau* à «une subjectivité déplacée vers tout ce qui avait été exclu de la définition de 'la chose qui pense': vers le corps, vers la déraison vers l'équivoque des signes» (137). De manière indirecte, par l'intermédiaire de l'analyse du *Neveu de Rameau* que fait Michel Foucault dans *l'Histoire de la folie à l'âge classique*, Deneys-Tunney amorce un rapprochement possible entre le personnage éponyme du *Neveu de Rameau* et les personnages de *La Religieuse*. Elle se demande si la femme, telle qu'elle est évoquée dans ce roman comme corps sensible, pathétique et pathologique n'occupe pas dans le corpus romanesque diderotien une place équivalente à celle qu'occupe le fou et l'original qu'est le Neveu, qui lui aussi est victime d'une sensibilité facilement désaxée.

Le rôle que jouent les accidents de la logique narrative et les structures stylistiques originales dans ces deux romans exige du lecteur une participation

active dans la construction du sens selon une esthétique de la réception dans laquelle la critique diderotienne trouve sans cesse l'occasion de redécouvrir Diderot. Conscient de la difficulté que présentent des textes qui contiennent tant d'obstacles à une compréhension immédiate et unilatérale, Diderot prévient le lecteur 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.»²⁷ L'intérêt que prend Diderot en la personne d'un lecteur particulièrement attentif ne peut que promouvoir une critique de la réception par laquelle un rapprochement entre *La Religieuse* et *Le Neveu de Rameau* est justifié, puisque dans les deux romans une signification complexe et difficile à atteindre ne peut pleinement s'actualiser qu'avec la participation active du lecteur. Il s'agit de définir le rôle que doit assumer le lecteur dans la réception de ces deux romans, moins conçus comme des constructions littéraires conclues et achevées que comme des processus de communication et de dialogue par lesquels se constitue une signification en devenir perpétuel. Une telle remarque est valable pour tous les romans de Diderot dont le premier objectif est d'empêcher les automatismes de lecture et de donner au récit une multitude de significations qui posent un défi à l'intelligibilité du texte et forcent le lecteur à trouver des réponses à ses énigmes. Les différents niveaux interprétatifs sur lesquels opère *La Religieuse* exigent exactement cette disponibilité du lecteur qui doit approcher l'œuvre en moraliste, en psychologue mais aussi en critique et théoricien d'art et amateur de musique et de peinture. Cette même disponibilité

²⁷ Tels sont les mots qui se trouvent dans l' *Essai sur le mérite et la vertu* et qui sont repris en épigraphe aux *Pensées philosophiques*: « Je compte sur peu de lecteurs, et n'aspire qu'à quelques suffrages. Si ces pensées ne plaisent à personne, elles pourront n'être que mauvaises; mais je les tiens pour détestables, si elles plaisent à tout le monde » (19).

est requise d'un lecteur du *Neveu de Rameau* qui doit aussi se plier aux sollicitations multiples du texte.

La critique Anne Coudreuse fait une étude de *La Religieuse* où elle expose le dispositif de communication mis en place et où le destinataire des mémoires est l'élément déterminant des stratégies ostensiblement pathétiques du texte. Cependant un lecteur implicite est sollicité pour dépasser le stade de simple identification avec le destinataire sensible qu'est le marquis de Croismare, et prendre le rôle de lecteur objectif, capable d'appréhender le roman dans ses multiples implications et ses sous-entendus. De façon similaire, le texte du *Neveu de Rameau* offre l'occasion de se promouvoir au lecteur qui, bien qu'absent du texte, se trouve en pointillé dans la trame textuelle, faisant pendant au narrateur dont les interventions, faites pour être lues, ne peuvent que s'adresser à lui. Selon le modèle d'une esthétique du pathétique dont il a été question dans le premier chapitre, Coudreuse fait une analyse de *La Religieuse* où s'instaure une esthétique de la réception qui serait aussi valable pour une lecture du *Neveu de Rameau* où le lecteur, en sa qualité de récepteur du récit de la rencontre entre Lui et Moi, conditionne les stratégies narratives employées par le narrateur. C'est au lecteur de faire sortir les mérites du discours littéraire et, inversement, «tout discours littéraire sent de manière plus ou moins aiguë, son auditeur, lecteur, critique, et reflète en lui-même ses éventuelles objections, appréciations, points de vue» (Todorov 252). C'est grâce au lecteur que le texte peut réaliser son potentiel de significations, qui dans ces deux romans s'avère inépuisable et toujours ouvert à de nouvelles interprétations.

L'étude conjointe de *La Religieuse* et du *Neveu de Rameau* s'effectuera sur trois axes de pensée couvrant l'aspect philisophique, l'aspect moral et l'aspect esthétique de la représentation que ces deux romans font des

personnages. On reconnaît le caractère arbitraire et artificiel de ce découpage qui ignore les liens qu'entretiennent ensemble ces trois aspects qui, selon une vision matérialiste unifiée, constituent un tout indivisible dans une conception de l'homme où, sous l'égide de la sensibilité, le physique et le moral ne font qu'un. Cependant, il est clair que l'image mentale globale que se fait le lecteur des personnages se constitue selon des modalités narratives programmées par l'auteur, modalités qui se développent chacune dans une sphère différente et peuvent être traitées séparément selon qu'elles s'adressent à la représentation de l'aspect physique, moral ou esthétique du portrait qui est faite des personnages.

Dans un premier temps on considère quelle application Diderot fait de sa pensée matérialiste dans l'écriture de ces deux romans. L'exigence du roman d'être vrai, ne peut exister à l'écart du problème de la connaissance en général, et des savoirs particuliers qui façonnent la philosophie du romancier. On sait l'intérêt de Diderot pour la médecine et ses connaissances dans le fonctionnement du corps humain s'actualisent exemplairement dans *La Religieuse* et *Le Neveu de Rameau*. Dans ces deux romans, l'appropriation littéraire d'un lexique biologique et médical et l'usage d'une méthode d'observation clinique se manifeste dans les multiples descriptions du corps sensible des personnages. L'usage de la sensibilité que font ces deux œuvres transforme le roman en terrain d'expérimentation d'un nouvel imaginaire scientifique où la médecine et la pathétique romanesque cohabitent.

La seconde partie s'attache à définir du point de vue moral quelles conclusions tirer de personnages dont l'unité de caractère se manifeste toujours problématiquement et se désagrège sous la pression intérieure et extérieure de nécessités auxquelles ils ne peuvent ou ne veulent pas résister. L'objectif est de

montrer que dans *La Religieuse* et *Le Neveu de Rameau* les dilemmes moraux des personnages constituent des cas de conscience qui se présentent avec tant de complexité et d'ambivalence qu'il est douteux qu'une règle morale, valable pour tous puisse en résulter. Finalement, une étude esthétique de ces textes montrera l'ingéniosité de Diderot à transférer les modes de visualisation qu'offre le théâtre et la peinture pour les transposer au roman afin de créer une esthétique de l'illusion. L'idée que Diderot se fait du lecteur de *La Religieuse* et du *Neveu de Rameau* est celle d'un lecteur-spectateur, capable d'apprécier la force des images que l'écriture romanesque fait naître dans son imagination. Mais ce rapport affectif n'est pas la seule réponse demandée du lecteur et on explorera la pluralité de lectures que le lecteur doit forcément pratiquer dans l'élucidation des sens multiples du texte.

Chapitre III:

La mise en cause du moi dans *La Religieuse* et le *Neveu de Rameau*

Introduction

En acceptant avec Anne Deneys-Tunney que l'œuvre de Diderot est «un moment décisif dans l'évolution de la conscience de soi et dans l'émergence de l'individualité moderne» (*Écriture du corps* 136), il faut se demander en quoi consiste cette nouvelle conscience de soi et quelles en sont les implications pour les personnages de *La Religieuse* et du *Neveu de Rameau*. Il est bon de noter que *La Religieuse* et *Le Neveu de Rameau* ne sont ni les seuls, ni les plus philosophiques des textes diderotiens à traiter de la constitution du moi. Dans *Le Rêve de d'Alembert*, la question n'est pas posée sur le mode existentiel et romanesque du *qui suis-je?* mais plutôt du point de vue d'une réévaluation critique de l'unité du moi qui envisage le problème sous l'angle du *pourquoi suis-je tel que je suis*. Dans *Jacques le Fataliste et son maître* aussi, la quête identitaire se manifeste dans plusieurs personnages, et le héros se demande: «puis-je être moi et un autre?». Un certain original appelé Gousse relie l'idée du moi à la conscience qu'il a de son corps qui change et ne peut assurer la permanence de qui il est quand il admet n'avoir «qu'un corps à la fois» (*Jacques* 83). Dans l'entreprise autobiographique que constituent les mémoires de *La Religieuse* et dans les tranches de sa vie que le Neveu réactive à l'intention du philosophe dans *Le Neveu de Rameau*, l'auteur charge les personnages éponymes de montrer qu'en chaque individu s'en trouvent plusieurs. Les deux partagent la conscience d'être un corps aux moments dissociés qui les fait *dissembler* d'eux-mêmes et leur fait momentanément oublier qui ils sont pour devenir un autre.

Prenant pour point de départ le credo matérialiste de «part[ir] d'après les faits» (*Éléments* 1283), Diderot ne retient que les éléments observables de la réalité et donne au corps un rôle prépondérant à jouer dans la définition de la personne. A partir du moment où l'on se propose d'envisager l'homme uniquement dans la partie corporelle de son être, on le ramène à son *animalité*¹ et on lui rend sa place dans la chaîne des êtres vivants. La primauté de l'expérience sensible dans la constitution du moi repose sur l'unité physique que donne le corps qui, muni de sens aptes à capter les sensations internes et externes, me fait la personne que je suis:

Le *moi* tient à toutes les faces du monde qui me sont sensibles et que j'ai senties; c'est la mémoire des sensations que j'ai éprouvées et qui font l'histoire de ma vie, histoire qui commence un peu plus tôt ou un [peu] plus tard pour un individu et un autre individu. (*Observations sur Hemsterhuis* 742)

Unités sensorielles originales, phénomènes corporels, les sensations affectent chacun diversement, et modèlent les caractères individuels: «Si je suis un individu, c'est moi. Si c'est un autre individu c'est *lui*. Le *lui* et le *moi* naissent du même principe» (*Observations sur Hemsterhuis* 732). La sensibilité fonctionne comme un principe unifiant la double nature de l'homme et englobe des types d'activités que le dualisme avait séparées et qui, allant de la plus organique à la plus évoluée, ont toutes besoin de cette faculté sensible pour fonctionner. Les dimensions psychologique et morale de l'individu ne s'expliquent que par son organisation physiologique et la *sensibilité* est l'élément

¹ La supériorité des facultés intellectuelles de l'homme met entre lui et les autres espèces vivantes plutôt des différences de degré que de nature: «Car quoique nous ne distinguons pas bien nettement les qualités que nous avons en vertu de notre animalité seule, et celle que nous avons en vertu de la spiritualité de notre âme, ou plutôt de la supériorité de notre entendement sur celui des bêtes, nous ne pouvons douter que les animaux, étant doués comme nous des mêmes sens, possédant les mêmes principes de vie et de mouvements [...], ils n'aient avec les objets extérieurs des rapports du même ordre que les nôtres et que par conséquent, nous leur ressemblions à bien des égards.» *Encyclopédie* article *Animal* I, 47.

unificateur des facultés physiques et mentales qui aboutissent à cet être intégré qu'est l'homme en qui «l'état de [ses] organes et de [ses] sens n'ait beaucoup d'influence sur [sa] métaphysique et sur [sa] morale, et que [ses] idées les plus purement intellectuelles, [...] ne tiennent de fort près à la conformation de [son] corps »

(*Lettre aveugles* 147). La reconnaissance d'une force vitale décentrée et polymorphe fournit le concept explicatif de la vie et cette force c'est la sensibilité.

Autant façonnés par le milieu, les habitudes, et les pratiques culturelles que par les tendances inhérentes à leur *organisation*, les personnages de *La Religieuse* et du *Neveu de Rameau* se donnent à comprendre comme le résultat de causes multiples, qui convergent pour faire d'eux des êtres uniques, des individus que Diderot définit dans un des manuscrits du fonds Vandeuil dans les termes suivants : «Vous ne connaîtrez jamais l'homme, si vous ne le considérez comme un corps agité en même temps ou successivement d'un grand nombre de forces diverses dont l'effet résultant est un» (Dieckmann, *Inventaire* 257). Dans ce chapitre, on considère en quoi la représentation qui est faite des personnages pose un défi à la notion traditionnelle du moi comme principe d'unité et de permanence, qui s'impose, par exemple, avec tant d'évidence à Mademoiselle de Lespinasse. Dans *Le Rêve de d'Alembert*, cette dernière déclare énergiquement à son interlocuteur le docteur Bordeu «qu'il ne faut pas tant verbiager pour savoir que je suis moi, que j'ai toujours été moi et que je ne serai jamais une autre» (134). Bordeu cependant objecte que les choses ne sont pas si simples, et il admet que «si le fait est clair,[...] la raison du fait ne l'est aucunement», précisant «surtout dans l'hypothèse de ceux qui n'admettent qu'une substance et qui expliquent la formation de l'homme ou de l'animal en général par l'apposition successive de plusieurs molécules sensibles» (134). Une vision matérialiste qui met l'homme à la merci des aléas de

l'expérience sensible, rend improbable une permanence dans l'être sans laquelle une conscience unifiée du moi ne peut exister. En suivant l'évolution des personnages de *La Religieuse* et du *Neveu de Rameau* dans le temps, on constate que leur moi n'atteint jamais un tout cohérent et se révèle plutôt être un processus qui dure et se modifie à la façon d'un organisme qui, tout en se transformant continuellement, conserve «un fond d'être permanent» (*Encyclopédie "Personnalité"*) qui le fait se percevoir comme lui-même. Dans nos deux romans le moi des personnages se construit et se déconstruit sous l'effet de forces contradictoires qui compliquent à l'extrême leur identité et fragilisent la conscience qu'ils ont d'eux-mêmes sans toutefois leur faire perdre le sentiment qu'ils ont d'eux-mêmes.

Parce que *La Religieuse* et *Le Neveu de Rameau* ne se veulent pas des romans à thèse, les personnages sont représentés avec toutes leurs incohérences et contradictions, tiraillés entre des besoins et des aspirations non conciliables. Ils sont à la fois ce que la nature les a faits, ce qu'ils ont assimilé de leur environnement et ce qu'ils se sont faits dans la construction consciente d'eux-mêmes et l'effort personnel. A la lumière romancée des expériences du Neveu et de Suzanne Simonin, émerge une conception du moi qui, loin d'être transparente, montre combien fragmentaire, contradictoire et épisodique est la conscience qu'ils ont d'eux-mêmes. Le parti pris de montrer les comportements humains sous le signe du déséquilibre physique et mental est la conséquence d'une appréhension sensualiste du sujet en qui il n'y a pas d'intériorité distincte de l'extériorité. Si les manifestations de la sensibilité deviennent la vraie

expression de l'homme, le romancier doit créer un nouveau langage qui tienne compte de l'importance du corps dans la représentation des personnages.²

Le but de ce chapitre est d'étudier les moyens narratifs mis en oeuvre dans *La Religieuse* et *Le Neveu de Rameau* pour cerner la notion d'identité individuelle qui ressort des portraits faits des personnages de ces deux romans. Le chapitre se développera selon trois axes de réflexion. On étudiera d'abord les instances énonciatives mises en place dans le prologue où l'introduction des personnages place le destinataire du récit au cœur des processus discursifs. Puis on considérera le rôle prépondérant que joue le corps dans l'identité des personnages, et finalement on étudiera le langage qu'utilisent les personnages comme signe identitaire de la personne qu'ils sont.

1) Le prologue: mode d'emploi du texte à venir

Texte d'introduction toujours important, le prologue dans *La Religieuse* et *Le Neveu de Rameau* prend un relief supplémentaire par les anomalies qui s'y trouvent et qui ont fait l'objet de travaux de recherches importants³ dont on s'est inspiré pour écrire ce chapitre. L'intérêt du prologue réside principalement dans son rôle de préparation au texte à venir, parce que c'est là qu'on y recueille des

² Dans son introduction à son livre *Écritures du corps de Descartes à Laclos*, Deneys-Tunney signale que les romans qu'elle a choisis d'étudier se signalent par la conception qui y est faite du corps actif "où la présence du geste et du mouvement, de l'action est inhérente à l'existence même des corps [...] Alors que Descartes retranchait la sensation en tant que qualité active du corps, pour la loger dans l'âme, dans nos romans, le corps devient le lieu d'une vie et d'une activité qui lui sont propres [...] tantôt consciente, tantôt purement instinctive et physiologique» (20).

³ Plusieurs études détaillées ont été consacrées aux prologues de ces deux romans dont la non-conformité aux règles du genre semble appeler les commentaires et attirer l'attention des critiques. Trois études ont surtout inspiré le travail effectué dans ce chapitre: le livre de Yoichi Sumi *Le Neveu de Rameau: caprices et logiques du jeu*, l'étude de Anne Deneys-Tunney "*La Religieuse* de Diderot: Corpus Feminae" et l'article de Anne Coudreuse " Pour un nouveau lecteur: *La Religieuse* de Diderot et ses destinataires ".

informations sur les modes d'écriture et les conditions d'énonciation du récit qu'on va lire. En tant que siège de l'écriture où le langage prend conscience de lui-même, le prologue constitue un espace littéraire où le temps de l'écriture s'installe, en établissant le schéma de communication qui va avoir lieu entre la personne qui parle et celle à qui elle s'adresse et dans quel but. Le prologue répond aux questions posées sur l'instance narratrice qui constitue le point de vue structurant d'où s'effectue le récit, déterminant les protagonistes en présence et la forme que prend le texte en considération du lecteur auquel il s'adresse. Le prologue, envisagé comme «raccourci méthodologique» (Sumi 452) du texte à venir, est supposé instaurer les structures narratives qui présideront à la constitution du roman de manière aussi explicite que possible.

Cependant il est admis que Diderot « met un soin particulier, dans ses œuvres romanesques, à nier l'événement du commencement » (Jean-Pierre Vidal ' incipit esquivé' 40) et l'on verra sous quelle forme ce non-conformisme générique se présente dans les prologues de *La Religieuse* et du *Neveu de Rameau*. Dans cet espace charnière qui sert de relais entre le monde du récit et la réalité du lecteur, la vocation clarificatrice du prologue, dans ces deux romans, s'expose selon «une mise en scène particulièrement spectaculaire de l'écriture» (Deneys-Tunney *La Religieuse* 141) où le texte à venir est présenté dans ses qualités d'objet scriptural et conçu dans un but narratif précis. Le lecteur est amené à ne plus tant prêter attention au niveau diégétique de l'histoire pour se tourner vers le niveau du discours, en découvrant dans ce texte d'assistance qu'est le prologue, un guide de lecture à appliquer au texte à venir. Dans le prologue, les narrateurs définissent leur projet qui dans *La Religieuse* et *Le Neveu de Rameau*, est de reconstituer un savoir et dire la vérité sur un personnage donné. Dans *La Religieuse*, la narratrice des mémoires se donne le but de raconter sa vie, «sans talent et sans art avec la naïveté d'un enfant de

[son] âge» (82), utilisant le pronom personnel *je* qui signale son omniprésence dans le texte où elle tient à la fois la place de la narratrice et du personnage principal. Dans le prologue du *Neveu de Rameau*, le narrateur manifeste l'intention d'intéresser le lecteur à se plier à une nouvelle expérience en écoutant les élucubrations d'un *original* qui lui ferait découvrir des vérités sur la vie dont il pourrait tirer profit.

Un des traits communs aux deux prologues est le rapport inhabituel dans la transmission du savoir où la voix de l'inexpérience et de la folie a la prépondérance sur celle de l'âge et de la sagesse. Dans les deux romans, un locuteur moins sage et raisonnable est détenteur d'un savoir unique propre à éclairer les hommes mûrs et ouverts d'esprit que sont le destinataire des mémoires, le marquis de Croismare, et l'interlocuteur du Neveu, le philosophe Moi. Dans les prologues, Diderot distribue les rôles revenant à chacun des protagonistes du récit et remet à des êtres marginaux le pouvoir de faire découvrir à des interlocuteurs curieux et intéressés «un coin ignoré ou plutôt oublié du monde qu'ils habitent» (*Salon 1767* 311).

Une étude des prologues de *La Religieuse* et du *Neveu de Rameau* laisse percevoir le problème que pose à Diderot la tâche de débiter le processus d'écriture d'un roman et définir les limites du récit. On ne peut faire mention de tout et le romancier doit admettre tronquer le réel en décidant quelles limitations donner à sa représentation romanesque. La conscience d'effectuer une coupure dans la totalité du réel se manifeste dans *La Religieuse* à travers la question de l'origine du texte qui se pose dans le paragraphe incipit. Diderot se révèle «le maître de l'incipit esquivé» (J. Vidal, "Incipit" 37) dans *La Religieuse*, où le bien-fondé du commencement des mémoires est mis en question, puisqu'il est annoncé qu'un écrit ultérieur pourra le supplanter et annuler son état présent. Il est évident que l'incipit actuel ne dispose que d'un avantage relatif sur les états

textuels qui l'ont précédé et ceux qui le remplaceront, car il est présenté comme étant passible à tout moment de modifications. Cette présentation du texte dont l'achèvement est perpétuellement différé, qui manifeste un refus de complétude, se signale non seulement dans *l'incipit*, mais aussi dans le terme *abrégés* utilisé pour qualifier les pages à la fin des mémoires, et où le texte est laissé en suspens, dans un état latent et délibérément ouvert à des remaniements ultérieurs:

Comme mon protecteur pourrait exiger, ou que peut-être la fantaisie me prendrait de les achever dans un temps où des 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. (82)

Tout aussi perturbant, est que l'acte inaugural de débiter le texte n'appartient pas en propre à la narratrice mais est confié au destinataire, comme si la narratrice énonçait la volonté de rester dans l'anonymat et cédait au narrataire, le marquis de Croismare, la prérogative de donner au texte sa forme définitive. Ce que Diderot met en relief est le rapport crucial qu'entretient l'incipit avec l'histoire de la rédaction des mémoires, montrant que «le temps de l'écriture ne coïncide pas avec le temps de l'écrit»⁴. Il met en évidence la qualité fabriquée des mémoires qui s'avèrent n'avoir rien de *naïf* ou naturel, au contraire de ce que l'annonçait la narratrice, et ouvertement admettent se soumettre à l'arbitraire romanesque.

D'emblée, *l'incipit* de *La Religieuse* se désigne comme un lieu problématique où la genèse du récit s'effectue dans la confusion, selon une

⁴ «Cette différence entre le début de l'oeuvre et le commencement de l'écriture ouvre une faille entre le temps de l'écrit et celui de l'inscription, entre l'espace de l'oeuvre comme objet et l'espace de l'oeuvre comme champ de travail» (Boïe et Ferrer 8). Cette remarque écrite à propos d'un texte de Francis Ponge s'applique très bien à l'incipit de *La Religieuse*, démontrant, s'il était encore nécessaire, combien Diderot veut éduquer son lecteur et l'avertir des embûches de l'écriture romanesque.

circonvolution temporelle embrouillée, où le présent de l'écriture se mêle au passé de textes déjà écrits et au futur de textes à venir qui devraient s'y ajouter. qui se fondent les uns aux autres, attirant l'attention sur la nature artificielle des mémoires comme fruit d'un processus d'écriture à la temporalité indécidable et que le prologue se révèle réticent à élucider:

La réponse de M. de C***, s'il m'en fait une, me fournira les premières 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 une fille et deux fils qu'il aime et dont il est chéri. Il a de la naissance; des lumières; de l'esprit, de la gaieté, du goût pour les beaux arts, et surtout de l'originalité. On m'a fait l'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. (82)

Dès la première phrase d'entrée en matière, la place prépondérante accordée au destinataire dépasse largement celle qui habituellement lui revient dans un roman-mémoire. Cette prééminence annonce le rôle que la narratrice entend faire jouer au marquis de Croismare dans les mémoires, se servant de ses émotions comme de cordes sensibles que font vibrer les nombreuses interpellations du texte.

La narratrice justifie le projet d'écrire ses mémoires par le fait qu'il existe un homme comme le marquis de Croismare, pourvu de qualités qui font de lui un lecteur exemplaire capable de lire le récit en comprenant l'intention qu'elle y a mise en l'écrivant. L'attention exceptionnelle consacrée à la personnalité du marquis dans l'incipit, est une indication programmatique du traitement que la narratrice entend donner à ses mémoires, en les rédigeant avec l'idée de ce narrataire précis en vue, et dans l'attente de réactions favorables qu'elle est en droit d'attendre d'un lecteur tel que lui. L'importance attachée au narrataire fait du marquis un quasi personnage, dont la narratrice parle à la troisième personne, comme si elle s'adressait, au-delà de lui, à un lecteur anonyme susceptible de lire les mémoires, et à qui le marquis, par ses qualités

personnelles, présenterait le modèle à suivre. La narratrice se donne un lecteur virtuel qui devra se modeler sur le marquis, qui n'est plus le personnage prétexte que Diderot veut faire revenir à Paris en écrivant les mémoires, mais devient une instance narrative «autrement plus puissant[e], en tant que figure imposée du lecteur» (Coudreuse, *Nouveau lecteur* 49). L'importance accordée au narrataire vient du fait que le personnage Suzanne n'émergera que grâce à lui et au rôle que sa réception jouera dans la constitution de son identité: «la réponse que la narratrice attend de M. de Croismare dit aussi celle espérée du lecteur non seulement pour qu'il prête vie au récit mais même, tout simplement, pour que le récit advienne» (J. Vidal, "Incipit" 41).

En contraste à la présentation ostentatoire du narrataire, les indications concernant la narratrice dans le prologue sont laconiques et ne donnent pas d'elle de portrait très suggestif. Toute référence, dans *l'incipit*, à des données énonciatives autres que discursives sont supprimées. Ce ne sera que dans le corps des mémoires qu'il sera fait allusion aux circonstances concrètes d'extrême danger dans lesquelles s'effectue leur rédaction, alors que, dans le prologue, tout effet de mise en scène romanesque que les conditions de leur rédaction justifieraient, est supprimé. La retenue avec laquelle est introduit le projet de la narratrice d'écrire ses mémoires se signale par des tours de phrases contraints qui montrent combien consciente est cette dernière du risque qu'elle court que sa démarche de demander de l'aide soit mal interprétée:

mais il n'est pas à présumer qu'il se détermine à changer mon sort sans savoir qui je suis; et c'est ce motif qui me résout à vaincre mon amour-propre et ma répugnance, 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. (82)

En résumé, ce qui se manifeste dans le prologue de *La Religieuse* relève de l'ordre du métalangage, et la narratrice, dans la présentation de son projet

scriptural, se cantonne à être l'incarnation anonyme de la voix narratrice, réservant les qualités de pathétique et de romanesque au personnage mis en scène dans les mémoires proprement dits.

Le lecteur peut s'étonner de toujours ignorer le nom de la narratrice à la fin de l'histoire de famille qu'elle lui a faite, tout en s'abstenant, significativement, de lui dire comment elle s'appelle. Peut-être la narratrice persiste-t-elle dans l'anonymat, à cause des doutes que lui donnent sa naissance et des questions qu'elle se pose sur l'identité de son père. A l'origine incertaine de l'écriture, correspond la pâle silhouette d'une narratrice qui s'efface devant la toute puissance du narrataire. Son anonymat ne cessera que le jour de ses vœux, quand elle devient officiellement membre d'une communauté conventuelle qui est la seule famille à laquelle elle puisse aspirer et avec qui elle ait le droit de vivre et d'accéder à une sorte d'état civil. Le nom de sœur Sainte-Suzanne est le seul nom auquel son statut de fille illégitime lui donne accès et qu'elle reçoit le jour de sa naissance à la vie religieuse, qui est la seule vie à laquelle elle puisse prétendre. Avec son nom de religieuse, lui est aussi assigné un rôle à remplir et un mode de vie auquel elle s'engage et dont son nom en religion doit lui rappeler les devoirs. Son impuissance à changer une destinée qui a été décidée à sa place, est exprimée par l'usage du pronom personnel à la troisième personne qu'emploie la supérieure quand elle s'adresse à elle comme s'il s'agissait d'une tierce personne: «Sœur Sainte-Suzanne est une très belle religieuse: on vous en aimera davantage» (90). Sœur Suzanne, dans le texte, semble accéder à la vie religieuse comme «une non-personne, à qui seuls le discours et le désir d'autrui pourront conférer une existence réelle» (Coudreuse 46), dans une aliénation qui confirme l'annonce programmatique du prologue et que signale l'anonymat dans lequel, contre toute logique, la narratrice persiste à rester.

Le Neveu est aussi caractérisé comme une "non-personne" dans la mesure où porter le nom d'un grand homme l'empêche d'accéder à une pleine identité et le condamne à vivre dans l'ombre de son oncle, qui est le seul Rameau qui compte, et qui ne lui départit que le nom de Neveu.⁵ Il est significatif que le nom du Neveu, comme celui de Suzanne, soit présenté obliquement au lecteur, non pas par la voix narratrice, mais par celle de tierces personnes qui, en l'interpellant, le contraignent à se taire:

Il s'était introduit, je ne sais comment, dans quelques maisons honnêtes, où il avait son couvert, mais à la condition qu'il ne parlerait pas, sans en avoir obtenu la permission. Il se taisait, et mangeait de rage. Il était excellent à voir dans cette contrainte. S'il lui prenait envie de manquer au traité, et qu'il ouvrit la bouche; au premier mot, tous les convives s'écriaient, ô Rameau! alors la fureur étincelait dans ses yeux, et il se remettait à manger avec plus de rage. (72-73)

Le Neveu n'existe que par sa parole, qui est l'unique moyen pour lui de briller, d'éblouir ses protecteurs par «les grimaces... de [son] jugement», mais aussi d'exprimer la délicatesse et la dignité qui existent en lui. Forcer le Neveu au silence, c'est le condamner au néant aussi certainement que Suzanne est vouée à la mort, si elle ne peut sortir du couvent.

L'identification du nom des deux personnages s'effectue sous les auspices de la contrainte, par l'intermédiaire de la voix qui les soumet à son autorité, faisant que le déterminisme de la dénomination--car personne ne décide de son nom--s'élargit à la nécessité de qui ils peuvent être ou ne pas être, de ce qu'ils peuvent faire ou ne pas faire. L'introduction des personnages s'effectue sous le signe du double qui exprime leur asservissement à des forces dominatrices et aussi l'existence en eux d'une dignité décidée à ne pas se laisser dominer.

⁵ Yoichi Sumi signale en d'autres termes la même chose quand il dit : « Mais baptiser le personnage du nom prestigieux de son oncle, n'est-ce pas entraîner l'aliénation de la personnalité du neveu [...] » (144).

Alors que dans le prologue de *La Religieuse*, le projet d'écriture des mémoires prend forme dans un espace imprécis et abstrait auquel correspond la silhouette mal définie d'une narratrice qui s'efface derrière le narrataire, le schéma actantiel du prologue du *Neveu de Rameau* est placé dans un environnement concret, offrant des coordonnées chronologiques et spatiales qui servent d'ancrage dans le réel à la représentation écrite du dialogue.

Contrairement aux mémoires, dont l'objectif de persuader le marquis de Croismare est défini dans le prologue, le dialogue improvisé entre l'original Neveu et le philosophe Moi n'a d'autre but à remplir que celui d'établir un libre échange d'idées dont il peut "sortir une vérité", que le philosophe apprécie pour sa rareté et son originalité:

Je n'estime pas ces originaux-là. D'autres en font leurs connaissances familières, même leurs amis. Ils m'arrêtent une fois l'an, quand je les rencontre, parce que leur caractère tranche avec celui des autres, et qu'ils rompent cette fastidieuse uniformité que notre éducation, nos conventions de société, nos bienséances d'usage ont introduite. S'il en paraît un dans une compagnie; c'est un grain de levain qui fermente et qui restitue à chacun une portion de son individualité naturelle. Il secoue, il agite; il fait approuver ou blâmer; il fait sortir la vérité; il fait connaître les gens de bien; il démasque les coquins; c'est alors que l'homme de bon sens écoute, et démêle son monde. (72)

Le narrateur ne se laisse pas déconcerter par les excentricités d'originaux comme le Neveu au point de ne savoir quel jugement porter sur eux. Il admet que ce qui choque en eux et ce qui sème le désordre dans une société trop conformiste, peut avoir un effet bénéfique en permettant, au-delà des conventions, à la vérité individuelle de chacun d'affleurer. Comme dans le cas du portrait moral du Neveu, le narrateur doit instaurer un nouveau lexique pour parler des effets que la présence physique d'un original tel que le Neveu a sur ceux qui l'approchent. L'usage répété de verbes d'action violents comme *trancher, rompre, secouer, agiter, faire sortir*, pour évoquer les perturbations que le Neveu provoque dans les rapports sociaux, signale une psychologie du choc

qui restitue à ceux qui y sont soumis, leur "individualité naturelle", c'est-à-dire une "animalité" qui «constitue une part de la vérité humaine que les *bienséances* répriment», comme le dit Jean Starobinski dans son bel article sur l'incipit du *Neveu de Rameau* (60). Personne ne peut rester indifférent à la présence du Neveu, de la même façon que, dans le roman familial de *La Religieuse*, le personnage éponyme provoque des réactions de sympathie immédiate de la part d'inconnus, qui sont instantanément sensibles à sa personne, alors que ses parents lui manifestent une inimitié qui, par sa violence et persistance, lui semble *bizarre* et incompréhensible. Suzanne provoque aussi des réactions extrêmes de rejet ou d'intérêt selon le tempérament et les intentions de ceux qui se trouvent à son contact. Suzanne et le Neveu remplissent l'office de "grain de levain" qui fait affleurer la véritable nature des sentiments de ceux qui les côtoient, et il est difficile, en leur présence de dissimuler qui on est à cause de la force émotive des réactions qu'ils suscitent.

Les éléments qui embrayent le prologue du *Neveu de Rameau*, posent d'emblée la question de l'historicité de l'acte énonciatif. Qui parle, se demande-t-on, qui dit *je*, dans l'émission du monologue inaugural. Dans l'incipit, le narrateur qui assumera la narration du dialogue avec le Neveu, se dédouble en une entité objectivée, sorte de personnification imaginaire du philosophe, en qui Diderot «veut nous proposer [...] au -delà des détails et des événements de la vie quotidienne, sa vision personnelle, mais très généralisée du monde »

(Sumi 120).

Qu'il fasse beau, qu'il fasse laid; c'est mon habitude d'aller sur les cinq heures du soir me promener au Palais Royal. C'est moi qu'on voit, toujours seul, rêvant sur le banc d'Argenson. Je m'entretiens avec moi-même de politique, d'amour, de goût ou de philosophie. J'abandonne mon esprit à tout son libertinage. Je le laisse maître de suivre la première idée sage ou folle qui se présente, comme on voit dans l'allée de Foy nos jeunes dissolus marcher sur les pas d'une courtisane à l'air éventé, au visage riant, à l'oeil vif, au nez retroussé, quitter celle-ci pour une autre, les attaquant toutes et ne s'attachant à aucune. Mes pensées, ce

sont mes catins. Si le temps est trop froid, ou trop pluvieux, je me réfugie au café de la Régence; et là je m'amuse à voir jouer aux échecs. (69-70)

Ces paroles d'introduction, presque poétiques dans leur évocation songeuse d'un état d'âme, «relèv[ent] plus du temps du mythe que de celui d'une quelconque socialité, le je est souverain, absolument» (J. Vidal, "Incipit" 41). *L'incipit* fait la peinture mentale d'une nouvelle sorte de philosophe, qui, absorbé en lui-même, fait des idées qui lui viennent spontanément à l'esprit une source incessante de plaisir que ni les préjugés ni les tabous n'arrêtent. La réflexion du philosophe est ouverte à tous les sujets dans ce goût du soliloque auquel Diderot s'adonne volontiers et qu'il considère un préambule indispensable à la création littéraire:

Vous savez que je suis habitué de longue main à l'art du soliloque. Si je quitte la société et que je rentre chez moi triste et chagrin, je me retire dans mon cabinet et là je me questionne [...] Je conseillerai cet examen secret à tous ceux qui voudront écrire; ils en deviendront à coup sûr plus honnêtes gens et meilleurs auteurs. (*De la poésie dramatique* 204)

Voici en quels termes il se confie au lecteur du discours *De la poésie dramatique*, mais l'examen de conscience systématique dont il s'agit là n'a rien à voir avec la spontanéité de penser qui est évoquée dans le prologue du *Neveu de Rameau* où le soliloque ne lui fait pas "quitter la société" car, au contraire, ses pensées épousent la variabilité du réel qui change et sans cesse renouvelle son intérêt. Dans les trois pages introductrices du prologue on suit le processus mental auquel s'adonne le philosophe, passant par divers stades, de l'introspection à une attention grandissante au monde extérieur, qui l'amènent finalement à accueillir le Neveu comme interlocuteur, et à le prendre comme objet exclusif d'une attention et d'une écoute qui le forcent à sortir de lui-même. Jean Starobinski, dans son étude sur l'incipit du *Neveu de Rameau*,⁶ fait des

⁶ «Ni l'extériorité ni la variabilité ne sont étrangères au philosophe tel qu'il se présente au lecteur dans la narration introductive de la satire. Par la suite, nous le verrons, il délèguera la variabilité à son

principes d'*extériorité* et de *variabilité* les deux modalités du prologue, auxquelles s'ajoute la place que tient le plaisir intellectuel, sous-entendu dans le mot *libertinage*, que prend le philosophe à jouer avec les idées les plus provocantes.

Le libertinage, dans le sens poétique et figuré qui lui est donné dans le prologue, où le philosophe se décrit "abandonnant son esprit à tout son libertinage" est déjà l'indice d'une curiosité portée à toutes sortes de sujets, aussi risqués soient-ils, et l'on n'est pas surpris que son attention se fixe sur un original comme Rameau. Le cheminement intérieur du philosophe engage le lecteur à suivre une *réverie*⁷ identique non seulement sur le personnage du Neveu, mais aussi sur les modes de pensée et les formes d'écriture qu'implique la représentation d'un tel personnage. Pour être prêt à aborder le récit de la rencontre avec Rameau, le lecteur doit se préparer mentalement aux surprises, rebondissements inattendus et louvoiements de la pensée que le mot libertinage suggère et que la rencontre avec Rameau suscitera.

Le prologue constitue une sorte d'art poétique, à travers lequel s'explique la genèse spontanée et anti-programmatique des pensées du philosophe et le développement scriptural qu'elles suivront dans la présentation du Neveu. La concentration finale du regard et de l'écoute du philosophe sur le Neveu, est soigneusement introduite par l'incipit qui épouse les différentes étapes de la subjectivité de l'auteur dont le *moi* doit avoir pleinement conscience de lui-même avant de s'ouvrir à celui d'autrui. L'*incipit* a rempli son office d'agent introducteur du récit, grâce auquel «le début de l'écrit trahit quelque chose de l'écriture»

interlocuteur- -le Neveu- -mais il en aura fait preuve, lui-même suffisamment pour que la variabilité du Neveu puisse apparaître comme celle du narrateur » (45).

⁷ Le mot est pris dans l'acception que lui donne Diderot de réflexion ou concentration extrême dans laquelle se perd le penseur.

(Boïe et Ferrer 21) en retraçant le périple physique et mental qui a mis le narrateur en position d'accueil de l'altérité du Neveu.

Le rétrécissement du champ de vision et de réflexion du narrateur sur son sujet le Neveu s'avère différent de l'éparpillement narratif du prologue de *La Religieuse*, mais dans les deux cas la fonction performative de l'écriture à engager la participation du lecteur est minutieusement indiquée dans les indices textuels. Le projet d'écriture et le fait de vivre se chevauchent et se mêlent dans le prologue du *Neveu de Rameau* qui constitue la ligne de jonction entre réalité et récit, et c'est aussi la séparation entre réalité et fiction que le paragraphe d'introduction de *La Religieuse* essaie d'annuler en faisant du narrataire, un homme réel, le marquis de Croismare, un complice compatissant qui, sous la pression du récit des malheurs de la narratrice, devrait être conduit à agir et modifier les conditions réelles de sa vie. Le pouvoir performatif de l'écriture, capable de changer le cours de la réalité constitue le fondement même de la genèse de *La Religieuse*, puisque le but des mémoires est d'émouvoir le marquis en faveur de sa protégée au point de le faire revenir à Paris. Les mémoires, s'ils atteignent leur but, devraient produire un effet concret dans la vie du narrataire, prouvant le pouvoir de l'écriture d'engager affectivement le lecteur au point de le mobiliser à agir dans la vie réelle. L'intervention de réalités concrètes dans le déclenchement des processus d'écriture, ainsi que l'influence du texte écrit sur le cours des événements réels, illustrent la mainmise matérialiste qui préside à la création de personnages, qui ne prennent corps que reliés à des réalités que peut effectivement appréhender l'auteur et, par son intermédiaire, le lecteur. La représentation des personnages ne naît pas du néant, ou d'un univers purement fictif, mais de tout un réseau de fils qui les relie à un contexte de réalités concrètes dont l'auteur a fait plus ou moins directement l'expérience et qu'il transmet au lecteur par l'intermédiaire de l'imaginaire qu'évoque l'écriture.

Dans l'écrit autobiographique des mémoires, la fusion de la narratrice de l'incipit avec le personnage principal du récit s'effectue au démarrage du roman familial dont l'écriture conserve un caractère auto-réflexif et poursuit le commentaire sur son propre fonctionnement débuté dans l'incipit. Dans les deux romans, le portrait inaugural des personnages éponymes est tellement coloré par la subjectivité de l'entité narratrice que la facture de leur portrait en dit plus long sur le narrateur et ses options philosophiques et esthétiques que sur les personnages. Dans le portrait moral que l'*incipit* fait du Neveu, où est employé le vocabulaire classique des moralistes, se lit la formation culturelle du narrateur, attachée au classicisme alors que face à un original comme le Neveu il faudrait une langue complètement renouvelée:

C'est un composé de hauteur et de bassesse, de bon sens et de déraison. Il faut que les notions de l'honnête et du deshonnête soient bien étrangement brouillées dans sa tête; car il montre ce que la nature lui a donné de bonnes qualités, sans ostentation, et ce qu'il en a reçu de mauvaises sans pudeur. (70)

Similairement, la narratrice, dans l'évocation de sa situation de fille naturelle mal aimée, fait vibrer tout un réseau d'échos de contes de fée qui ont propagé l'histoire du même dilemme familial: «O combien j'ai pleuré de fois de n'être pas née laide, bête, sotté, orgueilleuse, en un mot avec tous les travers qui leur [mes sœurs] réussissaient auprès de mes parents» (83). Cet usage manichéen du langage est inadapté à la représentation d'un personnage aussi complexe que Suzanne, et peut-être faut-il voir dans cette mise en portrait volontairement simpliste un renvoi à la référence faite à la naïveté qu'allègue la narratrice dans l'incipit. Il est possible de dire à propos de cette ébauche de portrait, évoqué dans le roman familial de *La Religieuse*, ce qu'un critique disait à propos du portrait du Neveu, qu'on a affaire «non pas à la naissance d'un personnage littéraire, mais à l'agonie du langage du portrait classique» (Sumi 120). Le personnage de Suzanne au cours des mémoires échappera à sa définition de

départ et ne se distinguera plus par l'opposition entre le bien et le mal, le juste et l'injuste et sa personnalité se dessinera avec beaucoup plus de nuances que le laissait entendre le prologue qui mettait toutes les qualités de son côté et les torts du côté de sa famille. Cette découverte de soi par l'écriture s'actualisera dans le P.S. qui termine les mémoires et où Suzanne s'avère beaucoup moins catégorique et certaine du jugement à porter sur elle-même.

On peut aussi se demander quelle langue serait appropriée à l'altérité du Neveu, «car *Le Neveu de Rameau* c'est aussi l'histoire de l'émergence progressive d'une parole théâtralisée» (J. Vidal, "Incipit" 42) qui le saisit dans toute la corporalité de sa réalité sensible. La perception instantanée que le narrateur reçoit du Neveu est d'ordre organique et s'étend à l'aspect mental de sa personne, la chaleur de son imagination correspondant à la force de ses poumons:

Au reste il est doué d'une organisation forte, d'une chaleur d'imagination singulière, et d'une vigueur de poumons peu commune. Si vous le rencontrez jamais et que son originalité ne vous arrête pas; ou vous mettez vos doigts dans vos oreilles, ou vous vous enfuerez. Dieux, quels terribles poumons. Rien ne dissemble plus de lui que lui-même. (70-71)

Le narrateur propose une description du Neveu qui l'oriente vers une conception matérialiste de l'être, où les phénomènes physiologiques sont au fondement de l'identité individuelle et de l'appréhension qu'on en reçoit. L'impression sensible que produit sur le narrateur la présence du Neveu, est le seul moyen de le connaître, par ce qu'il l'entend dire, ce qu'il le voit faire et ce qu'il pressent en lui de malaise généralisé. La mention de la vigueur de poumon du Neveu a une valeur inaugurale dans l'art du portrait, car elle met l'accent sur l'importance individualisante des manifestations physiologiques. La corporéité du Neveu serait banale si elle ne renvoyait qu'à la force de sa voix, mais cette vigueur de poumons correspond à une "originalité" et à "une chaleur d'imagination" qui

sauvent le portrait de l'artificialité et illustrent brillamment comment la physiologie et le caractère se confondent en une seule entité. A l'idéal classique, pour qui l'homme est surtout identifié à son intériorité, succède une mise en portrait qui, en rapprochant les points de vue extérieurs et intérieurs par lesquels le personnage est considéré, permet de «rapporter le visible à l'invisible» (Foucault, *Mots* 242), et de reconnaître dans l'expressivité du corps, dans la physionomie, les sentiments profonds qui leur correspondent. Le génie du romancier est de remarquer comment s'opère le passage des perceptions obscures aux perceptions identifiables et de savoir déchiffrer la personne qu'il observe et démêler «dans ses yeux, dans ses mouvements, dans ses traits, dans sa voix ce qui se passe au fond de son cœur» (*De la poésie dramatique* 249). La tâche du narrateur est «celle d'un organisateur du récit n'ayant plus, désormais, les moyens de 'parler' qu'il n'ait [...] remis en question sa pratique de la parole littéraire» (Sumi 145) qui le fera accéder à l'avènement d'un nouveau style, par lequel communiquer ce que la clairvoyance du philosophe, «l'homme de bon sens qui démêle son monde», lui fait saisir de cet être indéfinissable qu'est le Neveu.

La narratrice de *La Religieuse*, dès le roman familial du prologue, s'avère aussi "une organisatrice du récit" qui jette les bases de la représentation d'un appel au destinataire le marquis de Croismare dans une situation de communication établie avec lui et poursuivie, non sans ambiguïté, tout au long des mémoires, comme il sera constaté dans le P.S de clôture. Dès l'*incipit* des mémoires, le doute s'immisce dans l'esprit du lecteur sur la plausibilité d'un écrit que la narratrice annonce rédiger avec *naïveté* et *franchise*, débutant le roman sur «une sorte d'aveu, mais encore voilé d'être à usage presque exclusivement intime, d'un méfait qui lui est à la fois extérieur et premier» (J. Vidal, "Incipit" 40). Dans le post-scriptum des mémoires, qui constitue le pendant obligé du

prologue, la narratrice doit admettre, à la relecture de ses mémoires, que se raconter sans embellir est une proposition intenable, quand on est une femme et que l'on écrit pour se faire connaître d'un homme que l'on veut persuader de venir en aide. Dans ce retour sur soi que sont les questions du P.S., la narratrice fait preuve d'une nouvelle maturité dans sa connaissance d'elle-même et en acceptant sa féminité comme un facteur inéluctable de son écriture, irréconciliable avec la transparence et naïveté qu'annonçait le prologue:

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. (288)

En reconnaissant qu'un certain désir de plaire n'est pas absent des mémoires, Suzanne s'exonère en alléguant cette coquetterie inconsciente comme un besoin naturel, propre à son sexe, et elle admet que l'exercice de l'écriture a transformé la nature de l'enfant qu'elle était en une femme remplie de contradictions.

Dans *Le Neveu de Rameau*, le prologue dans son ensemble se présente comme un espace clos, où s'installe la narration d'événements racontés au temps présent comme si le *je* qui évoque sa promenade régulière au Palais royal suivie de sa visite au café de la Régence, n'appartenait pas à la même temporalité que celle du narrateur qui, un certain après-dîner, rencontre le Neveu et va faire le compte rendu de cette rencontre particulière. L'arrivée du Neveu, qui surgit inattendu dans la vie bien réglée du narrateur, est signalée par l'imparfait. L'imparfait donne aussi une vision rétrospective du dîner auquel le philosophe a assisté, ce qui lui permet de témoigner des comportements du Neveu comme de quelqu'un qu'il connaît de «longue main». Comme pour la narratrice des mémoires, la question de la nature du moi se pose de façon répétée au narrateur du prologue du *Neveu de Rameau* qui tient clairement à

préserver sa propre singularité, en gardant ses distances par rapport au Neveu. Pour être un transcripteur efficace de la vérité que "démasque" le Neveu en ceux qui l'approchent, le narrateur doit prendre ses distances vis-à-vis de son sujet et ne pas se laisser impliquer moralement, ni être gagné par le tumulte qu'occasionne trop d'intimité avec des originaux tels que le Neveu. De la même façon que la narratrice des mémoires prétend rester *naïve* et *franche* et ne pas laisser l'expérience de ce qu'elle vit troubler la simple innocence de son regard d'enfant, le narrateur du prologue doit conserver non seulement son indépendance d'esprit à l'égard de son sujet, mais aussi une certaine équanimité que les excès du Neveu risqueraient de lui faire perdre. Au départ, le narrateur du prologue tient, vis-à-vis du Neveu, la même attitude d'observateur, attentif mais désengagé, qu'il avait à l'égard des joueurs d'échecs «regardant beaucoup, parlant peu et écoutant le moins [qu'] il pouvait» (70). Le point de vue à moyenne distance, qu'adopte le narrateur, reflète son ambivalence à l'égard du Neveu qui, trop proche pourrait lui être néfaste, et trop loin rendrait l'écriture impossible en le privant de son sujet. A la fin du prologue, quand il est question de la dimension artistique du Neveu, la personne de ce dernier disparaît du texte comme si, à la mention du grand musicien son oncle, la stature artistique du neveu s'effaçait dans l'oubli, «car baptiser le personnage du nom prestigieux de son oncle, n'est-ce pas entraîner l'aliénation de la personnalité du Neveu, le marquer du sceau de l'échec et de la stérilité» (Sumi 144). Le lecteur implicite, *curieux* de connaître le nom du personnage que le narrateur vient de lui décrire, est satisfait mais est aussi prévenu de la médiocrité créatrice de ce musicien voué à l'oubli par l'ombre que lui porte le génie de son oncle:

Vous êtes curieux de savoir le nom de l'homme, et vous le savez. C'est le neveu de ce musicien célèbre qui nous a délivrés du plain-chant de Lulli que nous psalmodions depuis plus de cent ans [...] et qui, après avoir enterré le Florentin, sera enterré par les virtuoses italiens, ce qu'il présentait et le rendait sombre,

triste, hargneux; car personne n'a autant d'humeur, pas même une jolie femme qui se lève avec un bouton sur le nez, qu'un auteur menacé de survivre à sa réputation. (73-74)

Les prologues de *La Religieuse* et du *Neveu de Rameau* ont rempli leur rôle de textes introducteurs. Dans *Le Neveu de Rameau*, les préparatifs, pour que le dialogue improbable entre un original déclassé et un philosophe reconnu puisse s'établir, sont effectués, proposant le mode d'utilisation à suivre dans la lecture des textes à venir. La mobilité, l'ouverture d'esprit sont les qualités requises d'un narrateur qui veut faire du Neveu son sujet, et le narrateur s'est mentalement préparé à cette entreprise et y a préparé le lecteur, en le guidant à travers les différentes étapes de la progression vers cet acte scriptural. Dans le prologue de *La Religieuse*, les bases aussi d'un dialogue s'établissent en donnant au destinataire un rôle, non seulement de récipiendaire des mémoires, mais d'interlocuteur actif, à qui est indiqué la manière dont il doit réagir aux révélations de la narratrice. Selon la règle des préfaces, les deux prologues donnent une justification des textes à venir, sorte de lettre de créance du narrateur qui garantit au lecteur la validité de ce qu'il va lire. Alors que le dialogue entre le Neveu et le philosophe Moi s'établit sous les auspices du hasard, de la disponibilité d'esprit, de la liberté de propos, les mémoires débutent sous celles de l'urgence, de la contrainte, de l'enjeu rhétorique, car la narratrice fait autant pression sur le narrataire pour qu'il réagisse comme elle le souhaite, que les circonstances font pression sur elle pour qu'elle écrive des mémoires qui justifieront qui elle est.

2) Le rôle du corps dans la définition individuelle

A en juger par le portrait biologisant du Neveu dans le prologue, une nouvelle épistémologie fondée sur l'importance du corps est à l'œuvre dans la

représentation des personnages dans *La Religieuse* et *Le Neveu du Rameau*. A quelles formes de discours donne naissance la préséance du corps dans ces deux romans, peut-on se demander, en soulignant ce qui se passe dans l'écriture quand elle doit rendre la manière dont s'effectue la fusion du physique et du mental selon une conception moniste de l'être? A quelle sorte de corps se réfère-t-on quand on pense au "corps qui parle", sinon au corps sensible dont les mouvements deviennent désormais des signes perceptibles qui peuvent être enregistrés par l'écriture. Écrire le corps sensible consiste à décrire les signes physiques par lesquels chaque individu exprime son état mental, ses désirs, ses inquiétudes que le corps manifeste dans les sensations de douleur et de plaisir qui l'envahissent selon les circonstances et sa constitution individuelle.

On se propose de relever la correspondance qui existe dans ces deux romans entre le mode d'existence des corps des personnages et le mode d'écriture employé pour les évoquer. Dans l'esthétique classique, le lieu d'où parlent les personnages est celui de l'intellect où siège la raison qui s'exprime dans un langage clair et contrôlé. A partir du moment où la sensibilité est considérée la propriété qui représente le plus fidèlement la vérité humaine, la prééminence est donnée au corps qui «se met à investir les sentiments, la sociabilité, et surtout le langage, le discours» (Deneys-Tunney 22), et le langage du corps se charge de signification. Si dans les *Bijoux indiscrets*, Diderot cède la parole au sexe de ses personnages féminins pour dire la vérité sur leur propriétaire, dans *La Religieuse* et *Le Neveu de Rameau* le corps entier est évoqué comme le lieu d'élection des manifestations de la sensibilité. Que ce soit Suzanne Simonin et les religieuses qui gravitent autour d'elle ou le Neveu dans *Le Neveu de Rameau*, les personnages font preuve d'une force de sensibilité qui réagit violemment aux conditions de vie auxquelles ils sont soumis. Les corps dans les transes des religieuses dans *La Religieuse*, ou dans les pantomimes du

Neveu dans le *Neveu de Rameau*, ont des dérèglements et débordements qui expriment les transformations qu'ils subissent et les sensations que chaque personnage éprouve selon son tempérament.

Dans ces deux romans, l'on a affaire à des personnages qui sentent puissamment et s'extériorisent dans une gestuelle et une mimique qui font appel à une écriture des symptômes. Les notations descriptives qui dépeignent les personnages de *La Religieuse* et du *Neveu de Rameau* sont rarement celles qui conviendraient aux comportements normaux, et les signes que donnent leurs corps sont ceux du déséquilibre et de l'emportement en lesquels s'exprime l'extrémité de la souffrance ou du plaisir. Dans l'évocation de symptômes qui peuvent être qualifiés de pathologiques, par l'excès avec lequel ils se manifestent, le roman semble voué à rejoindre le discours médical dont il s'approprie la terminologie et certaines méthodes d'observation et de diagnostic. En faisant dans le roman une description précise et exacte des symptômes pathologiques par lesquels la sensibilité se manifeste en certains individus, la portée du discours romanesque s'élargit et se donne le moyen d'accéder à une connaissance plus philosophique de l'homme grâce au savoir qu'il a acquis de sa réalité physiologique par l'observation. Le recours aux notations cliniques et aux descriptions pantomimiques plutôt qu'à une explication psychologique des comportements, montre la signification profonde et même philosophique de tels choix narratifs qui découlent en droite ligne du matérialisme de Diderot. Dans *La Religieuse* et *Le Neveu de Rameau* les évanouissements répétés, les gesticulations incontrôlées, les pertes de paroles et de mémoire, les larmes et les cris, tous ces symptômes renvoient à la souffrance de sujets suffoqués par la frustration. Si cette souffrance est évoquée dans son intensité paroxystique, c'est parce qu'elle n'est pas un concept ou une notion mais une matière, une sensation éprouvée par le corps. Parce que Diderot cherche à donner de la

matérialité à l'émotion et à la passion, il utilise un langage physico-scientifique emprunté à la médecine, qui seul est capable de rendre avec réalisme et objectivement le retentissement que l'émotion et la passion ont sur le corps.

C'est au rôle que joue le corps biologique dans la constitution des personnages qu'on s'attachera pour définir les conditions du développement de leur identité, telle que la mettent en scène les romans de *La Religieuse* et du *Neveu de Rameau*. L'on a vu que dès le prologue, le Neveu se fait connaître comme un être organique dont l'apparence physique ne se présente pas à l'observateur comme une entité sémantique constante mais varie selon les fluctuations de son état mental et de la satisfaction et insatisfaction du moment, dont les hauts et les bas se reflètent dans les changements de son apparence physique et vestimentaire. Le Neveu décrit la satisfaction de soi ou le sens d'insignifiance sociale qu'il ressent, à travers l'espace physique que son corps littéralement occupe en tant que matière. L'affirmation de soi de l'homme heureux se manifeste dans la dilatation de ses poumons et dans la profondeur de son sommeil, alors que l'homme nécessiteux a une démarche timide et la honte se manifeste dans sa respiration étriquée et l'espace restreint qu'il ose à peine occuper. Se dépeignant contraint à s'asseoir en bout de table aux dîners chez Bertin, ou recroquevillé dans son lit et n'osant respirer à pleins poumons de peur d'occuper trop de place, le Neveu signale que pour lui le simple fait d'exister ne s'effectue sans que son corps dise l'insécurité et l'aliénation dans lesquelles il vit.

Le Neveu remplit son rôle de parasite plus fougueusement qu'un autre, parce que le besoin le tourmente plus âprement et qu'il est pourvu d'une bouffonnerie naturelle capable d'attirer et retenir l'attention d'un protecteur, et sans qu'il en ressente aucun scrupule. Les causes aux niveaux physiologique,

social et moral se conjuguent en une seule séquence narrative qui explique la vigueur avec laquelle le Neveu réalise sa vocation de parasite:

Au commencement je voyais faire les autres, et je faisais comme eux, même un peu mieux; parce que suis plus franchement impudent, meilleur comédien, plus affamé, fourni de meilleurs poumons. Je descends apparemment en droite ligne du fameux Stentor. (125)

Il existe dans le personnage du Neveu un surplus de vitalité organique qui le prédispose à sentir et à réagir plus fortement qu'un autre et peut le mener à des crises d'enthousiasme physiquement aliénantes au point de devenir absent à lui-même, «si saisi d'une aliénation d'esprit, d'un enthousiasme si voisin de la folie, qu'il est incertain qu'il en revienne [...]» (165), comme à la fin de la grande pantomime de l'homme orchestre. En lui se manifeste l'explosion d'une nature brute que symbolise la puissance de ses poumons et qui montre que l'ordre du corps règne en maître et a annexé presque toutes les autres priorités de la vie sociale. Le signe d'un trop plein d'énergie jaillit en Rameau par un débordement de souffle bizarre et bruyant et une exubérance déplacée qui le rendent ridicule et le font traiter de fou, ce qu'il n'est pas, car on peut avoir envie de dire ou faire des folies sans être fou pour cela. Le Neveu sait tirer parti de son excentricité naturelle qui donne à ses protecteurs l'illusion divertissante d'être en présence d'un véritable fou, bon à interner. S'il joue le fou, c'est d'une manière concertée et raisonnée qui prouve qu'il n'est pas fou : «Or c'est le ridicule et la folie qui font rire, il faut donc que je sois ridicule et fou; et quand la nature ne m'aurait pas fait tel, le plus court serait de le paraître» (119). Cette affirmation de l'heureux hasard qui a réuni en lui des dons innés qui concordent avec ceux requis pour divertir, montre que le Neveu trouve dans le rire de ceux qu'il amuse la justification de qui il est, de cet "homme animal"⁸ qu'il est resté et dont il cultive

⁸ Dans la *Satire première* et aussi dans la *Réfutation d'Helvétius* Diderot établit des parallèles entre les caractères humains et les instincts des animaux: «Rien de plus rare qu'un homme qui soit homme de toute pièce; aucun de nous qui ne tienne un peu de son analogue animal » (*Satire 12*). La même idée est

à volonté les comportements intempestifs afin d'amuser à ses dépens en étant pour ses protecteurs l'équivalent «des petites maisons tout entières» (144). Le corps du Neveu, caisse amplificatrice prête à résonner toujours avec excès à la moindre stimulation, se donne en spectacle à travers des gesticulations en qui la société reconnaît l'agrandissement grotesque et comique de ses propres ridicules. Les symptômes, par lesquels la sensibilité se manifeste en lui, sont marqués des signes de l'excès, du délire et du manque de contrôle qui, comme la folie, indiquent en Rameau «une méconnaissance du 'juste rapport de [ses] sensations avec les objets physiques' ou moraux» (Rey, *Naissance* 195-196) qui le met à part des hommes normaux. Rameau réagit aux problèmes de la vie avec un emportement qui lui fait ignorer le recul que prennent les hommes raisonnables par rapport à ce qui les affecte, comme si ses sens étaient munis d'une acuité plus intense qui l'entraîne à réagir au-delà de la mesure considérée normale, et de bon ton.

Tout au long du dialogue, le Neveu relate les exigences d'un appétit vorace et toujours renaissant qui constitue le fil conducteur du récit qui s'organise autour de toutes les manifestations que peut prendre le besoin sous sa forme la plus élémentaire. La narration qu'il fait de son existence le montre dans le dénuement «d'un pauvre diable exténué de fatigue, à qui les forces manquent, dont les jambes flageolent, prêt à expirer, si on ne lui jette un morceau de pain» (187). Son expérience de la faim est relatée en termes d'abord strictement physiologiques, signifiant le transit d'une nourriture avalée, digérée et évacuée grâce à la coopération de plusieurs organes. C'est avant

reprise et développée en d'autres termes dans la *Réfutation d'Helvétius*: «la raison de l'homme est un instrument qui correspond à toute la variété de l'instinct animal; que la race humaine rassemble les analogues de toutes sortes d'animaux; et qu'il n'est non plus possible de tirer un homme de sa classe qu'un animal de la sienne, sans les dénaturer l'un et l'autre, et sans se fatiguer beaucoup pour n'en faire que deux sottés bêtes» (805).

tout pour «calmer la tribulation de ses intestins» ou «le borborygme d'un estomac qui souffre» que le Neveu est parasite à la table des riches, et les détails concernant la fonction de nutrition se placent toujours du point de vue social pour évoquer les rapports de dépendance auxquels il est réduit par la faim. Pour Rameau l'appétit est relié à un contexte social qui le voit stationnaire et réduit à l'état de misère où il faut «scier le boyau, et revenir au geste du doigt vers la bouche béante » (187)) ou s'affairant, en quête d'un bon repas qui «[le] chasse de son repaire [à] l'heure du dîner» (140), pour trouver de quoi subsister à la table de Bertin. Le rythme de la vie organique doit se soumettre au rituel codifié par la société mais auquel le Neveu ne participe pas puisqu'il laisse à d'autres le soin de décider quand et d'où viendra son prochain repas. Une analogie est suggérée entre la satisfaction des besoins les plus élémentaires et l'aspiration à des réalisations plus nobles comme la création artistique, et qui ne peut se réaliser qu'en rêve dans laquelle le corps, dans sa manière de marcher et de s'émouvoir, manifeste la satisfaction qu'accompagne une expansion égotiste du moi, devenu objet d'admiration et de respect:

Le quelque chose qui est là et qui me parle, me dit [:] Rameau, tu voudrais bien avoir fait ces deux morceaux-là; si tu avais fait ces deux morceaux-là, tu en ferais bien deux autres; et quand tu en aurais fait un certain nombre, on te jouerait, on te chanterait partout; quand tu marcherais, tu aurais la tête droite; la conscience te rendrait témoignage à toi-même de ton propre mérite; les autres, te désigneraient du doigt. On dirait, C'est lui qui a fait les jolies gavottes; et il chantait les gavottes[,] puis avec l'air d'un homme touché, qui nage dans la joie, et qui en a les yeux humides, il ajoutait, en se frottant les mains, Tu aurais une bonne maison, [...]. (85)

Le désir de se faire sensuellement plaisir est présenté comme étant inséparable de la jouissance que donne le fait d'être reconnu et acclamé pour ses dons, qui est aussi le moyen de s'assurer le confort matériel qu'il désire. Le bonheur, même pour un jouisseur comme Rameau, dépasse donc la satisfaction sensuelle des besoins physiologiques et doit être compris comme la plénitude qu'il

éprouverait à être respecté pour sa valeur de musicien.⁹ Comme le remarque le philosophe, le Neveu ne s'en tient pas à un seul principe de vie et l'absence de consistance est l'équivalent mental de son agitation physique, créant dans le texte une relation de causalité réciproque entre l'extérieur et l'intérieur qui rattache l'état d'esprit à la sphère du corps et du geste. A la lumière d'une nature livrée au temps de la discontinuité, il est peu probable que l'identité du Neveu atteigne jamais une constance psychologique qui permette de prévoir ce qu'il va dire ou faire:

Je dis les choses comme elles me viennent, sensées, tant mieux; impertinentes, on n'y prend pas garde. J'use en plein de mon franc-parler. Je n'ai pensé de ma vie ni avant que de dire, ni en disant, ni après avoir dit. Aussi je n'offense personne.

Moi. Cela vous est pourtant arrivé avec les honnêtes gens chez qui vous viviez, et qui avaient pour vous tant de bontés.

Lui. Que voulez-vous? c'est un malheur; un mauvais moment; comme il y en a dans la vie. (133)

En prenant connaissance des détails physiologiques et pratiques qui entourent la personne du Neveu d'aléatoire et d'incertain, on peut saisir la précarité de sa vie qui le livre sans défense au hasard du moment et à une angoisse existentielle qui fait «qu'il y a des jours où il faut qu'[il] réfléchisse», ce qu'il considère comme une calamité, «une maladie qu'il faut abandonner à son cours» (154) et contre laquelle il se trouve démuni. Le Neveu envisage l'introspection comme un pis-aller, une solution de dernier recours à laquelle le réduisent les difficultés de la

⁹ La complexité du personnage que crée Diderot est rendue encore plus spectaculaire si on la compare au portrait que fait Sébastien Mercier de la personne réelle de Rameau qu'il décrit comme un mélange « moitié abbé, moitié laïque, [...] qui réduisait à la mastication tous les prodiges de la valeur, toutes les opérations du génie, tous les dénouements de l'héroïsme, enfin tout ce que l'on faisait de grand dans le monde. Selon lui, tout cela n'avait d'autre but ni d'autre résultat que de placer quelque chose sous la dent» (Assézat V, 381).

vie, car on ne peut connaître de continuelles frustrations et brimades sans que le caractère ne s'aigrisse et ne tombe dans la mélancolie.¹⁰

Dans *Le Neveu de Rameau*, et comme on le verra aussi, dans *La Religieuse*, il y a de nombreuses instances où le corps se crispe dans des automatismes musculaires signalant le mal d'être physique que produit une exacerbation incontrôlée de la sensibilité.¹¹ L'état religieux requiert de maîtriser l'art de «savoir se contenir» (88) alors que celui d'un parasite est de gagner son pain en prenant toutes «les attitudes plaisantes» qui font rire à ses dépens. Juste après avoir évoqué la mine sinistre et remplie d'humeur des dévots, qui "gèlent de froid" en étant vertueux, le Neveu mentionne son propre état de parasite qui, par contraste, exige qu'il soit «gai, souple, plaisant, bouffon, drôle» (119) et qu'il s'épuise à amuser des gens qui s'ennuient. De par son rôle de bouffon, le corps du Neveu est voué à une mobilité qui contraste comiquement avec l'immobilité de son protecteur Bertin qui présente une version inverse du dérèglement des fonctions motrices. Chez le Neveu les mouvements s'accélèrent et le transforment en marionnette qui a perdu son centre de gravité dans l'excès d'activité d'un corps qui ne s'appartient plus en obéissant aux ordres d'autrui:

Puis il se met à sourire, à contrefaire l'homme admirateur, l'homme suppliant; l'homme complaisant; il a le pied droit en avant, le gauche en arrière, le dos courbé, la tête relevée, le regard comme attaché sur d'autres yeux, la bouche entrouverte, les bras portés vers quelque objet; il attend un ordre, il le reçoit; il part comme un trait; il revient. Il est exécuté; il en rend compte. Il est attentif à tout; il ramasse ce qui tombe; il place un oreiller ou un tabouret sous des pieds; il tient une soucoupe, il approche une chaise; il ouvre une porte; il ferme une fenêtre; il tire des rideaux; il observe le maître et la maîtresse; il est immobile; les

¹⁰ «Pourquoi voyons-nous si fréquemment les dévots si durs, si fâcheux, si insociables? C'est qu'ils se sont imposés une tâche qui ne leur est pas naturelle.» (*Neveu* 119).

¹¹ «L'altération de la sensibilité peut se faire en deux sens: par excès d'activité et l'on retrouve le spasme, par défaut et c'est l'atonie» (Rey 238).

bras pendants; les jambes parallèles; il écoute; il cherche à lire sur des visages. (189-190)

Par contre, dans le cas de Bertin, les gestes se ralentissent en automatismes d'une lenteur machinale qui dénotent la passivité et l'hébétude de l'homme-machine qui les exécute. Bertin incarne le personnage-type de cette sorte de mécanisation du comportement qui donne au Neveu l'occasion de briller par l'esprit d'un persiflage vengeur et ravi:

Mon hypocondre, la tête renfoncée dans un bonnet de nuit qui lui couvre les yeux, a l'air d'une pagode immobile à laquelle on aurait attaché un fil au menton, d'où il descendrait jusque sous son fauteuil. On attend que le fil se tire; et il ne se tire point; ou s'il arrive que la mâchoire s'entrouvre, c'est pour articuler un mot désolant, un mot qui vous apprend que vous n'avez point été aperçu et que toutes vos singeries sont perdues; ce mot est la réponse à une question que vous lui aurez faite il y a quatre jours, ce mot dit, le ressort mastoïde se détend, et la mâchoire se referme. (122-123)

L'interaction avec un homme si limité rabaisse aussi le Neveu au niveau de "pantin d'acier" qui semble mu comme par un ressort aux ordres de Bertin et se durcit en des spasmes qui le font s'agiter en tous sens, dénotant son aliénation. Ce dérèglement nerveux n'est pas présenté comme ayant une cause organique précise, mais provenant des conditions aliénantes de l'environnement où il vit et qui affectent sa sensibilité. Finalement, n'en pouvant plus, le Neveu se rebiffe instinctivement, dans le réflexe d'un organisme poussé à bout qui se détraque, qui altère son jugement en lui inspirant les paroles caustiques qui provoquent son renvoi de chez Bertin:

Et puis, je crois, dieu me pardonne, que je n'aurais pas un moment de relâche. On userait un pantin d'acier à tirer la ficelle du matin au soir et du soir au matin. Il faut que je les désennuie; c'est la condition; mais il faut que je m'amuse quelquefois. Au milieu de cet imbroglio, il me passa par la tête une pensée funeste, une pensée qui me donna de la morgue, une pensée qui m'inspira de la fierté et de l'insolence: c'est qu'on ne pouvait se passer de moi, que j'étais un homme essentiel. (143)

Dans *Le Neveu de Rameau* l'instance narrative n'aboutit jamais à donner une idée complète de l'identité du Neveu qui demeure paradoxalement une figure

emblématique du provisoire jusqu'au dernier mot du texte. Soumis à la quête perpétuelle par le chaos biologique de son être, son existence est évoquée comme n'accédant jamais à la continuité que doit avoir l'histoire d'une vie. La conscience qu'il a de lui-même est disparate et oscille entre le désir d'être un autre et la brutale affirmation de soi dans la volonté de survivre. Selon une sémiotique de la fragmentation identitaire reflétée dans le texte à maintes reprises, le Neveu ne peut être considéré comme un personnage à part entière que si l'on accepte la dissociation de soi-même et des autres, le transitoire et l'aliénation, comme étant les nouveaux critères d'une définition identitaire. Victime de son intempérance physique et de ses extravagances sociales, le Neveu n'atteint jamais, malgré ses dons musicaux, le statut de créateur qui lui aurait donné l'assiette du génie à qui tout est permis.

La fusion entre l'aspect organique et l'aspect mental des personnages se manifeste aussi dans la situation narrative qu'épouse la narratrice des mémoires dans *La Religieuse*. Personnage dans son propre récit, la narratrice tire avantage du point de vue scindé qu'elle adopte pour envisager la sensibilité d'une part comme la faculté d'un sujet conscient et en contrôle, et d'autre part comme la manifestation de troubles nerveux et émotifs dont les personnages soumis à la vie conventuelle sont atteints. L'identité de Suzanne se construit sous le signe d'une sorte d'aliénation schizophrène, partagée entre les symptômes d'une sensibilité affaiblie par les épreuves d'une part, et d'une sensibilité froide et imperturbable qui, en retrait de toute affectivité, enregistre tout ce qui se passe autour d'elle d'autre part. L'aptitude de Suzanne à exploiter conjointement les ressources qu'offrent ces deux types de sensibilité, l'une émotive et l'autre intellectuelle, permet au texte des mémoires de fonctionner à plusieurs niveaux et sollicite autant les émotions du lecteur que ses capacités d'entendement.

En illustration de cette interaction de l'organique et du mental l'épisode de la confrontation avec la supérieure sœur Sainte-Christine est exemplaire. Suzanne, frustrée dans sa volonté de convaincre la supérieure Sœur Sainte-Christine de lui permettre de résilier ses vœux, perd contrôle d'elle-même. Pour la première et dernière fois dans les mémoires, elle se dépeint comme cédant à une crise de désespoir et manifestant des symptômes hystériques similaires à ceux de la religieuse échappée de sa cellule à laquelle elle s'était jurée de ne jamais ressembler. Le désarroi et le désespoir se lisent en Suzanne dans le bouleversement de son vêtement, dans la perturbation de son discours et dans une gesticulation désordonnée qui sont exactement les symptômes qui se retrouvent, sous une forme exacerbée et emblématique d'une totale dépossession de soi, dans le portrait de la religieuse folle échappée de sa cellule:

Il arriva un jour qu'il en échappa une de ces dernières de la cellule où on la tenait renfermée. Je la vis. Voilà l'époque de mon bonheur ou de mon malheur, selon, Monsieur, la manière dont vous en userez avec moi. Je n'ai jamais rien vu de si hideux. Elle était échevelée et presque sans vêtement; elle traînait des chaînes de fer; ses yeux étaient égarés; elle s'arrachait les cheveux; elle se frappait la poitrine avec les poings; elle courait, elle hurlait; elle se chargeait elle-même et les autres des plus terribles imprécations; elle cherchait une fenêtre pour se précipiter. La frayeur me saisit, je tremblais de tous mes membres, je vis mon sort dans celui de cette infortunée, et sur le champ, il fut décidé dans mon cœur que je mourrais mille fois plutôt que de m'y exposer. (92-93)

Il est significatif que dans l'épisode de la scène de désespoir, la narratrice se décrive comme subissant les mêmes marques d'aliénation que cette religieuse, manifestant ainsi sa volonté que cela ne se reproduise plus. A partir de l'épisode de son entrevue avec sœur Sainte-Christine, Suzanne est déterminée quoiqu'il arrive, de ne plus perdre contrôle de son comportement ni de ses paroles, ce qui est la seule manière d'affirmer qui elle est, car le moi «c'est le rejet de l'hystérie, c'est le retour à la raison, c'est l'instance de contrôle» (Cusset, "Suzanne" 28). Paradoxalement pour Suzanne, préserver son moi consiste à prétendre devenir

une autre en se pliant à la volonté d'autrui et en empruntant l'apparence convenable à l'état de religieuse.

Le soir de sa prise de voile de postulante, Suzanne est initiée aux rudiments de l'art de se comporter en religieuse et son corps, passivement réduit à l'état d'*automate*, se prête à toutes les attitudes appropriées que la supérieure choisit de lui faire prendre. Pendant le long apprentissage qui lui inculque la maîtrise de soi nécessaire pour bien se conduire en religieuse, Suzanne acquiert la pratique d'une sorte de typologie de comportements tout faits sous laquelle peut se cacher une infinie variété de sentiments qui ne se manifestent plus que masqués ou déformés. Tel est le cas de tout ecclésiastique, pour qui l'art de savoir se *conduire* s'acquiert toujours accompagné de l'art de dissimuler qui on est et ce que l'on ressent vraiment. Le portrait que fait la narratrice du père le Moine illustre parfaitement l'usage systématique du dédoublement auquel oblige l'état religieux : il n'y a pas «deux hommes plus différents que le père le Moine à l'autel et le père le Moine au parloir, et le père le Moine au parloir seul ou en compagnie» (251). Suzanne est elle-même devenue experte dans l'art de cultiver son apparence, et elle jouit d'un instinct de comédienne qui lui dicte comment préparer son entrée en scène et faire que son apparence soit parfaitement en accord à son rôle et ne laisse aucun élan du naturel trahir ce qu'elle pense:

Je me suis surprise plusieurs fois, sur le point d'aller à la grille, arrêtée tout court, rajustant mon voile, mon bandeau, composant mon visage, mes yeux, ma bouche, mes mains, mes bras, ma contenance, ma démarche, et me faisant un maintien et une modestie d'emprunt qui duraient plus ou moins selon les personnes avec lesquelles j'avais à parler. (251)

En se dissimulant et en devenant *réservee* Suzanne réussit à sauvegarder son moi, ou tout au moins ce qui en est l'expression la plus vraie, le désir de sortir du couvent.

Dans *Le Neveu de Rameau*, la typologie du comportement et de la physionomie est aussi faite d'alternances entre des expressions spontanées et des expressions simulées. Le Neveu a à sa disposition une panoplie d'attitudes toutes faites, de *positions* qu'il se force à prendre selon qu'il veut «contrefaire l'homme admirateur, l'homme suppliant; l'homme complaisant» (189). Il est aussi capable de se transformer en homme-instrument, dont le rôle peut donner lieu à plusieurs niveaux d'interprétation. En se plaçant du strict point de vue physiologique, la pantomime de l'homme-orchestre offre à travers le Neveu une illustration remarquable de la souplesse et malléabilité dont l'anatomie humaine est capable. Mais, comme on le verra dans le troisième chapitre, un mélomane y trouvera aussi une puissance d'évocation musicale qui lui donne l'illusion d'entendre les sons que suggèrent les gestes silencieux de la pantomime, alors que pour le moraliste cette évocation qui s'épuise en gestes futiles ne fait que souligner l'absence de génie créateur dans le Neveu, seulement capable de le mimer. Ce qui cependant est au fondement de ces diverses interprétations est la présence physique du Neveu dont le corps est l'unique raison d'être des fonctions mentales, morales et esthétiques qu'il exerce, et qui à la fin de la grande pantomime ne se manifeste plus que par les signes de l'épuisement et de l'hébétement et «dans un entier oubli ou dans une profonde ignorance de ce qu'il a fait» (167).

Au parfait contrôle de ses gestes, acquis dans la pratique dénaturante du parasitisme, correspond le total abandon du contrôle de soi avec lequel le Neveu se laisse aller comme un enfant, incapable de contrôler ses réflexes les plus biologiques : «Que diable, est-ce qu'il ne me connaît pas? est-ce qu'il ne sait pas que je suis comme les enfants, et qu'il y a des circonstances où je laisse tout aller sous moi?» (143). Prise au figuré cette fonction biologique devient la métaphore du manque de jugement du Neveu qui parfois se laisse emporter par

le rôle qu'il joue et dit, comme les enfants, tout ce qui lui passe par la tête et laisse échapper des paroles, à l'encontre du bon sens¹², qui lui portent préjudice.

Dans le portrait qui est fait du Neveu, la vie organique s'assimile toutes les autres dimensions de sa personne et inversement chez lui une qualité purement physique se charge toujours de connotations morales, sociales et esthétiques. Tel est le cas dans l'appropriation littéraire qu'il fait d'un lexique biologique et dans l'usage de termes comme *molécule* et *fibres* qui, tout en relevant des sciences de la vie, prennent une signification métaphorique qui ne fait que développer l'usage qu'en fait le philosophe quand il parle d'être « aveugle aux belles choses en morale » et « insensible aux charmes de la vertu » :

Moi. Comment se fait-il qu'avec un tact aussi fin, une si grande sensibilité pour les beautés de l'art musical; vous soyez aussi aveugle sur les belles choses en morale, aussi insensible aux charmes de la vertu.

Lui. C'est apparemment qu'il y a pour les unes un sens que je n'ai pas; une fibre qui ne m'a point été donnée, une fibre lâche qu'on a beau pincer et qui ne vibre pas; où peut-être c'est que j'ai toujours vécu avec de bons musiciens et de méchantes gens; d'où il est arrivé que mon oreille est devenue très fine, et que mon cœur est devenu sourd. Et puis c'est qu'il y avait quelque chose de race.[...] Mon sang est le même que celui de mon père. La molécule paternelle était dure et obtuse; et cette maudite molécule première s'est assimilé tout le reste. (172)

La définition caractérielle du Neveu dépend d'abord d'un fond inné, reçu à la naissance par voie du *sang* c'est-à-dire de l'hérédité qui a transmis au fils les qualités et défauts du père. L'histoire du caractère est d'ordre physiologique, mais se complique des attributs acquis dans les rapports sociaux et qui fait que la personne qu'il est, ne peut être compris que dans la complémentarité entre les

¹² « [...]ôtez à l'homme le bon sens, et vous le réduirez à la qualité d'automate ou d'enfant» (*Encyclopédie* 'Bon-sens' 488).

deux, l'histoire d'un atavisme physiologique lié aux déformations acquises à l'usage de la société.

Cette conception matérialiste du moi, en donnant primauté à l'*organisation* et à l'hérédité, place le corps au centre de toutes les opérations que peut effectuer un individu. Cette perspective se trouve aussi dans *La Religieuse* où l'*a priori* d'un déterminisme biologique s'impose avec une force qui montre que personne ne peut se libérer de sa configuration physiologique. La narratrice-personnage Suzanne débute ses mémoires en signalant que la possibilité d'échapper au déterminisme organique lui est complètement refusée et se double d'un déterminisme social qui, à cause de sa naissance illégitime, la voue à être enfermée au couvent.

Confronté au sujet délicat de devoir faire parler sa narratrice des perversions¹³ de la sensibilité, des dérèglements que la vie conventuelle fait naître dans les femmes qui y sont soumises, Diderot a recours à plusieurs modes de discours pour évoquer le corps dans un contexte si chargé d'interdits. En donnant la parole à une jeune ingénue, Diderot peut effectuer en toute innocuité l'évocation des effets délétères que la vie conventuelle opère sur la sensibilité de son héroïne et sur celle des religieuses qui l'entourent. Utilisant son corps comme pièce à conviction des épreuves qu'elle endure personnellement, la narratrice des mémoires tient compte avec précision des symptômes qui se manifestent en elle toutes les fois où une atteinte est faite à l'intégrité de sa personne. Tel est le cas à chacune des prises de voile durant lesquelles le personnage Suzanne fait preuve d'une aliénation physique dont elle

¹³ Le mot est pris dans le sens organique d' « action de détourner quelque chose de sa vraie nature, de la normalité » (*Trésor de la langue française XIII* : 157).

enregistre les signes avec un sens d'observation clinique surtout attentif aux comportements pathologiques que ces cérémonies déclenchent en elle. Que ce soit en prévision de sa prise de voile de postulante au couvent de Sainte-Marie, ou celle de ses vœux perpétuels à Longchamp, Suzanne se décrit en proie à des défaillances qu'elle détaille minutieusement avec tous les symptômes physiologiques qui précèdent et accompagnent ses pertes de conscience:

O Dieu! que vais-je devenir?...En prononçant ces mots, il me prit une défaillance générale, je tombai évanouie sur mon traversin; un frisson dans lequel mes genoux se battaient et mes dents se frappaient avec bruit succéda à cette défaillance, à ce frisson une chaleur terrible. 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. (98-99)

D'une prise de voile à l'autre, il est significatif que la narratrice utilise les mêmes termes et les mêmes notations pour évoquer les perturbations qui l'atteignent, comme la perte de parole et d'audition et l'affaiblissement général du corps qui s'affaisse sur lui-même, la mettant dans un état de totale passivité par rapport à ce qui se passe autour d'elle. Durant la cérémonie de la prise de voile Suzanne ne sait ni ce qu'elle fait ni ce qu'elle dit, et «[on] disposa d'[elle] pendant toute cette matinée qui a été nulle dans [sa] vie» (123). L'amnésie qui frappe Suzanne et la prive du souvenir de tout ce qui s'est passé le matin de ses vœux laisse un vide dans son histoire individuelle qui l'empêchera toujours de s'identifier à la religieuse qu'elle est devenue à son insu ce matin là. Dans ces moments de grande tension nerveuse que constitue pour elle l'obligation de devoir proférer des vœux qu'elle rejette, Suzanne évoque son corps en se plaçant du point de vue intérieur, à partir de la conscience subjective qu'elle a de la façon dont elle réagit physiologiquement aux sentiments d'appréhension puis de rejet qui l'habitent au moment qui précède et suit sa prise de voile:

Je n'entendis rien de ce qu'on disait autour de moi, j'étais presque réduite à l'état d'automate, et je ne m'aperçus de rien. J'avais seulement par intervalles comme

de petits mouvements convulsifs. On me disait ce qu'il fallait faire; on était souvent obligé de me le répéter, car je n'entendais pas de la première fois, et je le faisais; ce n'était pas que je pensasse à autre chose, c'est que j'étais absorbée, j'avais la tête lasse comme quand on s'est excédé de réflexion. (123)

Les pertes de conscience et de mémoire dont Suzanne fait l'expérience durant ses vœux inaugurent une longue série d'épisodes où son corps manifeste une variété de symptômes pathologiques qui illustrent la perpétuation de cette aliénation. Allant de la crise d'hystérie (140-141), lorsqu'elle est enfermée dans l'*in pace*, aux crises de panique et anxiété (187) qui l'atteignent entre autres pendant qu'elle attend de connaître le résultat de son procès, Suzanne est sans cesse menacée de succomber à l'évanouissement, à la folie ou à la maladie. C'est dans ces situations d'extrême faiblesse physique, quand elle est sur le point de s'évanouir ou qu'elle émerge du coma, que Suzanne entre en contact avec un moi profond, étrangement situé dans l'intériorité du corps d'où elle perçoit les sensations qui lui parviennent de l'intérieur de son propre organisme ou de l'extérieur.¹⁴ A l'occasion d'une de ces défaillances, Suzanne entrevoit que ce qui subsiste en dernier avant qu'elle ne perde conscience, sont les sensations auditives et tactiles qu'elle éprouve et dont elle a la perception à partir de l'intérieur d'un corps à moitié conscient:

je tombai dans une espèce de léthargie. On désespéra de moi pendant toute cette nuit. On venait de temps en temps me tâter le pouls; je sentais des mains se promener sur mon visage, et j'entendais différentes voix qui disaient comme dans le lointain: Il remonte....Son nez est froid.... Elle n'ira pas à demain....(197)

¹⁴ Voilà la description que la narratrice donne de cet état second entre conscience et inconscience «dans ces moments de transe où la force abandonne insensiblement, les membres se dérobent, s'affaissent, pour ainsi dire, les uns sur les autres, et la nature ne pouvant se soutenir, semble chercher à défaillir mollement. Je perdis la connaissance et le sentiment; j'entendais seulement bourdonner autour de moi des voix confuses et lointaines; soit qu'elles parlassent, soit que les oreilles me tintassent, je ne distinguais rien que ce tintement qui durait.» (170).

Revivant en pensée les moments où elle croit sa fin venue, Suzanne se décrit très malade, dans un état semi-conscient, où elle a conscience d'elle-même à travers les attouchements et les paroles de ceux et celles qui sont à son chevet. L'aliénation de toujours vivre à travers les autres trouve son apogée en ce qui semblent être ses derniers moments, durant lesquels les seules sensations qui lui donnent conscience d'elle-même, sont celles des attouchements d'autrui et des commentaires qui sont faits à son propos. L'aliénation qu'elle éprouve le jour de ses vœux est destinée à ne jamais cesser, même quand elle se croit arrivée à ses derniers moments. Il est significatif que ce soit ceux présents qui semblent décider de son sort et dire si elle va mourir, comme le craint sœur Sainte-Ursule et le souhaite la supérieure, ou si elle va vivre, comme le prédit le médecin, d'après les signes cliniques qu'il observe, attestant que sa guérison est en cours: «Oui, Madame, lui dit-il, elle s'en tirera, la peau est bonne, la fièvre est tombée, et la vie commence à poindre dans les yeux» (198). Ce sera à ce dernier que les événements donneront raison.

La narratrice se décrit selon une focalisation interne qui seule peut rendre compte de ce qu'elle ressent à ces moments cruciaux où elle perd ou regagne conscience, la description change de point de vue et s'effectue de l'extérieur, à l'instant où son corps, privé de conscience, devient l'objet de contemplation du regard de ceux présents et qui se chargent d'en faire la description. C'est indirectement, à travers le regard d'une tierce personne, que la narratrice effectue les descriptions physiques d'elle-même. Ce sont les commentaires de ceux qui la contemplent et qui s'étendent sur ses charmes avec une luxuriance de détails qu'elle retranscrit sur un vague mode de réticence, comme si elle n'assumait pas la responsabilité des paroles élogieuses émises à son sujet. Par exemple, à la suite de sa prise de voile de postulante au couvent de Sainte-Marie, elle évoque les compliments que lui font ses compagnes et se mentionne

à la troisième personne comme si, n'étant que l'objet du regard et du discours des autres, elle ne participait pas activement à ce qui se passe:

Cependant cette cruelle cérémonie prit fin; tout le monde se retira, et je restai au milieu du troupeau auquel on venait de m'associer. Mes compagnes m'ont entourée, elles m'embrassent et se disent : Mais voyez donc, ma sœur, comme elle est belle! comme ce voile relève la blancheur de son teint! Comme ce bandeau lui sied, comme il lui arrondit le visage, comme il étend ses joues!...Comme cet habit fait valoir sa taille et ses bras!...Je les écoutais à peine; j'étais désolée; cependant il faut que j'en convienne, quand je fus seule dans ma cellule je me ressouvins de leurs flatteries, je ne pus m'empêcher de les vérifier à mon petit miroir, et il me sembla qu'elles n'étaient pas tout à fait déplacées. (89-90)

Un scrupule narratif l'oblige à admettre qu'un certain mouvement de vanité lui fait vérifier à son petit miroir l'exactitude de ces compliments, faisant savoir au destinataire qu'elle n'est pas indifférente à l'apparence qu'elle présente aux autres dont elle décrit minutieusement les réactions qu'ils font au spectacle de sa personne. Tel est le cas, quand elle s'apprête à entreprendre le récit de ses malheurs à la supérieure de Sainte-Eutrope qui, avant même que Suzanne ne débute, s'est déjà mise en situation d'être émue par une proximité physique qui fait qu'elle *touche* Suzanne et que celle-ci la *touche*. En choisissant de se montrer incapable d'interpréter la véritable nature des effets que le récit de ses malheurs produit sur la supérieure et en reconnaissant qu'elle y voit les signes d'«un mal contagieux» (233) qui peut se communiquer, la narratrice oblige le lecteur à reconnaître la teneur érotique du texte. Ce n'est pas seulement de la proximité du corps de Suzanne que la supérieure jouit, mais de la teneur du récit qui en évoquant le corps torturé de la jeune religieuse provoque en elle des réactions qui, rapportées dans les mémoires ne peuvent laisser le lecteur insensible:

Je commençai donc mon récit à peu près comme je viens de vous l'écrire. Je ne saurais vous dire l'effet qu'il produisit sur elle, les soupirs qu'elle poussa, les pleurs qu'elle versa, les marques d'indignation qu'elle donna contre mes cruels parents, contre les filles affreuses de Ste. Marie, contre celles de Longchamp [...]

quand je fus à la fin, je me tus [...] Et elle ne me répondait que par ces mots [...] Les cruelles! serrer ces bras avec des cordes!..et elle me prenait les bras et elle les baisait...Noyer de larmes ces yeux!...et les baisait....Arracher la plainte et les gémissements de cette bouche! (232)

Une approche fragmentaire réduit le corps de Suzanne aux différentes parties anatomiques qui ont spécifiquement fait l'objet de supplices et qui maintenant sont à la merci des caresses de la supérieure, transformant l'héroïne en objet soumis à la séduction et aussi passivement manipulé que lors des mauvais traitements infligés au couvent de Longchamp. La forme verbale qu'utilise la narratrice signale le processus d'objectivation du corps du personnage qui n'existe que par les actions qu'autrui y opère: «Chère Mère, voyez dans quel désordre vous m'avez mise [...]» (233).

L'alternance rapide et parfois l'occurrence simultanée entre des états d'inconscience et d'extrême lucidité est un des illogismes de la narration qui présente l'héroïne en train de se décrire alors qu'elle est évanouie. On remarquera que son extrême sensibilité organique se manifeste sélectivement, surtout dans les moments décisifs tels la profession des vœux, auxquels elle ne peut nier avoir participé qu'en alléguant un évanouissement ou dans les moments osés, où admettre savoir à quoi correspondent les agissements de la Supérieure compromettrait l'innocence à laquelle elle prétend. La coexistence en Suzanne d'une extrême lucidité et d'une innocence que le texte rend improbable, pose le problème de la nature exacte de sa sensibilité. Son personnage demeure une énigme pour le lecteur et pour tous ceux qui, dans le récit, essayent de l'interroger et de *sonder* ses sentiments, et qui portent sur elle le jugement qu'elle est *froide*¹⁵. Il n'est pas donné au récit d'élucider le mystère de Suzanne, et la

¹⁵ C'est grâce à cette prudence que Suzanne conserve son sang-froid, qui est la qualité indispensable pour observer et rapporter ce qui se passe autour d'elle.

peinture que les mémoires font d'elle la présente à la fois comme une jeune victime douce et innocente sur qui tout le monde, l'auteur inclus, s'apitoie, et aussi comme une froide observatrice d'elle-même et de la sensibilité des autres. Suzanne s'avère apte à capter, sinon interpréter, les moindres détails physiologiques par lesquels se manifeste la réponse de chaque religieuse à la vie du cloître, donnant une typologie exhaustive des comportements ayant cours au couvent. Ce dédoublement de personnalité fait de Suzanne une narratrice convaincante qui, ayant eu personnellement l'expérience des effets déstabilisants de la vie conventuelle, est capable d'articuler en connaissance de cause ce qu'elle observe d'irrégulier dans son comportement et dans celui des religieuses autour d'elle. La sensibilité, telle que l'observe la narratrice Suzanne, s'avère une qualité non dépourvue de risques et qui existe rarement sans quelque conséquence funeste pour la constitution et le bon équilibre mental¹⁶ de ceux qui la possèdent ou en subissent les effets.

Il est significatif que parmi les supérieures qui exercent leur autorité sur Suzanne, celles qui font l'objet des descriptions les plus expressives sont celles qui sont dotées d'expressivité corporelle et ont la capacité d'extérioriser la face profonde de leur être. Tout se passe comme si les traits physiques les mieux aptes à donner lieu à de bonnes descriptions étaient ceux liés aux gestes et aux mouvements du corps où s'extériorise la personnalité des personnages. Le besoin de décrire s'avère proportionnel à l'énergie avec laquelle les tensions du corps trahissent l'intériorité affective et passionnelle des personnages. Suzanne

¹⁶ Répondre à la salve de questions à laquelle elle est soumise à son arrivée à Sainte-Eutrope, lui semble mal augurer pour le futur dans ce couvent, et elle choisit de ne rien dire sur elle-même qui puisse être mal interprété et compromettant. Son apprentissage de l'art de se contenir est accompli puisque ses compagnes la qualifient de *réservee*, signifiant qu'elles n'ont rien appris sur Suzanne qui puisse leur permettre de porter de jugement sur elle.

admet son plaisir à décrire la supérieure de Sainte-Eutrope qui par son expressivité s'offre immédiatement comme un bon sujet de description :

Cette supérieure s'appelle Madame.... Je ne saurais me refuser l'envie de vous la peindre avant que d'aller plus loin. C'est une petite femme toute ronde, cependant prompte et vive dans ses mouvements; sa tête n'est jamais sise sur ses épaules; il y a toujours quelque chose qui cloche dans son vêtement [...] Sa figure décomposée marque tout le décousu de son esprit et toute l'inégalité de son caractère; aussi l'ordre et le désordre se succèdent-ils dans la maison. (207-208)

Un des résultats du portrait de Madame... est de montrer la relation immédiate qui existe entre ses attributs caractériels et leur manifestation corporelle dans la sphère du geste et de la physionomie. Le mouvement perpétuel qui agite la supérieure de Sainte-Eutrope correspond à une mobilité d'humeur qui la fait alterner de la laxité à la sévérité dans un va-et-vient incessant et déstabilisant pour la communauté dont elle a charge. Son portrait n'est pas sans rappeler celui du Neveu, qui lui aussi a les caractéristiques d'être un *composé* de traits de caractère opposés, en continuel changement. Dans le cas de la supérieure et du pouvoir qu'elle détient, cette alternance entre différentes manières d'être se projette dans la marche imprévisible et irrégulière qu'elle donne à la règle conventuelle, créant un climat d'incertitude latente que Suzanne vit douloureusement: «On est très mal avec ces femmes là, on ne sait jamais ce qui leur plaira et déplaira [...] On est toujours trop près ou trop loin des supérieures de ce caractère; il n'y a ni vraie distance, ni mesure» (209).

La vie de la communauté entière se transforme selon le tempérament de la supérieure en place auquel il faut se conformer. Dans le portrait de Madame de Moni, il émane de son pouvoir communicatif une force qui se transmet aux religieuses par la prière et l'extase. La supérieure décrit le processus d'osmose par lequel elle laisse s'accumuler en elle une exaltation qui s'exhalera en un discours inspiré qui se communiquera à la communauté, peu à peu gagnée par

son enthousiasme. Les descriptions de Madame de Moni insistent sur ses dons de visionnaire et prophétesse qui la rendent capable de saisir la vérité des choses et des hommes au-delà du visible et de l'immédiat. Tous les attributs corporels, les attitudes et jeux de physionomie ne peuvent être conçus en Madame de Moni que comme les manifestations d'une profonde activité de l'âme:

Elle paraissait méditer, et méditer profondément; elle avait les yeux fermés avec effort, quelquefois elle les ouvrait, les portait en haut et les ramenait sur moi; elle s'agitait, son âme se remplissait de tumulte, se composait et se ragitait ensuite. En vérité cette femme était née pour être prophétesse, elle en avait le visage et le caractère. (122)

Le pouvoir de Madame de Moni lui permet d'établir, non seulement avec Suzanne mais avec l'ensemble de la communauté, un contact qui résulte en des expériences collectives où les corps des religieuses, unis en une sorte de participation unanimiste, vibrent à l'unisson sous son impulsion: «Ses pensées, ses expressions, ses images pénétraient jusqu'au fond du cœur; d'abord on l'écoutait, peu à peu on était entraîné, on s'unissait à elle, l'âme tressaillait et l'on partageait ses transports» (119). En contraste à Madame de Moni, la personne physique de la sœur Sainte-Christine n'inspire aucune description à la narratrice, car son influence ne provient pas de sa présence physique mais du pouvoir de sa conviction à appliquer la règle conventuelle. Il n'y a rien à décrire de sœur Sainte-Christine car sa personne physique se tient à l'écart, hors de vue, alors qu'elle délègue à ses favorites le pouvoir de diriger pratiquement la vie du couvent. Son rôle est d'imposer l'ordre et la discipline d'où est exclu tout épanchement émotif, et c'est en manifestant ouvertement «toute la douleur qu' [elle] ressentait de la perte de [sa] première supérieure» que Suzanne s'aliène l'appui de sœur Sainte-Christine.

On vient de voir que dans *La Religieuse* et *Le Neveu de Rameau*, Diderot choisit de donner la prédominance à la dimension physiologique des

personnages à travers une écriture descriptive des symptômes, plutôt qu'à l'analyse psychologique pour expliquer qui ils sont. Que ce soit le Neveu en qui se concentre la presque totalité des descriptions du *Neveu de Rameau*, ou dans les femmes évoquées dans *La Religieuse*, il semble que les traits physiques donnent à chacun des personnages son individualité. Au contraire, les personnages masculins de *La Religieuse* et la personne du philosophe dans le *Neveu de Rameau*, en qui la sensibilité s'exprime au niveau du raisonnement et du contrôle de soi, font leur marque dans le récit plutôt par leur expression verbale que par l'expressivité de leur corps ému. Ces personnages détiennent une stabilité d'identité qui fait défaut aux personnages plus facilement perturbés par les données du sensible. En ces derniers, l'expressivité corporelle porte la marque d'un changement continu qui les fait passer de la conscience à l'inconscience, de la mémoire à l'oubli créant de grands trous d'ombre durant lesquels ils ne savent plus qui ils sont. Dans les personnages féminins de *La Religieuse* et dans la personne du Neveu s'instaure une notion fragmentée de l'individualité fondée sur une temporalité discontinue qui doit gérer les ellipses et les intermittences de la vie consciente. Il existe dans l'histoire de Suzanne et du Neveu de fréquentes instances où leur volonté est aliénée et tout se passe comme si les autres prenaient la place du moi. Aliénés de leur propre corps, transformés en automates par la pression sociale, Suzanne et le Neveu trouvent un effet libérateur dans l'usage, soit écrit ou parlé, du langage grâce auquel ils s'affirment dans leur singularité et forcent l'interlocuteur à les reconnaître comme personnes autonomes, au moins dans leur manière personnelle de s'exprimer.

3) Propriété individualisante du discours

On se propose à présent d'étudier l'usage que font les personnages de *La Religieuse* et du *Neveu de Rameau* du langage comme moyen d'affirmation de soi et processus de reconquête de leur moi sur tout ce qui l'a aliéné: le temps, la société et l'extrême sensibilité qui leur fait parfois perdre contrôle d'eux-mêmes. L'on vient de voir comment, dans ces deux romans, Diderot choisit une écriture appropriée aux symptômes par lesquels la sensibilité des personnages s'exprime en illustration de leur individualité. De la même façon, tout usage qu'il fait des mots inscrit le personnage dans son rapport avec les autres et laisse filtrer les indices de la façon individuelle dont il existe dans le langage. Que signifie pour le Neveu et pour Suzanne affirmer leur individualité dans un langage qui leur soit propre?

Que le Neveu éprouve le besoin d'accompagner ses paroles de gesticulations, de sifflements et grognements signale combien sa parole est liée à sa personne physique et constitue un élément fondamental de qui il est. Son discours possède une indéniable corporéité en harmonie avec la dimension physique, charnelle du personnage évoquée par les descriptions de ses pantomimes. Face au calme du philosophe, le Neveu, dans une mise en scène d'agrandissement de lui-même, alternativement jubile ou se lamente dans les évocations de ses rôles d'amuseur, musicien, parasite, moraliste, dont il épouse les différents langages. Les échanges de paroles entre le philosophe et Rameau s'effectuent durant les phases réflexives, quand le Neveu, entre deux pantomimes, reprend son souffle et ses esprits. Dans un besoin irrépressible de dévoilement de soi, la parole du Neveu prolifère, déborde, dévie dans de multiples ramifications, et rebondit aux questions du philosophe Moi, qui plus ou moins à l'aise devant ce verbiage pléthorique, s'efforce de canaliser la pensée du

Neveu et de la fixer sur les sujets qui lui tiennent à cœur. C'est toujours le Neveu qui laisse sa parole l'entraîner hors du sujet traité, au hasard des associations d'idées, à l'image de sa vie désordonnée, livrée aux retournements de situations et à l'imprévu.

On a déjà constaté comment Suzanne s'approprie le langage physico-scientifique de la médecine pour décrire les effets que produit la vie du couvent sur son corps et sur celui des religieuses qui l'entourent. Mais son discours fait aussi preuve d'autres compétences spécifiques, «d'un hétéroclite des savoirs» (Hamon, "Du savoir" 480) qui juxtapose un haut niveau d'expertise dans le maniement de langages aussi différents que le discours juridique et l'appréciation esthétique du critique d'art. L'objectif commun qui fait l'unité de tous ces discours disparates où Suzanne s'approprie les rudiments de langues savantes, est d'accroître l'éloquence de son propre discours et lui donner plus d'efficacité en défense de son innocence et en dénonciation des abus des couvents. Suzanne trouve dans le mémoire de l'avocat Manouri «une armature logico-sémantique» (Hamon 160) qui présente l'argument que «la vie claustrale est d'un fanatique ou d'un hypocrite» (*Religieuse* 184) et sur laquelle elle peut offrir en exemple son expérience personnelle. En commentant et citant de larges extraits du mémoire dans son propre texte, Suzanne construit la validité des prémisses théoriques de son cas personnel. A l'inverse, le témoignage de Suzanne donne au mémoire de son avocat, à qui elle reproche d'avoir «trop d'esprit et pas assez de pathétique» (181) le ton juste de l'expérience et des exemples ancrés dans la réalité qui lui manquaient. Suzanne, face aux différents interlocuteurs qui la confrontent dans des séries d'interrogatoires qu'elle doit continuellement réinventer son discours en l'adaptant aux différents types de pressions exercées sur elle pour la forcer à rester au couvent. Elle

ajuste son éloquence¹⁷ à chaque occasion qui se présente de convaincre un interlocuteur et modèle sa rhétorique sur celle de celui qui l'écoute et sur ce qu'il est à même de comprendre et apprécier. Suzanne cultive sciemment la fonction phatique du langage qui crée un lien de communication entre des interlocuteurs qui participent à un univers culturel commun.

Ce qu'elle caractérise dans son propre cas comme «un tour d'esprit bien singulier» (273)¹⁸, n'est qu'une forme d'éloquence attentive à l'autre qui cultive une rhétorique capable de s'insinuer dans l'âme du narrataire et de l'amener à communier avec elle dans un rapprochement du cœur et de l'esprit. Suzanne sait calquer sa parole sur celle des personnes qu'elle aime au point de faire fusionner son discours avec le leur et d'épouser leurs pensées comme si elles étaient les siennes, comme dans sa relation avec Madame de Moni:

Il est sûr que j'éprouvais une facilité extrême à partager son extase, et que dans les prières qu'elle faisait à haute voix, quelquefois il m'arrivait de prendre la parole, de suivre le fil de ses idées et de rencontrer, comme d'inspiration, une partie de ce qu'elle aurait dit elle-même. Les autres l'écoutaient en silence ou la suivaient; moi, je l'interrompais, ou je la devançais, ou je parlais avec elle; je conservais très longtemps l'impression que j'avais prise, et il fallait apparemment que je lui en restituasse quelque chose, car, si l'on discernait dans les autres qu'elles avaient conversé avec elle, on discernait en elle qu'elle avait conversé avec moi. (148)

Grâce à un don spécial de télépathie qui la lie au langage inspiré de sa supérieure, Suzanne a directement accès aux visions de cette dernière et peut les évoquer comme si elles étaient les siennes.

¹⁷ L'éloquence est qualifiée dans l'*Encyclopédie* d'être l'art « d'imprimer avec force dans l'âme des autres le sentiment profond dont on est pénétré [...], la persuasion intime de la vérité qu'on veut prouver » (V 529).

¹⁸ Suzanne analyse à l'intention du marquis de Croismare, les motivations qui modèlent ses différents modes d'écriture, signalant le plaisir qu'elle ressent à écrire ce qui devrait plaire à son destinataire et confirmer la bonne idée qu'il se fait d'elle: «J'ai un tour d'esprit bien singulier; lorsque les choses peuvent exciter votre estime ou accroître votre commisération, j'écris bien ou mal, mais avec une vitesse et une facilité incroyables; [...] Si je suis forcée au contraire, de me montrer à vos yeux sous un aspect défavorable, je pense avec difficulté, l'expression se refuse, la plume va mal» (273).

Mais Suzanne fait aussi preuve d'une rare maîtrise discursive dans les situations d'affrontement où elle doit faire face aux tribunaux que représentent ses parents, ses confesseurs, ses supérieures conventuelles et tous ceux qui veulent l'accuser d'être coupable et veulent obtenir d'elle l'aveu de n'importe quel crime.¹⁹ Face à sœur Sainte-Christine, Suzanne a l'habileté de renverser les rôles et de devenir l'accusatrice de celle qui l'accusait, en utilisant les mêmes armes juridiques et en retournant contre elle les lois mêmes qu'elle utilisait contre Suzanne, qui n'a jamais été déclarée coupable, tant elle avait «d'attention à mettre la raison de [son] côté» (130). Mais si la force exercée contre elle n'a pas raison de sa constance et ne la fait pas changer d'avis, qu'en est-il de la séduction? Suzanne est interrogée par la supérieure de Sainte-Eutrope, alors que celle-ci est en train d'essayer de la séduire et de lui apprendre "le langage des sens". C'est au moment où elle est la plus vulnérable et la moins certaine de ce qu'elle ressent²⁰, que sa supérieure demande à Suzanne de s'analyser et scruter les raisons qui lui font vouloir quitter la vie de couvent. Mais non ébranlée dans sa décision, Suzanne persiste à demander à faire résilier ses vœux, prouvant l'authenticité de ses intentions et une fidélité à soi d'autant plus grande que c'est au cœur même d'une entreprise de séduction sexuelle dont elle se voit l'objet, qu'elle persiste à vouloir sortir du couvent. Cependant l'étonnement que manifeste Suzanne face aux ordres que lui intime le père

¹⁹ Christine Clark-Evans, dans son article "Le Témoignage de Suzanne: Séduction tragique et discours juridique dans *La Religieuse* de Diderot" fait une très bonne analyse de l'habileté dans la maîtrise du langage juridique que possède Suzanne. Elle fait preuve dans ses confrontations avec sœur Sainte-Christine d'une supériorité qui place celle-ci dans « un dilemme rhétorique" qui "illustre que la supérieure désire la déchéance du personnage Suzanne jusqu'à faire un faux témoignage» (75-89).

²⁰ L'éveil du désir chez Suzanne n'est jamais explicite, mais il se trouve des indices dans le texte qui attestent qu'elle ait conscience d'être atteinte d'un trouble qu'elle appelle *maladie*. «Le résultat de mes réflexions, c'est que c'était peut-être une maladie à laquelle elle était sujette [...] que peut-être cette maladie se gagnait, que Ste Thérèse l'avait prise, et que je la prendrais aussi » (230).

Lemoine de ne pas continuer à voir sa supérieure, prend l'apparence d'un doute ou d'une ignorance sur la nature de leur relation qui ne paraît ni sincère ni probe. En posant des questions sur le lesbianisme et en acceptant sans protester le silence de Don Morel en guise de réponse, Suzanne fait preuve d'une réticence à savoir qui semble en contradiction avec sa curiosité intellectuelle habituelle. Son insistance sur son ignorance de la nature sexuelle de sa relation avec la supérieure, montre l'usage sélectif et retors qu'elle fait du langage comme instrument de connaissance.

En tant que demanderesse, Suzanne est privée de l'initiative du discours et doit établir une communication aussi satisfaisante que possible avec ceux dont dépend son sort en ajustant sa parole sur la leur plutôt que sur une authentique expression d'elle-même. Suzanne ne possède pas de pratique du discours qui reflète une unité individuelle particulière, excepté la remarquable maîtrise discursive qu'elle met au service de son seul objectif, sortir du couvent. La répétition des rituels discursifs auxquels elle est soumise dans l'interminable succession d'interrogatoires, montre assez l'énigme qu'elle est pour ceux qui la confrontent verbalement. La qualité polysémique de son discours, où semblent s'actualiser «toutes les potentialités du philosophe éclairé» (Vallois 165), donne au personnage une nouvelle dimension tout aussi intellectuellement stimulante que ses autres talents d'actrice et de musicienne sont captivants pour la sensibilité de ceux qui l'approchent et du lecteur.

Le Neveu n'accède pas non plus à une appropriation du langage qui reflète qu'il ait trouvé "une langue propre à son cœur " qui ne soit pas déformée par l'effet d'une vie sociale qui altère l'expression authentique de soi. Il ne s'agit pas tant de l'effet dénaturant que la société a sur la langue individuelle, mais plutôt sur la forme langagière que l'expression de soi est forcée de prendre dans un contexte social donné, par exemple comme celui de dépendance où se trouve

Rameau. Suzanne existe dans le langage à travers les savoirs qu'elle acquiert et qu'elle met au service de l'affirmation de soi, considérant la maîtrise d'un langage rationnel comme le moyen de se ressaisir et de contrecarrer les effets déstabilisants de la sensibilité et de la perte de contrôle de soi. Se protégeant contre les débordements du corps émotif, Suzanne s'en remet au langage contrôlé et raisonnable pour désamorcer les processus de séduction que peut déclencher la vue du corps sensible. Elle utilise sa maîtrise du discours pour faire valoir une vision raisonnable des choses et se distinguer de "la bizarrerie" (225) des religieuses qui tombent trop facilement sous l'emprise de la superstition et de la peur.

L'usage qu'en font Suzanne et le Neveu, révèle le langage comme un fait social mais, alors que la relation entre la langue et son moi trouve une expression constructive et positive en Suzanne, le langage du Neveu ne présente qu'un ensemble de traits contradictoires et discordants qui ne peut assurer l'unité de son moi ni refléter une vision ordonnée et sensée de la réalité. A l'image de sa personnalité dissociée, le Neveu est porté à s'approprier un langage à double registre «un diable de ramage saugrenu, moitié des gens du monde et des lettres, moitié de la halle» (177) qui mélange les tons et les significations et, par exemple, crée un effet de dérision dans le conte tragique du renégat d'Avignon en y introduisant une familiarité comique qui détonne. La perméabilité constitutive et l'ubiquité parasitique du Neveu le laissent ouvert aux particularités linguistiques des cercles qu'il fréquente, et qu'il amalgame en un *ramage saugrenu* qui n'appartient qu'à lui et reflète le côté rhapsodique de son individualité et de son mode de vie. Chez Rameau, le lien entre l'usage singulier qu'il fait du langage et son identité individuelle s'établit comme un fait socialement déterminé et dépendant d'un contexte énonciatif hétéroclite et

rarement, excepté l'infortuné lapsus du dîner chez Bertin, comme une expression spontanée de soi.

L'originalité du Neveu consiste principalement dans l'usage équivoque qu'il fait du langage. L'on verra dans le chapitre suivant quelles en sont les implications morales et quels effets a la pratique de la double entente et du jeu sur les mots, où «l'inégalité [du] ton tantôt haut, tantôt bas» (154) reproduit les contradictions inhérentes à un personnage déchiré entre l'abjection et la délicatesse d'âme. L'instabilité sociale du Neveu, qui risque toujours de quitter le groupe dont il fait temporairement partie, lui fait réajuster continuellement son maniement verbal sur les exigences de chaque protecteur. Il utilise à son avantage le bavardage acquis dans les cercles qu'il fréquente et se fait le *colporteur des bons contes* qui se disent entre initiés selon le jargon d'une sociabilité mesquine, centrée sur la coterie et le raconter. Le discours du Neveu est marqué par les difformités, ce qu'il appelle les *idiotismes*, acquis en compagnie de la *ménagerie* de Bertin. Rameau participe activement à ce *vacarme* où la communication verbale «n'est qu'un charivari de toutes sortes de bruits confus; le ramage barbare des habitants de la tour de Babel» (136) où les quiproquos et les malentendus se multiplient dans un cloisonnement des discours où personne d'extérieur à la clique d'initiés n'est supposé comprendre ce qui est dit. La fragmentation du discours, la façon particularisante, centrée sur soi, de voir le monde fait du langage un système de référence instable que chacun peut détourner de sa signification originelle dans un parasitage général de la communication.

Il s'agit de considérer les manipulations langagières du Neveu qui créent des écarts où le sens se perd dans la façon équivoque dont il choisit de s'exprimer. Il tourmente la syntaxe des phrases, joue sur l'enchaînement des mots, leur répétition et leur renversement avec une virtuosité et une rapidité qui

confondent l'interlocuteur et l'empêchent d'en comprendre immédiatement toute la valeur paradoxale:

Moi je suis le fou de Bertin et de beaucoup d'autres, le vôtre peut-être dans ce moment; ou peut-être vous, le mien. Celui qui serait sage n'aurait point de fou. Celui donc qui a un fou n'est pas sage; s'il n'est pas sage, il est fou; et peut-être, fût-il roi, le fou de son fou. (139)

Cet usage du syllogisme pour affirmer une vérité selon une logique paradoxale, est emblématique des idiosyncrasies linguistiques du Neveu. Ce dernier est devenu expert à tourner le sens des mots à son avantage et les utilise selon une interprétation personnelle et intéressée qui a des conséquences morales dont on étudiera les ramifications dans le prochain chapitre. Le cynisme du Neveu met tout le monde à la même enseigne de servir son propre intérêt, et dans cette optique tout acte de langage devient l'expression d'une logique égoïste que dicte la situation de chacun. Comparé au dogmatisme du philosophe, le Neveu cultive la langue de la confusion et de la dissociation de soi, où l'on peut dire une chose et son contraire à la fois. Les virtualités les plus contradictoires coexistent dans le portrait qu'il fait de lui-même, dans un usage du langage qui rend possible que les traits de caractère les plus disparates, ceux du proxénète, du lettré cultivé, de l'esthète musicien, du flatteur pique-assiette, co-existent en une seule personne. C'est dans son usage du langage que le Neveu réussit à faire tenir ensemble cette personnalité d'Arlequin et l'on verra que l'abjection qu'il se donne, est plus virtuelle que réelle et ne s'actualise qu'au niveau des paroles et des pantomimes. A l'image de la langue polyphonique de Suzanne, le langage équivoque du Neveu reflète une identité qui se multiplie en différentes entités dont aucune, isolée des autres, ne peut entièrement contenir qui il est.

Conclusion

Dans *La Religieuse* et *Le Neveu de Rameau*, en donnant au corps des personnages l'autorité finale de montrer qui ils sont, Diderot met à défi l'unité de caractère qui est la condition qui fait l'efficacité du personnage et fait que le lecteur croit en lui. L'hôtesse narratrice de *Jacques le fataliste* reconnaît la validité théorique de l'axiome que «quand on introduit un personnage sur la scène il faut que son rôle soit un» (*Jacques* 23) mais ne le met pas en pratique dans son récit des déboires de Madame de la Pommeraye. Dans *La Religieuse* et *Le Neveu de Rameau* les processus qui traditionnellement instituent la continuité de l'identité individuelle, tels que la nomination, la biographie, même la conscience que le personnage a de lui-même, sont évoqués en des termes si lacunaires et marqués d'inconsistance que l'unité du moi n'est plus assurée et se fragmente dans la dissociation et la discontinuité. En mettant le corps au centre de l'évocation des personnages, Diderot accepte de soumettre leur identité aux tribulations et aux variations qui peuvent affecter leur organisation physiologique et de la rendre aussi variable que les positions d'une girouette soumise aux quatre vents : «Né sous l'influence maligne de tous les Vertumnes» (69) est la traduction du vers d'Horace inscrit en épigraphe du *Neveu de Rameau* et qui pourrait aussi être valable pour l'héroïne de *La Religieuse* dont la résistance physique et la consistance morale sont mises à l'épreuve d'influences dénaturantes qui la modifient et la font changer à son insu.

Cependant il est impossible d'accuser Diderot de réductionisme ou de simplification de la réalité des personnages de *La Religieuse* et du *Neveu de Rameau* dont la représentation est faite dans ces romans avec une complexité et un sens des nuances que Diderot avait regretté ne pas trouver dans les écrits de

ses collègues matérialistes.²¹ Le parti pris de montrer le corps des personnages de tant de points de vue différents et variés contribue à donner une impression d'éclatement ou de fragmentation de leur définition identitaire, de sorte qu'il est impossible qu'une image d'eux émerge, autre que syncrétique et composite et formée d'éléments différents qui ne cessent de s'ajouter et s'ajuster les uns aux autres.

Les modes de focalisation différents par lesquels les états du corps de Suzanne sont donnés à être perçus aboutissent à une vision scindée entre le regard de l'héroïne sur elle-même et celui que les autres portent sur elle et qui fréquemment absorbe le sien; un autre clivage existe entre les sensations venues de l'intérieur profond du corps de Suzanne et celles venant de l'extérieur et qu'elle perçoit comme des interférences aliénantes qui obstruent, soit en lui faisant perdre conscience, soit en la mettant mal à l'aise, le sens fragile qu'elle a d'elle-même. Finalement une scission existe entre le langage corporel qui inspire méfiance à l'héroïne parce qu'il la prive du contrôle de soi et la volonté d'imposer qui elle est. C'est au sens littéral qu'il faut comprendre les paroles: «je ne tardai pas à revenir à moi» (155), car retrouver son moi c'est éloigner l'aliénation et employer un discours raisonnable qui lui permet de se défendre.

Le personnage de Suzanne se construit à partir de tant de points de vue qu'il est peu probable que Diderot ait souhaité que cette image réfractée se résorbe en l'unicité d'une identité définitive. Il en est de même pour le Neveu qui est un personnage dont l'identité est indéfinissable car tant d'éléments divers y interviennent qu'il est impensable qu'un résultat unique et stable puisse en

²¹ Ses commentaires de l'ouvrage d'Helvétius intitulé *L'Homme* mettent fréquemment en évidence son refus d'une interprétation littérale et simpliste du matérialisme appliqué à la situation de l'homme, en qui tant de facteurs contribuent et interfèrent dans sa définition individuelle qu'il est difficilement concevable de pouvoir jamais affirmer de manière définitive en quoi elle consiste.

découler. Le personnage du Neveu fait l'objet de structures narratives qui mettent en évidence la nature *composée* de son être qu'annonce le prologue. Par les réflexes que la contrainte sociale lui fait acquérir, Rameau devient un automate qui remplit ses devoirs de flatteur comme si cela était devenu une seconde nature qui lui inspire instinctivement les positions à prendre. Mais le Neveu est aussi présenté comme un être vivant qui vibre et fluctue dans ses réponses aux sensations qui l'affectent avec une énergie qui révèle un individu dont la sensibilité est sans cesse assaillie par des promesses de bonheur que la réalité dément. Le portrait que le Neveu fait de lui-même le montre comme un composé de traits hétéroclites qui ne tiennent ensemble pour constituer un tout que par le talent avec lequel il crée une langue de la confusion et de la dissociation. Rameau est le premier à refuser d'être réduit à une unité de caractère dont il est impensable, vu son mode de vie et sa nature, qu'il puisse assurer la permanence.

Chapitre IV:

La Morale dans *La Religieuse* et *Le Neveu de Rameau*

Introduction

Après une interrogation sur l'identité individuelle, telle qu'elle se pose dans les personnages de *La Religieuse* et du *Neveu de Rameau*, on devrait se demander quelle ligne de conduite, assimilable à une morale, peut transparaître en des êtres aussi dissonants que ceux mis en scène dans ces deux romans. Diderot charge la morale de régler les relations des hommes entre eux, et ses écrits signalent son attachement à l'idée que l'homme est un être naturellement social et que c'est en suivant ce penchant naturel vers la sociabilité que l'individu trouve l'expression la plus haute de lui-même.¹ Pour Diderot, la vertu est d'ordre social et répond d'abord à «une exigence profonde de la sensibilité» (Proust, *Encyclopédie* 332). Diderot souhaite une société qui se fixerait sur les lois de la nature pour organiser les rapports des hommes entre eux, et dans laquelle être moral consisterait à suivre le penchant naturel de l'homme à la bienveillance à l'égard de ses semblables. Être fidèle à sa condition, c'est-à-dire en agissant conformément aux devoirs qui incombent à la relation qui lie un individu à un groupe donné, est pour Diderot l'expression par excellence de la morale. En tant

¹ Dès *l'Essai sur le mérite et la vertu* Diderot expose le postulat d'une morale liée au bonheur des *affections sociales* qui sera mise à l'épreuve dans les romans *La Religieuse* et *Le Neveu de Rameau*. «Mais quel malheur n'est-ce pas pour une créature destinée à la société plus particulièrement qu'aucune autre, d'être dénuée de ces penchants qui la porteraient au bien et à l'intérêt général de son espèce! car il faut convenir qu'il n'y en a point de plus ennemie de la solitude que l'homme dans son état naturel. Il est entraîné malgré qu'il en est à rechercher la connaissance, la familiarité et l'estime de ses semblables: telle est en lui la force de l'affection sociale, qu'il n'y a ni résolution, ni combat, ni violence, ni précepte qui le retiennent; il faut, ou céder à l'énergie de cette passion, ou tomber dans un abattement affreux et dans une mélancolie qui peut être mortelle» (*Essai sur le mérite* 99).

que dramaturge, il s'est appliqué à mettre en scène cet idéal, en créant «des personnages parfaitement identifiés à leur condition» (Joly 846) et qui sont fidèles aux devoirs et obligations attachés au rôle qu'ils remplissent dans la société. Il n'y a qu'une seule manière acceptable d'être père, c'est en respectant les devoirs attachés à cette condition et en surmontant les obstacles qui s'y opposent.

Mais qu'arrive-t-il aux individus qui s'excluent eux-mêmes de cette vision morale de la société, soit parce qu'ils ne partagent pas un tel idéal, soit que, par tempérament, ils ne sont pas faits pour trouver le bonheur en étant vertueux² ? Quel jugement moral porter aussi sur des individus dont la dépravation est due aux rouages d'une société moralement pervertie, où chaque membre est d'abord mû par l'intérêt et suit une morale utilitaire, tendue à satisfaire ses propres besoins? Ce genre de question est vraiment au cœur d'une réflexion morale qui préoccupe Diderot et le mène à écrire des romans, ces «traités de morale en action», pour reprendre le mot de Madame du Deffand, qui mettent en scène des situations de dilemme moral.

Telle est la situation dans les romans de *La Religieuse* et du *Neveu de Rameau* qui présentent des cas de conscience où la responsabilité individuelle est atténuée par l'importance du rôle de la société et de la famille dans la formation de l'identité des personnages. Cette influence est si forte que l'on peut se demander ce qui leur reste de liberté qui n'ait pas été annexée par l'emprise

²) Dans le court texte, *Le Temple du bonheur*, Diderot émet l'opinion que la personnalité rebelle de certains hommes pose un défi à l'idée que « pour être heureux on n'avait rien de mieux à faire en ce monde que d'être vertueux. [...] Il y a tel homme si malheureusement né, si violemment entraîné par l'avarice, l'ambition, l'amour désordonné des femmes que je le condamnerais au malheur si je lui prescrivais une lutte continuelle contre sa passion dominante» (Assézat VI : 438).

de la société. L'omniprésence du jugement d'autrui dans l'idée que Suzanne et Rameau se font d'eux-mêmes et les satisfactions ou blessures d'amour-propre qui découlent d'exister en entier pour les autres, soulignent des processus qui subvertissent l'effet civilisateur que Diderot attache à la sociabilité comme ressort principal de la vie morale. L'observation des cas qu'évoquent *La Religieuse* et *Le Neveu de Rameau* lui prouve que le contact avec une société où règne l'inauthenticité et l'hypocrisie peut dévoyer l'individu, le socialiser en le dénaturant et en le tyrannisant au point où il doit renoncer à être lui-même. L'on a constaté dans le chapitre précédent combien précaire, chez Suzanne et le Neveu, est leur sens d'identité parce que c'est toujours à travers le jugement d'autrui qu'ils reçoivent le sentiment d'exister.³ En raison de l'importance donnée au jugement d'autrui, s'instaure en eux un souci de mise en valeur de soi, qui les prédispose à cultiver l'apparence avant l'être. La vie en société se transforme pour eux en une vaste parade, où la morale ne se constitue plus sur la distinction entre la bienveillance des vertueux et l'égoïsme des vicieux, mais plutôt sur une distinction entre ceux qui réussissent à faire croire à la comédie qu'ils jouent de la vertu et ceux qui, moins habiles ou plus retors, y échouent. Compter sur l'apparence pour communiquer avec autrui, suppose une codification du comportement qui réduit les relations en société à des échanges de signes convenus qui n'ont pas besoin de correspondre à quoi que ce soit d'authentique pour être convaincants.

³ Ils se conforment à la définition que Rousseau donne de l'homme *sociable* qui « toujours hors de lui, ne sait vivre que dans l'opinion des autres; et c'est, pour ainsi dire de leur jugement qu'il tire le sentiment de sa propre existence [montrant que] d'une telle disposition naît tant d'indifférence pour le bien et le mal [...] comment tout se réduisant aux apparences, tout devient factice et joué; honneur, amitié, vertu, et souvent jusqu'aux vices mêmes, dont on trouve enfin le secret de se glorifier » (*Discours sur l'origine de l'inégalité*, 193).

La vie de société que mène le Neveu a ceci en commun avec la vie des cloîtres de *La Religieuse*, qu'il y est impossible d'être soi-même et que, de ce fait, on y acquiert des habitudes de duplicité qui deviennent une seconde nature, altérant la fibre morale de ceux qui aspiraient à cultiver en eux l'honnête et l'authentique au lieu du factice. Que ce soit dans le cercle social que fréquente le Neveu, ou dans les couvents où vit Suzanne, une morale fautive préside à des formes de sociabilité qui nient autant l'éthique privée et familiale, que la culture de soi individuelle qui, dans certains êtres d'exception, peut mener à l'héroïsme. La morale pratiquée en société, telle qu'elle est représentée dans *La Religieuse* et *Le Neveu de Rameau*, entretient l'établissement d'un ordre moral factice et développe une propension à la flatterie et à l'art de la séduction qui servent l'intérêt personnel dans un équilibre de forces basées sur le pouvoir. Cette morale dévoyée ne vise pas un objectif qui profiterait au bien commun, mais favorise la concurrence d'intérêts particuliers qui rivalisent pour la faveur. On le voit dans la *ménagerie* de Bertin ou dans les congrégations conventuelles, où il n'y a aucune religieuse, aussi douce soit-elle, que sa supérieure ne puisse transformer en "bête féroce" (*Religieuse* 160). Plus l'autorité s'impose tyranniquement, plus la fausseté et l'art de l'esquive se développent en ceux qui sont soumis aux abus de pouvoir et qui n'ont pas d'autres moyens pour s'en protéger. La croyance en une *conscience générale* (*Neveu* 109) est mise en défaut dans «le fonctionnement cynique de l'ordre social» (Jacot-Grapa 145) où les déformations professionnelles se multiplient sous la pression des circonstances, et où chacun se compromet dans des arrangements avec la morale pour y servir son intérêt. La séduction et la flatterie sont les leviers qu'utilisent les impuissants pour se défendre contre ceux qui abusent de leur pouvoir, et ce sont les armes dont le Neveu et Suzanne se servent, sans que l'on

puisse leur reprocher de saisir les moyens de défense que leur tend un système qui permet qu'ils soient assujettis.

Mais Suzanne et le Neveu ne sortent pas indemnes du contact avec un environnement moralement pernicieux. Ni son héroïsme dans le cas de la jeune religieuse, ni la vigueur de son originalité dans celui de Rameau, ne les mettent à l'abri des déformations que le poids du lien social fait peser sur leur être privé. Préserver leur moi, défendre ce qui porte témoignage de leur individualité, serait-ce ce que le Neveu nomme sa *dignité*, ou ce qui correspond en Suzanne au refus de se laisser emprisonner au couvent contre sa volonté, devient la raison d'être de leur résistance à ceux qui les dominent. On ne peut pas porter de jugement moral sur les personnages sans tenir compte des contraintes extérieures qui gèrent leur conduite. Diderot construit des personnages qui, en se racontant, rejettent une part de la responsabilité de qui ils sont sur la société dans laquelle ils vivent. Pleinement conscients de l'effet corrupteur que leur mode de vie a sur eux, ils ne peuvent cependant s'empêcher d'en être contaminés et d'être, comme tout le monde, moralement compromis.

Plus que des personnalités uniques et d'exception, que Diderot tendrait, moralement parlant, en miroir au lecteur pour qu'il y reconnaisse comment l'individuel se constitue contre l'ordre établi, les personnages de *La Religieuse* et du *Neveu de Rameau* remplissent une fonction révélatrice de vérité. Leur valeur se situe moins dans la personne qu'ils sont que dans l'effet qu'ils produisent sur le lecteur qui les écoute et qui les regarde agir à travers le texte de Diderot. Sans les dissonances et écarts des personnages comme Suzanne Simonin et Rameau, la société ne prendrait pas conscience de ses manquements ni de la fausseté que constitue l'apparence d'une soi-disant harmonie sociale. La société n'a-t-elle pas à gagner moralement du savoir qu'elle obtient d'être contestataires

comme Suzanne et le Neveu? Ne doit-elle pas respecter la résistance qu'opposent à l'uniformisation de tels individus car «Si l'homme original n'était pas né, on est tenté de croire que ce qu'il a fait n'aurait jamais été fait, tant ses productions lui appartiennent» (*Réfutation à Helvétius* 821). Si une valorisation morale de l'individuel s'opère dans *La Religieuse* et *Le Neveu de Rameau*, c'est dans ce que la capacité révélatrice des personnages apporte de neuf et de revivifiant dans le reflet qu'ils renvoient d'elle-même à la société dont ils font affleurer la fausseté et la cruauté.

La mise en fiction de la réalité sociale et des dilemmes moraux auxquels l'individu est confronté, permet à Diderot de donner chair aux questions latentes qu'il se pose sur la fiabilité d'une morale valable pour tous.⁴ Ce chapitre se déroulera selon trois thèmes à travers lesquels sera considérée la portée morale de ces deux romans.

Le premier thème est celui du motif de l'exclusion: cette partie traitera de la situation d'énonciation d'où parlent les personnages. La position commune de "bâtardise sociale" des personnages éponymes de *La Religieuse* et du *Neveu de Rameau* mérite qu'on s'y arrête pour comprendre leur regard sur cette société française de la seconde moitié du dix-huitième siècle, jugée du point de vue de la place marginalisée qu'ils y occupent. Sans assise familiale où positivement ancrer leur origine, ni avenir assuré à transmettre, le Neveu et Suzanne sont réduits à une existence pour soi dans une société qui ne les assimile temporairement que pour mieux les rejeter. Conscients de leur potentiel et des possibilités de réalisation de soi qu'offre la vie de leur temps, Suzanne et

⁴ Jean Starobinski note dans son article de 1975 sur *Le Rêve de d'Alembert*: «Il n'y a de roman possible que dans le domaine où une volonté rebelle affronte les défenses faites au nom de la morale et de l'ordre social» (19).

le Neveu partagent les mêmes formes de rébellion contre un sort adverse qui les astreint à ne jamais quitter l'ornière où la vie les a placés et où ils perdent éventuellement le désir de plus hautes ambitions.

La seconde partie du chapitre se consacrera au thème du besoin de se justifier qu'éprouvent les personnages principaux, en analysant dans un premier temps la part de responsabilité qu'ils ont dans leur propre déchéance et, dans un deuxième temps, le désir qu'ils manifestent de se disculper en rendant la société responsable des personnes qu'ils sont devenus.

La troisième partie demandera s'il y a une leçon morale à tirer de ces deux romans, où la consistance morale des personnages est sans cesse mise à l'épreuve. Que signifie "avoir des mœurs" dans une société où les liens sociaux sont fondés sur la loi de l'intérêt et où les aspirations généreuses et altruistes de certains individus sont devenues incompréhensibles à la plupart de ceux qui sont autour d'eux ?

1) Situation d'énonciation: le motif de l'exclusion

En tant que principaux sujets de l'énonciation, le Neveu et Suzanne Simonin présentent les caractéristiques d'un discours excentré, minoritaire qui reflète la position d'exclus qu'ils occupent dans la société. La position de dissidence d'où parlent ces deux personnages leur confère le pouvoir de mettre à nu les faiblesses de la morale établie qui, sans eux, n'auraient jamais été divulguées. Le fait d'être marginalisés leur donne une optique qui aborde d'un autre point de vue des sujets controversés, et ordinairement occultés à cause de

leur potentiel subversif de l'ordre social.⁵ Regarder la réalité à travers les expériences d'une fille illégitime, forcée contre ses vœux à entrer au couvent, et celle d'un parasite déclassé, engage à porter un regard critique, soucieux de mettre en cause une morale sociale qui favorise et sanctionne de tels états de fait. C'est leur vie que Suzanne et Rameau offrent en témoignage des troubles qui viennent rompre l'apparence d'ordre qu'arbore la société dont ils sont victimes. C'est dans leur état d'infériorité et de dépendance que se trouvent les arguments en faveur d'une mise en cause de la société où des individus sont réduits à l'assujettissement.

La situation difficilement tenable des personnages éponymes de *La Religieuse* et du *Neveu de Rameau*, chacun à sa façon en rupture de ban avec l'ordre établi, est la première raison des grands affrontements d'idées qui ont lieu dans ces deux œuvres. Le cas de Suzanne, qui défie l'autorité de ses parents en refusant de faire ses vœux religieux, confronte le lecteur au drame personnel des vocations forcées. A travers Rameau, le problème du parasitisme, considéré comme un mal endémique dans la société française d'ancien régime, est mis au compte d'une richesse facilement acquise et concentrée aux mains de quelques grands consommateurs qui s'ennuient et entretiennent des parasites prêts, comme Rameau, à flatter leurs penchants en échange du vivre et du couvert. C'est l'indigence mentale des riches qui fait éclore des fous comme Rameau, qui pour les désennuyer cultivent le ridicule et s'avalissent devant eux.

⁵ «Ce qu'Antoine Berman a appelé " l'épreuve de l'étranger ", le passage par l'autre, trouve une expression remarquablement cohérente dans l'oeuvre de Diderot [...] L'efficacité de ces cas fortement individualisés est immédiate puisqu'ils permettent d'isoler un type de problème de façon quasi expérimentale, qu'il s'agisse de la sensibilité et de l'entendement, de la naissance et de l'éducation, ou de ce qu'on pourrait appeler la geste sociale» (Jacot-Grapa 137-138).

Le fait que des problèmes de société aussi fondamentaux que ceux des vocations religieuses forcées et du parasitisme institutionnalisé soient discutés si honnêtement, atteste chez Diderot d'un remarquable besoin de vérité et du désir d'aller au fond des choses et d'aborder tous les sujets, aussi controversés soient-ils. Suzanne et Rameau sont des personnages témoins qui éclairent des régions de l'expérience humaine mal connues parce que rarement dites, qu'ils dévoilent à des esprits philosophiques, le marquis de Croismare et le philosophe Moi, capables d'en apprécier la valeur de témoignage. Permettre à ces sujets litigieux d'émerger au grand jour, dans toute leur complexité, c'est engager le lecteur à découvrir le quotidien dans ce qu'il a de plus secret et de plus compliqué et de le mettre en garde contre la nécessité de trouver une conclusion qui n'apporterait pas de réponse adéquate au caractère insoluble des problèmes évoqués.

Les témoignages de Suzanne Simonin et du Neveu nous parviennent des confins d'une société autoritaire et hiérarchisée qui ne peut se confronter à la nature hétérogène⁶ d'êtres comme eux sans courir le risque d'ébranler l'ordre social. Dans une société où l'argent est élevé au rang de valeur absolue, Suzanne et le Neveu font figure d'exclus, mis à l'écart du système établi de circulation, de production et d'échange. Dans une telle société, être dépourvu de bien matériel signifie être une non-personne qui n'a pas de prise sur son destin, ni le pouvoir d'influencer ceux qui décident pour elle. En faisant réfléchir à leur

⁶ La notion d'hétérogène est prise dans le sens que lui donne le critique Thierry Belleguic dans son article "L'étranger du dedans, le cas du *Neveu de Rameau*". En s'inspirant de la notion d'hétérogène, telle que la définit Georges Bataille, Belleguic voit la société comme un tout homogène qui doit se protéger de l'intrusion de l'hétérogène considéré comme une menace: «L'homogénéité sociale [...] est d'être une forme particulièrement instable, précaire et donc à la merci de l'hétérogène» (38).

situation, ils se font le porte-parole de l'hétérogène dont l'objet «inassignable, labile, paradoxal, [il] ne saurait fonder une ontologie» (Belleguic, "Étranger du dedans" 34) et renvoie à la société une image d'elle-même qui ne peut avoir qu'un effet déstabilisant et négateur de l'ordre établi. Une appréciation normative envisageant la société comme un tout homogène harmonieux, doit céder le pas à une vue plus réaliste d'un système social qui se révèle ne bien fonctionner qu'en apparence et pour quelques élus. Les anomalies que représentent Suzanne et le Neveu font prendre conscience des manquements dans la société, et il est compréhensible que l'ordre établi se protège contre des agents déstabilisateurs qui le menacent. Les garants de l'ordre social, soient-ils Monsieur Simonin ou les supérieures des couvents ou le fermier général Bertin, mobilisent leurs forces pour neutraliser l'élément perturbateur soit en l'assimilant, soit en l'excluant d'entre eux. Dans les deux textes, l'exclusion s'avère le résultat d'un processus d'assimilation sociale qui échoue. Ni Suzanne, ni le Neveu ne réussissent à quitter leur position marginale et que ce soit par l'expulsion ou par la fuite, les deux personnages mettent un terme à la relation, aussi ténue soit-elle, qui les reliait à un groupe donné. L'expulsion est le geste par lequel un groupe social, soit-il la famille, le couvent ou la maison d'un protecteur, se préserve des remous que fait en son sein la présence d'éléments subversifs parce que différents et étrangers.

Suzanne est consciente d'être exclue de l'affection de ses parents avant même que l'exclusion de sa famille devienne effective le jour où elle doit partir au couvent. Le thème de l'illégitimité, souvent lié dans l'œuvre de Diderot à des destins d'exception où l'individu se libère de l'infamie de sa naissance et réussit à

se faire un nom par ses propres talents⁷, reçoit dans *La Religieuse* un traitement complètement soumis au déterminisme, où la mère et l'enfant sont liées dans une culpabilité commune et sont condamnées à passer leur vie à racheter cette faute. La famille Simonin est guidée par une morale fondée sur la suprématie paternelle, où l'enfant naturel et la mère n'ont aucun droit et sont maintenues sous la loi du père, dans un état d'infériorité et de dépendance. Par son infidélité, la mère corrompt la descendance de son mari en introduisant une *étrangère* au sein de la famille, et elle se stigmatise par une transgression qu'elle ne peut racheter qu'en se vouant avec sa fille au malheur. Les soupçons qui entourent sa naissance exigent aux yeux du père que Suzanne ne connaisse pas le bonheur, car le bonheur d'une bâtarde subvertirait la loi qui donne à l'autorité paternelle le droit de sauvegarder la morale familiale en punissant la faute de la mère à travers sa fille. L'inflexibilité de Monsieur Simonin à faire respecter ses droits exige que la mère maintienne sa fille dans la disgrâce de sa naissance illégitime et l'exclue de la famille, parce qu'elle est la preuve de l'égarement maternel et de l'humiliation du père.⁸

La difficulté d'être enfant naturel, dans le cas de Suzanne, est décuplée par l'existence en elle de dons, absents en ses sœurs, et qui ne peuvent être qu'une source d'irritation supplémentaire pour Monsieur Simonin qui peut se

⁷ D'Alembert et Julie de Lespinasse sont des enfants naturels que les circonstances de leur naissance n'ont pas touchés défavorablement, au contraire les ont marqués du sceau du génie et des grandes choses à faire.

⁸ Il est intéressant d'imaginer ce qu'aurait pu être le destin de Suzanne si, au lieu de Madame Simonin, elle avait eu pour mère la Marcelline du *Mariage de Figaro* qui lui aurait dit, comme à Figaro: «Ne regarde pas d'où tu viens, vois où tu vas; cela seul importe» (Beaumarchais III 16). Au lieu de ces paroles, Madame Simonin rattache sa fille au passé dans une perspective chrétienne de la réparation des fautes par le sacrifice. «Dieu nous a conservées l'une à l'autre pour que la mère expiât sa faute par l'enfant...» (109).

sentir responsable de la médiocrité qu'il a transmise à ses deux filles. Le drame éclate au grand jour quand Suzanne, en âge de se marier, capte l'attention du prétendant promis à l'une de ses sœurs et doit être éloignée pour qu'elle ne leur fasse plus concurrence, car elles seules sont légataires du patrimoine familial qui leur revient sous forme de dot et leur permet de se marier. Le fait de ne pas être la fille de Monsieur Simonin ôte toute légitimité à la prétention que pourrait avoir Suzanne à sa part d'héritage, et elle accepte cet état de fait sans s'en plaindre: «Je sais que je n'ai rien et que je ne dois prétendre à rien» (108). Cependant, abandonnée par son père naturel sans aucun subside, Suzanne est liée par le besoin à cet homme, Monsieur Simonin, qui a le droit de l'expulser de la famille où elle est née, où se trouve sa mère, et où elle voudrait continuer à vivre, même comme une *étrangère* recueillie par compassion:

Quoi! lui dis-je, ne puis-je espérer que vous me traitiez, vous et Monsieur Simonin comme une étrangère, une inconnue que vous auriez accueillie par humanité? --Nous ne le pouvons ni l'un ni l'autre. Ma fille n'empoisonnez pas ma vie plus longtemps; si vous n'aviez point de sœurs, je sais ce que j'aurai à faire, mais vous en avez deux, et elles ont l'une et l'autre une famille nombreuse. Il y a longtemps que la passion qui me soutenait s'est éteinte, la conscience a repris ses droits. --Mais celui à qui je dois la vie?..- Il n'est plus; il est mort sans se ressouvenir de vous, et c'est le moindre de ses forfaits.» (109)

Dans sa demande de rester auprès d'eux Suzanne laisse entendre qu'il n'est pas inévitable qu'elle doive passer sa vie au couvent et que sa présence dans la famille peut être envisagée par ses parents avec moins d'intransigeance. Elle comprend combien sa naissance la rend *étrangère* à une famille qui attache tant d'importance aux considérations économiques et aux prérogatives du père. Mais un peu d'*humanité* de la part de ses parents, c'est-à-dire un peu de la compassion qu'on donne à tout être démuné qui souffre, indépendamment des liens de parenté, rendrait possible qu'elle demeure auprès d'eux, s'ils acceptaient de la considérer non pas pour leur lien de parenté, mais pour la personne qu'elle

est et qui ne souhaite que les aimer et être aimée d'eux. «Rendez-moi vos bontés, rendez-moi votre présence, rendez-moi la tendresse de celui qui se croit mon père [...]» (109) demande t-elle à sa mère. Durant ce dialogue entre mère et fille, l'entente est impossible. La première se place dans le souvenir douloureux du passé alors que la seconde envisage l'avenir avec optimisme, dans l'espoir de rencontrer quelqu'un qui serait «satisfait de sa personne» (110) et lui demanderait de l'épouser. L'enfermement au couvent met fin à toutes ses possibilités d'être heureuse, et Suzanne a le pressentiment de signer son arrêt de mort en donnant son accord écrit à la volonté de ses parents de l'enfermer au couvent.

Madame Simonin chasse sa fille de chez elle, et cette dernière ne reviendra chez ses parents qu'une seule fois, à titre de prisonnière. La maison natale n'est plus le paradis dont elle gardait le souvenir, mais une prison dont ses parents sont les geôliers. Enfermée dans sa chambre avec interdiction d'en sortir hors de l'horaire prévu, Suzanne retrouve les mêmes restrictions d'espace et d'horaire qu'au couvent, et paradoxalement, c'est de cette position d'impuissance qu'elle prend conscience du pouvoir de sa résistance sur la vie de sa famille. A cause de la fermeté de Suzanne, Madame Simonin a été forcée d'admettre sa faute, Monsieur Simonin désavoue et déshérite Suzanne au profit de ses sœurs et beau-frères, et le confesseur, le père Séraphin peut révéler à Suzanne ce qu'il a appris dans le secret du confessionnal au sujet de sa naissance. De «[sa] petite prison» chez ses parents, en signant son acceptation de rentrer au couvent, Suzanne détient le pouvoir de transformer le ressentiment de ses parents en une joie qui éclate au grand jour à l'idée qu'elle ne sera plus une menace à l'honneur et à la stabilité économique de leur famille.

Le sort de Suzanne provoque l'antagonisme de ses ennemis avec autant d'énergie qu'il éveille la sympathie passionnée de ses amis. Lorsqu'elle attend d'apprendre le verdict de son procès, elle en devine l'issue funeste aux réactions réjouies de celles qui lui veulent du mal. Suzanne n'est pas la cause de la confusion qui règne dans le foyer Simonin, et dans les couvents successifs où elle séjourne. Elle n'est que le catalyseur de forces négatives latentes qui s'actualisent à son contact, parce que sa nature d'exception est une provocation pour les gens médiocres, comme Monsieur Simonin, et une menace à l'ordre injuste qu'il soutient. Au couvent, la sincérité de la foi de Suzanne et son attachement à une idée généreuse de la religion, fait ressortir l'hypocrisie et la fausseté des religieuses qui se prétendent fidèles à leurs vœux religieux. Aussi inférieur et marginalisé que soit son statut, Suzanne est cependant en position d'influencer, de façon spécifique et limitée, les comportements de ceux qui l'entourent et de permettre à la vérité sur leur véritable nature d'émerger. Par l'écriture, Suzanne transforme son manque de statut social, sa situation d'exclue, d'étrangère, pour la rendre productive d'un discours de vérité qui dévoile la fausse morale cachée sous des valeurs qui prônent la préservation de la famille et la religion, tout en forçant une jeune innocente au sacrifice de sa vie.

L'appropriation positive d'une négativité imposée par la naissance et l'hérédité, se trouve aussi dans le personnage principal du *Neveu de Rameau* qui évoque son engendrement dans un récit de filiation où la nature fait la grimace et semble d'emblée le rejeter. Petite marionnette parmi d'autres, il n'a d'autres ressources pour survivre que sa propre ingéniosité:

Quand la nature fit Leo, Vinci, Pergolese, Douni, elle sourit. Elle prit un air imposant et grave en formant le cher oncle Rameau [...] Quand elle fagota son neveu, elle fit la grimace et puis la grimace, et puis la grimace encore[...] C'est ainsi qu'elle me fit et qu'elle me jeta, à côté d'autres pagodes[...]; toutes se mirent à crever de rire, en me voyant; et moi, de mettre mes deux poings sur mes

côtés, et à crever de rire, en les voyant; car les sots et les fous s'amuse-
nt les uns des autres; ils se cherchent, ils s'attirent. (179-180)

Le Neveu se considère le produit de deux forces conjointes, la nature et la
société qui coopèrent à le faire le fou qu'il est, vivant au jour le jour de ce que le
hasard lui offre. Se laissant porter par les opportunités du moment, il aboutit
«de cascade en cascade» (187) un jour chez «un juif opulent et dissipateur qui
aimait la musique et [ses] folies» (185) un autre jour chez Bertin où «[il] était
comme un coq en pâte» (187) vivant avec ceux qui, aussi fous que lui,
apprécient ses folies et en échange lui assurent le vivre et le couvert. La vie du
Neveu est aussi livrée au hasard du moment que celle de Suzanne est
prédéterminée et inéluctable, mais tous deux sont prédestinés à subir l'exclusion
de la société où ils vivent.

Comme dans *La Religieuse*, le motif d'expulsion est un des fils
diégétiques du *Neveu de Rameau*, car c'est juste après avoir été renvoyé de
chez Bertin que le Neveu a l'entretien avec le philosophe alors qu'il est encore
sous le choc d'avoir perdu sa sinécure et raconte ses déboires à son
interlocuteur. L'inaptitude caractérielle de Rameau à faire le nécessaire pour
s'implanter quelque part et y rester, est due à son inconstance qui le prive de
suite dans les idées et lui fait mener sa vie comme une suite de moments
discontinus, qu'il présente sous forme de ce que Hartman appelle une «Raméide
en bande dessinée» (150). C'est ainsi que Rameau décrit le décousu de son
être qui vaque d'une occupation à l'autre, et erre d'un protecteur à l'autre au
hasard des occasions:

Quoi faire? car il fallait périr de misère, ou faire quelque chose. Il me passa
toutes sortes de projets par la tête. Un jour, je partais le lendemain pour me jeter
dans une troupe de province également bon ou mauvais pour le théâtre ou pour
l'orchestre; le lendemain, je songeais à me faire peindre un de ces tableaux
attachés à une perche qu'on plante dans un carrefour, et où j'aurais crié à tue-
tête; Voilà la ville où il est né; le voilà qui prend congé de son père l'apothicaire;
le voilà qui arrive dans la capitale, cherchant la demeure de son oncle; le voilà

aux genoux de son oncle qui le chasse; le voilà avec un juif, *et caetera et caetera*. (186)

Le Neveu semble toujours occuper une position instable dans ses rapports avec les différents groupes qu'il côtoie, sans éprouver de sentiment de loyauté ou d'appartenance à leur égard et qu'il finit toujours par quitter, soit par choix, soit par obligation. L'expulsion de chez Bertin n'est que la dernière péripétie en date d'une vie faite de retours de fortune et d'errance, qui sont les causes et les effets de l'exclusion.

Pour Suzanne, chaque départ de couvent est une étape supplémentaire dans la dépossession de soi où elle abandonne une part d'elle-même et où se referme une nouvelle possibilité de réalisation de soi. A Sainte-Marie, son esclandre en refusant publiquement de faire ses vœux, la fait expulser de la congrégation et la prive de la possibilité qui lui restait de trouver un mari⁹. A Longchamp, grâce à l'intervention de son avocat M. Manoury, elle peut échapper à l'autorité de sa supérieure sœur Sainte-Christine, mais elle doit renoncer à sa dot qu'elle ne peut emporter dans le nouveau couvent où elle va et qui la laisse sans ressources indépendantes. Finalement, en s'enfuyant de Sainte-Eutrope, elle perd la santé, car en tombant du mur d'enceinte, cette chute finit par provoquer sa mort. Le Neveu est expulsé de chez Bertin pour avoir enfreint les données du pacte qui l'unit au maître des lieux, en humiliant ce dernier dans la mise à nu de la médiocrité de ceux qu'il protège. Comme Suzanne, étant à la fois dedans et dehors, il dit la vérité sur la clique de Bertin et est «l'étranger du dedans, qui subvertit cela même devant quoi il courbe

⁹ «Peut-être que si l'on se fût expliqué plus tôt avec moi, après l'établissement de mes soeurs, on m'eût gardée à la maison que ne laissait pas d'être fréquentée, il se serait trouvé quelqu'un à qui mon caractère, mon esprit, ma figure et mes talents auraient paru une dot suffisante. La chose n'était pas impossible, mais l'éclat que j'avais fait au couvent la rendait plus difficile» (107).

l'échine» (Belleguic, *L'Étranger* 42).¹⁰ Bien que réduits à être des créatures négligeables dont les parents ou le patron peuvent disposer impunément, Suzanne et le Neveu opposent une résistance qui a de graves conséquences pour ceux qui veulent les contrôler. Dans un rapport de force comparable à celui qui oppose Suzanne à ses parents, le Neveu inverse le mouvement socio-hierarchique qui le condamne à l'abjection du bout de table, et instaure des rapports de réversibilité selon lequel le parasite Rameau peut affecter son patron et lui infliger des blessures d'amour- propre.

1) Techniques narratives de justification de soi

On vient de voir que Diderot prête une grande attention aux modalités qui facilitent ou empêchent l'insertion sociale des personnages principaux de *La Religieuse* et du *Neveu de Rameau* dans leur milieu. On a pu constater que Suzanne et le Neveu ont conscience de leur insignifiance sociale et trouvent les mots pour exprimer leur sens d'infériorité et d'exclusion. Car la conscience de leur inadéquation personnelle, fait naître en Suzanne et le Neveu un besoin ardent de se justifier et de légitimer la personne qu'ils sont. On a constaté, dans la première partie du chapitre, comment la société met à l'écart des individus qui, comme le Neveu, se distinguent par trop d'excentricités, ou qui incarnent une transgression de l'ordre social comme Suzanne. Le second stade est d'étudier comment, obligés de se justifier, les deux personnages principaux créent un

¹⁰ Voilà comment Belleguic définit la notion de marginalité qui s'applique à Rameau: «Et c'est en cela que le Neveu est un marginal, c'est-à-dire littéralement sur la marge, à la fois dedans et dehors en un incessant va-et -vient» (43).

discours fondateur de légitimité par lequel expliquer et affirmer leur moi. «Il n'est pas à présumer qu'il se détermine à changer mon sort sans savoir qui je suis» (82), annonce Suzanne au début des mémoires qu'elle adresse au marquis de Croismare, signalant d'emblée l'intention de se justifier dans le récit qu'elle lui adresse pour le persuader de l'aider. Après s'être échappée du couvent, Suzanne écrit ses mémoires pour se défendre contre les accusations qu'on pourrait lui adresser d'être une rebelle et une parjure. La narratrice Suzanne écrit au marquis de Croismare pour s'innocenter, et pour le convaincre du bien-fondé de sa requête de jouir d'une liberté dont on l'a injustement privée. Elle s'adresse au marquis pour lui demander une faveur importante qui peut changer sa vie, et elle n'entreprend pas cette démarche à la légère.

Suzanne n'improvise pas son plaidoyer, elle le prémédite et le prépare. Chaque mot des mémoires est le résultat de calculs longuement mûris en vue de l'effet à produire et où la manière de dire est aussi importante que ce qui est dit. Les stratégies narratives employées dans un texte écrit en justification de soi sont aussi révélatrices de la personne qui parle que l'est le récit des faits et gestes du personnage diégétique. Consciente des questions de préséance qui se posent quand une jeune fille écrit à un homme mûr qu'elle ne connaît pas pour lui demander de l'aider, Suzanne prend les précautions nécessaires pour atténuer la possibilité de séduction en faisant autant appel au jugement réfléchi du marquis et à son sens de justice qu'à sa sympathie et commisération.

Si dans *La Religieuse* le texte auto-justificatif des mémoires s'instaure sous le signe de la préméditation, dans l'entretien impromptu du *Neveu de Rameau* il ne semble pas, à première vue, évident que le Neveu ait d'autres mobiles que parler à bâtons rompus avec le philosophe, sans être à la recherche constante du mot juste pour le persuader. «J'use en plein de mon franc-parler.

Je n'ai pensé de ma vie ni avant que de dire, ni en disant, ni après avoir dit. Aussi je n'offense personne» (133). Mais ce discours apparemment spontané et impromptu donne lieu à une problématisation concertée du langage qui "parasite" la communication et souligne les conditions d'élocution qui se créent et qui, à l'examen, ne s'avèrent pas aussi improvisées qu'il ne paraissait. Le hasard de la rencontre entre le philosophe Moi et le Neveu a des antécédents et n'est qu'un nouveau chapitre dans une relation entre eux établie de longue date et qui, bien qu'intermittente, semble poursuivre, d'un entretien à l'autre, le débat des mêmes thèmes. Les protagonistes se sont installés dans le rôle de contradicteurs qui rivalisent pour se convaincre réciproquement du bien-fondé de leur philosophie de la vie, et leur échange possède aussi une qualité ludique que le texte met en relief.

Mais pour le Neveu, se confronter à un interlocuteur de l'envergure à la réputation respectée et bien établie n'est pas une mince affaire et certaines questions de son interlocuteur ne font qu'aviver son sentiment d'infériorité. La question d'ouverture «qu'avez-vous fait ?»(75) le met d'emblée sur la défensive et en position d'avoir à se justifier en révélant à quoi il a occupé son temps. Le Neveu interprète la question littéralement et y répond par une pirouette qui esquive le problème, en disant qu'il a fait «ce que vous, moi et tous les autres font; du bien, du mal et rien» (75). Mais cette réponse n'est pas pour satisfaire le philosophe, qui revient à la charge à plusieurs reprises en lui demandant pourquoi il n'a pas appliqué ses dons à la création d'une oeuvre musicale:

Cher Rameau, parlons musique, et dites-moi comment il est arrivé qu'avec la facilité de sentir, de retenir et de rendre les plus beaux endroits des grands maîtres; avec l'enthousiasme qu'ils vous inspirent et que vous transmettez aux autres, vous n'avez rien fait qui vaille. (179)

Le philosophe pose une autre question dans les mêmes termes, l'adressant cette fois au mime remarquable qu'est Rameau, en lui demandant si la chaleur communicatrice qui inspire ses pantomimes ne lui a rien fait inventer de nouveau en la matière: «Mais avec cet enthousiasme pour les belles choses et cette fertilité de génie que vous possédez, est-ce que vous n'avez rien inventé?» (128). Des questions de ce genre touchent le Neveu à vif, là où il est le plus vulnérable, c'est-à-dire dans la conscience d'être un musicien qui avait le talent de faire de grandes choses mais ne les a pas faites. Cette blessure intime d'un artiste clairvoyant sur lui-même qui sait qu'il ne créera jamais rien de véritablement grand, associée au sens d'échec matériel que lui donne son expulsion de chez Bertin, le rend particulièrement sensible et désireux de se justifier. Mis sur la défensive par des questions qui l'obligent à regarder en face sa médiocrité et à constater le manque de réussite dans sa vie, le Neveu *parasite* l'interrogatoire, en utilisant l'ironie, le sarcasme et l'ambiguïté et s'adresse au philosophe dans un défi verbal et avec une verve langagière qui compromettent les voies de communication habituelles.

Face à la calme assurance du philosophe, le Neveu essaye de trouver par tous les moyens une façon oblique d'argumenter qui atteigne son interlocuteur par la tangente et lui fasse perdre contenance. Un exemple de cette façon indirecte de déstabiliser le philosophe est de lui présenter un discours ambigu et difficile à déchiffrer. Rameau fait un portrait alambiqué de Mademoiselle Hus, sa bienfaitrice, que le philosophe ne sait s'il doit l'interpréter comme un compliment à ses talents d'actrice, ou comme une critique de son absence de talents:

Lui [...] Pour le sentiment, en revanche, il n'y en a aucune [actrice] à qui nous ne damions le pion.

Moi Comment dites-vous tout cela? Est-ce ironie, ou vérité?"

Lui [...] C'est un petit diable, vous dis-je, tout plein de sentiment et dignité...oh ça; vous ne savez pas où vous en êtes, n'est-ce pas?

Moi J'avoue que je ne saurais démêler si c'est de bonne foi ou méchamment que vous parlez. Je suis un bon homme; ayez la bonté d'en user avec moi plus rondement; et de laisser là votre art.

Lui Cela c'est ce que nous débitons à la petite Hus, de la Dangeville et de la Clairon, mêlé par-ci par-là de quelques mots qui vous donnassent l'éveil. Je consens que vous me preniez pour un vaurien; mais non pour un sot; et il n'y aurait qu'un sot ou un homme perdu d'amour qui pût dire sérieusement tant d'impertinences.

Moi Mais comment se résout-on à les dire [?]. (131)

L'incertitude du philosophe ne sachant plus quoi penser réjouit le Neveu, ravi d'avoir ébranlé sa sérénité et déjoué sa clairvoyance. Ces échanges signalent l'ambivalence du discours du neveu qui déplace la valeur des mots, inversant leur sens sans que le philosophe sache si l'on est dans l'ordre de la vérité ou celui de l'ironie. Les raisons du quiproquo entre le philosophe et le Neveu s'éclaircissent ultérieurement dans le dialogue, quand il devient évident que les interlocuteurs ne se comprennent pas parce que chacun interprète ce qui est dit par l'autre selon une logique différente. Selon le philosophe, qui se place du point de vue de l'honnête et de la *conscience générale*, «il est indécent de donner des ridicules à ses bienfaiteurs» (146). C'est pourquoi il proteste contre les commentaires du Neveu sur Mlle Hus, sa bienfaitrice. Quant au point de vue du Neveu, il reste fidèle à l'*idiotisme* du parasitisme qui dit que les bienfaits reçus seront rétribués par l'ingratitude et la perfidie: «Quand on se résout à vivre avec des gens comme nous, et qu'on a le sens commun, il y a je ne sais combien de noirceurs auxquelles il faut s'attendre» (146). Le philosophe se place du point de vue de l'ordre de droit, tandis que le Neveu suit l'ordre de fait et épouse le pragmatisme du parasite qui pense respecter les engagements du "pacte tacite" en ne se donnant aucune dette de reconnaissance à devoir à ceux qui lui ont fait du bien. La différence d'attitude qui existe entre le philosophe et

Rameau fait qu'ils ne peuvent se comprendre au niveau de leurs discours qui respectivement se réfèrent à des visions différentes de la réalité sociale.

Dans ce manque de communication se lit la morale propre à chaque interlocuteur, inscrite dans des pratiques langagières que le Neveu s'applique à rendre équivoques, à l'image du regard relativiste qu'il jette sur les conduites humaines et que bien sûr ne partage pas le philosophe, défenseur d'un rationalisme bien pensant.¹¹ Le discours du Neveu, qui supprime la distinction entre le propre et le figuré, le physique et le moral, l'esthétique et l'éthique, est bien fait pour désorienter le philosophe. Celui-ci se voit son rôle comme gardien du langage dont la tâche est de redéfinir le sens des mots en les réglant sur la stabilité de valeurs morales établies. L'usage que Rameau fait du langage est équivoque, à l'image d'une société où est vrai ce qui réussit et où «il n'y a d'absolument, d'essentiellement, de généralement vrai ou faux, sinon qu'il faut être ce que l'intérêt veut qu'on soit; bon ou mauvais; sage ou fou; décent ou ridicule; honnête ou vicieux» (139). Le philosophe, confronté à un tel nihilisme, est mis à son tour sur la défensive, obligé de rétablir l'échelle de valeurs qu'a renversée Rameau et redéfinir les distinctions entre le bien et le mal «en se rappropriant le sens des mots» (Rey, "Morale introuvable" 80).

La campagne en justification de soi qu'entreprend le Neveu est frappée de *parasitage* qui perturbe les conditions d'élocution du dialogue et rendent la communication tronquée et incomplète. Parce que les deux protagonistes ne

¹¹ «Cet usage singulier de l'énonciation tour à tour déconcerte l'interlocuteur et le rassure en dévoilant son propre fonctionnement, et faisant triompher le langage comme lieu de toutes les contradictions: c'est là ce qui constitue l'idiolecte de Rameau, moins confus que confondant. Il joue sur l'enchaînement des mots, leur répétition, leur substitution, manifestant une sorte de virtuosité dans le retournement du langage sur lui-même qui perd l'interlocuteur en chemin » (Jacot-Grapa 79).

partagent pas la même conception du monde, ils ne parlent pas la même langue. Les quiproquos se multiplient, conduisant à une compréhension erronée ou ironique de la parole de l'autre dans «une saisie de la communication comme carrefour d'absences» (Belleguic, "Anthropologie" 135).

Si le Neveu interfère dans la clarté des liaisons syntaxiques et logiques de son échange avec le philosophe, dans *La Religieuse* la narratrice des mémoires effectue une manipulation des perspectives narratives qui obligent le lecteur à sans cesse modifier sa compréhension du texte, et à graduellement abandonner l'espoir d'y trouver des signes de bonne foi qui le convaincront de l'innocence de la narratrice. On a souvent remarqué que le texte auto-justificatif des mémoires, paradoxalement font naître des questions qui ouvrent des béances dans la construction du personnage principal. Ces interférences de la logique narrative semblent concertées et destinées à ébranler la confiance même du lecteur que les mémoires devaient persuader. Cette problématisation de la transmission du message que Suzanne est supposée communiquer, est due à des procédés narratifs qui mêlent des points de vue irréconciliables pour raconter sa vie. Le récit des mémoires confond le temps de l'écriture et le temps de l'histoire, en abolissant la séparation qui devrait exister entre le passé diégétique de l'héroïne et le présent de l'écriture. Dans le cas de mémoires écrits *a posteriori*, la logique narrative et psychologique voudrait que la narratrice se montre avertie de l'issue des événements qu'elle relate et ne prétende pas avoir une innocence qu'elle a perdue. Comme dans *Le Neveu de Rameau* où les discours respectifs du Neveu et de Moi se croisent sur un fond de méprises et de quiproquos, les mémoires se construisent sur l'incertitude grandissante du lecteur, pour qui découvrir la vérité sur le personnage Suzanne devient de plus en plus suspect à mesure que la narration progresse.

Le prologue des mémoires pare la narratrice Suzanne d'une innocence qui, peu à peu, devient douteuse, à la suite de révélations faites *a posteriori* qui attestent que le personnage en savait beaucoup plus que ce que la narratrice avait choisi de faire croire au lecteur. Certaines contradictions dans la narration ont une signification particulièrement préjudiciable à la narratrice, car elles apparaissent à chaque fois qu'il s'agit d'un fait dans la vie de Suzanne qui risque d'endommager l'image irréprochable d'elle-même qu'elle veut projeter. Par exemple, ce qu'elle présente comme un soupçon qu'elle avait de l'illégitimité de sa naissance, est en réalité une certitude dont elle est détentrice dès le début des mémoires. Son ton dubitatif induit le lecteur en erreur :

[...] vous l'avouerais-je, Monsieur? quelques discours échappés à mon père dans sa colère, car il était violent, quelques circonstances rassemblées à différents intervalles, des mots de voisins, des propos de valets m'en ont fait soupçonner une raison qui les excuserait un peu. Peut-être mon père avait-il quelque incertitude sur ma naissance; peut-être rappelais-je à ma mère une faute qu'elle avait commise, et l'ingratitude d'un homme qu'elle avait trop écouté; que sais-je. Mais quand ces soupçons seraient mal fondés, que risquerais-je à vous les confier? Vous brûlerez cet écrit, et je vous promets de brûler vos réponses. (83-84)

Par ces mots la narratrice non seulement ne dit pas mais dissimule la vérité, en faisant croire au lecteur que sa naissance illégitime n'est pas pour elle un fait acquis mais juste un soupçon. Ce processus de démythification du lecteur à retardement en lui révélant, quand elle le juge propice, des vérités qu'elle connaissait depuis longtemps, jette un doute fondamental sur la candeur de son témoignage et sur son honnêteté dans le maniement du langage. Rien n'est plus révélateur de cette duplicité discursive que les tactiques de négation dont elle entoure le dévoilement de la confession de la supérieure de Sainte-Eutrope au père Morel qu'elle écoute à leur insu. En réalisant que la narratrice savait dès le début des mémoires ce qu'il en était de la tendance homosexuelle de sa supérieure, et qu'elle avait fait semblant de l'ignorer tout au long du récit, le

lecteur ne peut que douter de son honnêteté. Il réalise tardivement dans les mémoires que ce qu'il avait lu et cru au sujet de Suzanne n'a plus cours, et qu'il doit autant réviser son jugement du personnage Suzanne que de la narratrice des mémoires. Quand la narratrice retranscrit les questions que le personnage Suzanne pose au père Morel et qui soulignent son ignorance du danger qu'avait couru sa pureté à être intimement liée à sa supérieure, ne fait-elle pas preuve de duplicité, en prétendant ne rien savoir et en donnant le change d'une innocence qu'elle n'a plus?

Mais que la familiarité et les caresses d'une femme peuvent-elles avoir de dangereux pour une autre femme? [...] Ne suis-je pas la même que j'étais en entrant ici? [...] N'aurais-je pas continué d'être la même? Où est donc le mal de s'aimer, de se le dire, de se le témoigner? (270)

Suzanne a écrit ses mémoires en connaissance de cause et ne peut plus prétendre à l'innocence sans alerter le sens critique du lecteur¹². A partir de telles questions, l'intérêt du lecteur ne consiste plus à se demander si oui ou non Suzanne est innocente, mais lui fait scruter les stratégies discursives qui lui ont permis de se laisser prendre au piège de l'illusion romanesque. L'utilisation de telles stratégies narratives dément la naïveté et l'innocence auxquelles prétendait la narratrice dans le paragraphe incipit des mémoires et par conséquent jette le doute sur sa bonne foi.

¹² Le critique Edmiston fait une analyse très fine des processus narratifs où la narratrice renonce à ses privilèges cognitifs et s'identifie avec le personnage diégétique qui représente la personne passée qu'elle était : «We have seen that metalepsis, or change in narrative voice, is common in memoir-novels like *La Religieuse*. What we see here is a kind of inverse metalepsis, an inversion of its usual function. Instead of having the extradiegetic narrator intrude into the diegesis, here the experiencing self of the diegesis intrudes upon the consciousness of the narrating self, takes over the narration and abandons temporal privilege. The narration becomes focalized through the character, whose knowledge remains limited to what she suspected at the moment» (137).

Suzanne est consciente de la variabilité des élans de sa plume, qui parfois " va bien ", et parfois " va mal " ¹³ selon le degré de sympathie qu'elle prévoit éveiller en son lecteur. Le Post-Scriptum ajouté aux mémoires met en abîme le paradoxe inhérent à la narration de Suzanne qui, tout en ayant écrit de bonne foi et sans objectif de séduction, "avec la naïveté d'un enfant " et "la franchise de [son] caractère", doit admettre à la fin des mémoires qu'il n'a peut-être pas été possible d'éveiller la sympathie du marquis sans donner l'impression de vouloir le séduire. Cette insistance sur la séduction que les mémoires pourraient opérer sur le marquis dissocie l'acte de communication de l'intention de la narratrice et montre que tout acte d'écriture court le risque d'être mal interprété et peut donner une impression erronée :

Ces Mémoires que j'écrivais à la hâte je viens de les relire à tête reposée, et 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. Serait-ce que nous croyons les hommes moins sensibles à la peinture de nos peines qu'à l'image de nos charmes, et nous promettrions-nous encore plus de facilité à les séduire qu'à les toucher? Je les connais trop peu et je ne me suis pas assez étudiée pour savoir cela. 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? (288)

La narratrice des mémoires peint du personnage Suzanne un portrait flatteur et forcément sélectif qui peut conduire à des malentendus, et faire qu'un simple appel à l'aide soit pris pour une campagne de séduction par le fait que ce soit

¹³ «Lorsque les choses peuvent exciter votre estime ou accroître votre commisération, j'écris bien ou mal, mais avec une vitesse et une facilité incroyables[...] Si je suis forcée au contraire de me montrer à vos yeux sous un aspect défavorable, je pense avec difficulté, l'expression se refuse, la plume va mal, le caractère même de mon écriture s'en ressent » (273).

une jeune femme dans le besoin qui s'adresse à un homme en position de pouvoir à qui elle doit forcément plaire avant de le persuader de l'aider .¹⁴

Chargé dès le départ du fardeau de justifier son mode de vie face à la désapprobation du philosophe, le Neveu passe l'entretien à présenter les raisons qui l'ont poussé à être parasite. Il ne cesse de répéter qu'il a choisi le mode de vie le plus conforme à «des vices qui [lui] sont naturels» (119) et «qui cadrent avec les moeurs de [sa] nation; qui sont du goût de ceux qui [le] protègent et plus analogues à leurs petits besoins particuliers que des vertus qui le gêneraient» (119). S'il agissait autrement, en prétendant être vertueux et en menant la vie d'altruisme et de frugalité que préconise le philosophe-Moi, il se rendrait coupable d'un nouveau forfait, il serait hypocrite: «Et l'ami Rameau, s'il se mettait un jour à marquer du mépris pour la fortune, les femmes, la bonne chère, l'oisiveté, à catoniser, que serait-il? un hypocrite» (121). Le Neveu admet que mener une vie vertueuse serait pour lui trahir sa nature en portant un masque incommode qui en plus aurait le désavantage de déplaire à ceux qu'il a besoin de charmer pour vivre à leurs crochets.¹⁵ Pour le Neveu, épouser la morale vertueuse du philosophe serait aussi hypocrite que le serait pour Suzanne prétendre avoir la vocation religieuse, alors qu'elle éprouve de l'aversion pour un

¹⁴ Dans l'intéressant chapitre intitulé "*La Religieuse Sympathy and Seduction*" de son livre *The Surprising Effects of Sympathy: Marivaux, Diderot, Rousseau, and Mary Shelley*, David Marshall insiste que dans *La Religieuse* la demande de sympathie devient une forme de séduction en tant que « a merging, mixing and uniting of selves... that is presented in *La Religieuse* as a dangerous communion...[which] threatens to dissolve the boundaries that separate self from other. In the course of the novel both sympathy and seduction come to represent acts of dangerous over identification» (101).

¹⁵ Le Neveu développe ironiquement à l'intention du philosophe-Moi sa théorie très personnelle sur les désavantages de l'hypocrisie. Etre hypocrite consiste à contrôler les pulsions les plus naturelles et à faire semblant que la volonté de maîtriser les autres, de s'affirmer à leur dépens est remplacée par « des qualités très estimables, j'y consens, pour ne pas disputer; mais qui me coûteraient beaucoup à acquérir, à pratiquer, ne me mèneraient à rien, peut-être à pis que rien, par la satire continuelle des riches auprès desquels les gueux comme moi ont à chercher leur vie » (119).

état qu'elle n'a pas choisi librement et qu'elle souhaite révoquer. A l'hypocrisie sociale du Neveu, correspondent les compromis que Suzanne serait forcée de faire en demeurant dans une condition dont elle sait qu'elle ne pourra respecter les engagements qu'en faisant son malheur présent et en compromettant le futur salut de son âme:

Je suis et je serai une mauvaise religieuse.-Et pourquoi? Personne ne remplit mieux ses devoirs que vous. – mais c'est avec peine et à contrecœur .- Vous en mériterez davantage.- Personne ne peut savoir mieux que moi ce que je mérite, et je suis forcée de m'avouer qu'en me soumettant à tout, je ne mérite rien; je suis lasse d'être une hypocrite; en faisant ce qui sauve les autres je me déteste et je me damne. (153)

L'épithète *hypocrite* ne signifie pas ici une personne qui affecte une piété qu'elle n'a pas. Quand Suzanne s'accuse d'hypocrisie, elle signifie une fausseté différente de la tartufferie, car sa piété est sincère. Pour Suzanne, l'hypocrisie signifie un manquement grave à sa nature. Sachant qu'elle fera son malheur et courra à sa perte en restant dans un état pour lequel elle n'est pas faite, elle demande à résilier ses vœux. Suzanne atteste de sa normalité en invoquant son inaptitude à tenir des vœux si peu conformes à la nature et auxquels aucun être normalement constitué ne peut donner son adhésion. Sa supérieure Madame de Moni l'a prévenue que « la bonne religieuse est celle qui apporte dans le cloître quelque grande faute à expier »(160). Suzanne acquiesce avec son avocat Monsieur Manouri quand il dit que les vœux religieux ne peuvent être respectés que « par quelques créatures mal organisées, en qui les germes des passions sont flétris et qu'on rangerait à bon droit parmi les monstres» (183). La condamnation de l'état religieux est repris par dom Morel quand il constate que

lui et Suzanne, en ne se résignant pas à leur sort, s'exposent « à être perdus dans l'autre vie, après avoir été bien malheureux dans celle-ci ». (268)

Suzanne ne donne jamais de réponse satisfaisante à la question que lui posent ses supérieures pour savoir « d'où vient [sa] répugnance pour la vie religieuse? » (234). N'est-il pas paradoxal qu'avec « un caractère tranquille[...] froid » (234) qui paraît peu enclin au désir ou à la passion, Suzanne ne s'adapte pas à la vie conventuelle et continue à rejeter ce mode de vie avec passion? Comment se fait-il qu'elle déteste un état dont elle remplit si bien les obligations, est une question qui lui est posée à plusieurs reprises à laquelle le texte n'offre pas d'autre réponse qu'un chiasme explicatif de la manière schizophrène dont les religieux « détestent leur état qu'ils connaissent bien » et « aiment le monde qu'ils ne connaissent pas » (91). Diderot suggère peut-être que Suzanne aime l'idée de vivre hors du couvent, parce qu'elle ne connaît pas le monde et ses embûches, alors qu'elle souffre quotidiennement des contraintes du couvent qu'elle connaît. Une telle conclusion apparaîtra à la fin des mémoires lorsque Suzanne, échappée du couvent, le regrettera et ne pourra pas se faire à la vie laïque en dehors de la clôture.

Le couvent aurait pu offrir à Suzanne un cadre de vie approprié où se refaire et reconstruire sa personnalité après l'expulsion de chez ses parents, mais le renversement des valeurs qui y est mis en pratique reproduit le même modèle d'injustice que pratiquaient ses parents qui la punissaient pour avoir les bonnes qualités qui manquaient à ses sœurs. Le sens moral de Suzanne est inné à sa nature. Elle ne l'a certainement pas acquis de l'exemple de ses

parents qui lui ont inculqué, par leur injustice à son égard, un sens de valeurs inverse et la punissaient pour ses qualités innées et «de ne pas être née laide, bête, sotté, orgueilleuse» (83). Au couvent ses supérieures présentent la même *bizarrie*, en inversant à leur convenance le bien et le mal et en effaçant les conséquences:

Il me paraissait assez singulier que la même chose vînt de Dieu ou du diable, selon qu'il leur plaisait de l'envisager. Il y a beaucoup de circonstances pareilles en religion; et ceux qui m'ont consolée m'ont souvent dit de mes pensées, les unes que c'étaient autant d'instigations de Satan, et les autres d'inspirations de Dieu. Le même mal vient ou de Dieu qui nous éprouve ou du Diable qui nous tente. (97)

Suzanne est rapide à capter la mauvaise foi qui imprègne la casuistique conventuelle et elle commente fréquemment la mauvaise foi des raisons que les religieuses donnent en justification de la vie cloîtrée. Elle refuse de rationaliser une condition présente qui fait son malheur, en y voyant l'occasion de faire son bonheur futur, à l'instar de religieuses qui:

ne sont heureuses qu'autant qu'elles se font un mérite devant Dieu de leurs croix; alors elles s'en réjouissent, elles vont au devant des mortifications, plus elles sont amères et fréquentes, plus elles s'en félicitent. C'est un échange qu'elles ont fait de leur bonheur présent contre un bonheur à venir, elles s'assurent celui-ci par le sacrifice volontaire de celui-là. (267-268)

Suzanne soustrait son argumentation à l'interprétation chrétienne de la rédemption par le sacrifice, et la laïcise en alléguant sa nature et les droits qu'elle se doit à elle-même, pour résilier des vœux qui la privent de la seule chose qu'elle désire, la liberté: «Je ne veux être enfermée ni ici, ni ailleurs»(154), dit-elle à la supérieure de Longchamp. En ne luttant pas pour faire annuler ses vœux, elle aurait conscience d'enfreindre les lois de la nature et de commettre un sacrilège en prenant un engagement vis-à-vis de Dieu qu'elle sait ne pouvoir tenir:

[L]e vrai sacrilège, Madame, c'est moi qui le commets tous les jours en profanant par le mépris les habits sacrés que je porte. Ôtez-les moi, j'en suis indigne;

faites chercher dans le village les haillons de la paysanne la plus pauvre, et que la clôture me soit ouverte. (156)

Être une bonne religieuse pour Suzanne, ne peut arriver qu'avec l'intercession de Dieu, qui seul a le pouvoir de changer sa nature et lui donner «les grâces de [cet] état» (153) qui lui manquent. En perdant son procès, elle annonce à M. Manoury, qu'elle perd l'espoir de jamais faire légalement résilier ses vœux, et désespère d'un jour être heureuse, car l'habit religieux est devenu une seconde nature qui l'empêche d'être elle-même: «ce vêtement s'est attaché à ma peau, à mes os, et ne m'en gêne que davantage» (191).

L'aliénation que Suzanne éprouve au couvent est aussi brillamment documentée en justification de son désir de sortir du cloître, que l'est la frustration qu'aurait le Neveu, s'il devait se plier à la vie vertueuse qui fait le bonheur du philosophe. Le Neveu trouve dans sa propre expérience les arguments en défense de qui il est et du mode de vie qu'il a choisi. Pour le Neveu, s'imposer de mener une vie vertueuse serait porter un masque et contrecarrer sa nature, ce qui le rendrait forcément malheureux:

Il serait bien singulier que j'allasse me tourmenter comme une âme damnée, pour me bistourner et me faire autre que je ne suis ; pour me donner un caractère étranger au mien... Et puis cela me donnerait de l'humeur, infailliblement; car pourquoi voyons-nous si fréquemment les dévots si durs, si fâcheux, si insociables? c'est qu'ils se sont imposé une tâche qui ne leur est pas naturelle. Ils souffrent et quand on souffre, on fait souffrir les autres. (119)

Cette référence aux dévots est intéressante dans le sens où elle s'applique aussi aux religieux qui représentent un cas exemplaire de mode de vie qui aigrit et pervertit ceux qui y sont soumis. Le Neveu ne se sent nullement coupable de «faire [son] bonheur par des vices qui [lui] sont naturels» (118-119) et qui le rendent parfaitement adapté à être le parasite de Bertin. Il se disculpe de ses vices en les mettant au compte de la société et refuse de s'accuser de vilénie en faisant ce que fait tout le monde. En résumé, le Neveu trouve dans le fait d'être

humain les excuses à ses propres faiblesses, et Suzanne trouve en son attachement à la vertu et à l'honnêteté avec elle-même les principes justificatifs de son refus du couvent.

Dans l'univers du couvent et de la *ménagerie* de Bertin, tout motif généreux est perverti. Même la bonne Madame de Moni est coupable de séduire Suzanne en l'amenant malgré elle à proférer des vœux perpétuels pour lesquels elle n'est pas faite. Toute morale autre que celle dictée par l'intérêt est inutile et même dangereuse, car elle rend ceux qui la pratiquent vulnérables aux attaques d'adversaires moins timides qu'eux dans l'affirmation de leur moi:

Si le jeune homme laisse son bras dans la gueule de l'animal féroce qui est-ce qui a tort? Tout cela est écrit dans le pacte tacite. Tant pis pour celui qui l'ignore ou l'oublie. Combien je justifierais par ce pacte universel et sacré des gens qu'on accuse de méchanceté tandis que c'est soi qu'on devrait accuser de sottise. (148)

Malgré toute leur retenue et sous l'apparence de savoir garder le contrôle sur leurs émotions et se soumettre à la règle, les religieuses participent aussi au pacte tacite de la loi du plus fort. Certaines d'entre elles ne respectent l'ordre imposé que par contenance et hypocrisie, alors que les dominatrices, telles que les supérieures, l'enfreignent ouvertement et imposent leur propre volonté à la place. Quand à celles qui ont du cœur et sont tendres, elles sont les victimes désignées du système claustral. Le couvent est un désert affectif où « il n'y a ni père, ni mère, ni frère, ni sœur, ni parents, ni amis » (184) comme le dit Monsieur Manoury dans son mémoire. Il en est de même du monde interlope décrit par Rameau, où tous les devoirs d'utilité sociale comme «défendre sa patrie», «servir ses amis», «veiller à l'éducation de ses enfants», «avoir un état dans la société et en remplir les devoirs» (115) ne signifient rien, car tous les liens de loyauté et désintéressement se sont effacés devant la loi du chacun pour soi. Suzanne se remémore les mots de sa chère supérieure de Moni, image de la

bonté même, et qui reconnaissait toutefois que la vie claustrale remplit toutes les conditions pour que s'y développe l'instinct de domination et de cruauté en celles qui y sont soumises:

Combien de fois, je me suis rappelé le mot de ma céleste supérieure de Moni. Entre toutes ces créatures que vous voyez autour de moi, si dociles, si innocentes, si douces; hé bien mon enfant, il n'y en a presque pas une, non presque pas une dont je ne puisse faire une bête féroce, étrange métamorphose pour laquelle la disposition est d'autant plus grande, qu'on est entrée plus jeune dans une cellule et que l'on connaît moins la vie sociale. (160)

Les mots de Monsieur Manoury reflètent sans doute aussi ce que pense Suzanne sinon elle ne les citerait pas avec tant de précision. L'avocat fait dans son mémoire le réquisitoire de la vie conventuelle en constatant qu'imposer des vertus trop ardues, qui demandent aux hommes de mettre un frein absolu à leurs pulsions instinctives et sexuelles, conduit à des excès où «la nature révoltée d'une contrainte pour laquelle elle n'est point faite, brise les obstacles qu'on lui oppose, devient furieuse, jette l'économie animale dans un désordre auquel il n'y a plus de remède» (184). Le personnage de Suzanne se défend contre les accusations que différentes autorités portent contre elle. Au père Hébert, qui lui demande de dire comment sa supérieure la traite, Suzanne répond que son objectif n'est pas d'*accuser* mais de se défendre.¹⁶ Comparée à la cruauté de la supérieure, Suzanne donne l'exemple d'un esprit magnanime et raisonnable, démarche généreuse qui parle hautement en sa faveur. Plus qu'énoncer des accusations contre ses persécuteurs, c'est sa personne entière que Suzanne donne comme preuve des mauvais traitements qui lui sont infligés en châtement de fautes qu'elle n'a pas commises. Victime accusée, mais jamais

¹⁶ «N'avez-vous à vous plaindre de personne? Non Monsieur. Je vous l'ai dit, je ne suis pas venue pour accuser mais pour me défendre, » répond-elle à l'archidiacre Hébert qui l'interroge sur les causes de l'état déplorable où elle se trouve (178).

prouvée coupable, Suzanne offre au regard le pathétique d'une situation injuste qu'incarne son corps souffrant, présenté en témoignage de l'innocence persécutée et de la cruauté coupable. Et c'est ce même procédé auto-spéculaire que la narratrice emploie tout au long des mémoires adressés au marquis de Croismare, reprenant sans cesse la description de son corps vêtu de l'habit de religieuse, dévêtu, torturé, manipulé, caressé, offert à la vue du lecteur en preuve des abus perpétrés contre elle. Suzanne utilise le couvent comme une toile de fond, faite de séduction, de violence et de despotisme, sur laquelle son innocence de départ ressort dans toute son évidence, avant d'être contaminée par l'atmosphère ambiante et de céder progressivement à la force de l'expérience qui la pousse à devenir à son insu aussi manipulatrice et fautive que les autres religieuses.

Le Neveu, pour se justifier et faire comprendre au philosophe les raisons qui le poussent à être le parasite de Bertin, utilise une démonstration *a contrario* de la présomption d'innocence qui sert de base au plaidoyer de Suzanne. Dans la justification de lui-même, il s'approprie paradoxalement tous les défauts, et c'est à partir de ce degré zéro de moralité qu'il construit la positivité qui le sauve de l'avilissement total. Bien que vil et abject, il y a une extrémité dans l'avilissement à laquelle le Neveu ne s'abaissera pas et qui consisterait à oublier sa dignité et « qu'on puisse [lui] dire, Rampe, et qu'[il] soit obligé de ramper » (122). Il ne peut supporter l'idée de présenter des excuses à des protecteurs qu'il considère comme inférieurs à lui par le talent et par l'intelligence, et dont la seule supériorité est d'être riches et de pouvoir être exploités par une foule de parasites.

Rameau *rampe* à l'ordre de Bertin et de Mademoiselle Hus; son rôle de bouffon est d'amuser à ses dépens, en se ridiculisant, des gens qui s'ennuient et

qui, en échange, lui assurent le vivre et le couvert. Suzanne est condamnée à vivre dans la société close, secrète et despotique du couvent où le vœu d'obéissance la livre au pouvoir arbitraire de supérieures qui imposent leur caprice comme règle. L'absolu de leur pouvoir est comparable à celui de monarques dont les règnes se succèdent sans continuité, provoquant de petites révolutions de cour à chaque transmission de pouvoir: «Les favorites du règne antérieur ne sont jamais les favorites du règne qui suit. Je fus indifférente, pour ne rien dire de pis, à la supérieure actuelle, par la raison que sa précédente m'avait chérie» (129). Les vicissitudes du sort de Suzanne dépendent des changements de supérieures et de leurs différents caractères. Dès sa première rencontre avec la Supérieure de Saint-Eutrope, Suzanne prévoit les déboires qui découleront d'avoir pour supérieure une personne si inégale d'humeur:

On est toujours trop près ou trop loin des supérieures de ce caractère; il n'y a ni vraie distance, ni mesure; on passe de la disgrâce à la faveur et de la faveur à la disgrâce sans qu'on sache pourquoi. Voulez-vous que je vous donne dans une petite chose un exemple général de son administration? [Dix] fois dans l'année elle courait de cellule en cellule et faisait jeter par les fenêtres toutes les bouteilles de liqueur qu'elle y trouvait, et quatre jour après, elle-même en renvoyait à la plupart de ses religieuses. Voilà celle à qui j'avais fait le vœu solennel d'obéissance, car nous portons nos vœux d'une maison dans une autre. (209-210)

Rameau est aussi à la merci d'une autorité abusive et les caprices et sautes d'humeur de Bertin président sur son sort avec l'implacabilité sans appel du destin:

C'est que cela décide; que cela décide toujours, et sans appel, le soir, le matin, à la toilette, à dîner, au café, au jeu, au théâtre, à souper, au lit, et dieu me le pardonne, je crois entre les bras de sa maîtresse. Je ne suis pas à portée d'entendre ces dernières décisions-ci ; mais je suis diablement las des autres. Triste, obscur, et tranché, comme le destin; tel est notre patron. (123)

Suzanne et le Neveu subissent un type de servitude similaire qui nie leur besoin personnel de liberté et les livre impuissants au caprice de gens médiocres

qui imposent leur volonté et ont contrôle sur eux. Les personnages éponymes justifient leur résistance à l'autorité en se décrivant à la merci de personnes qui abusent de leur pouvoir, parce que leurs conditions de vie rendent possible qu'il y ait abus de pouvoir. C'est le secret des cloîtres qui permet aux supérieures d'abuser impunément de leur pouvoir, et de dissimuler leurs manquements à la règle. A la sortie de l'*in pace* où elle avait condamné Suzanne à être enfermée, sœur Sainte-Christine lui fait jurer qu'elle ne révélera rien de ce qui s'est passé.¹⁷ La supérieure de Sainte-Eutrope exige de Suzanne de ne pas aller à confesse de peur que le père Lemoine ne lui pose des questions auxquelles elle aurait à répondre en révélant le rôle corrupteur que cette dernière a joué: «Eh bien, me dit-elle, je suis votre supérieure, vous me devez l'obéissance et je vous ordonne de ne lui point parler de ces sottises; il est inutile que vous alliez à confesse, si vous n'avez que des bagatelles à lui dire» (252). La supérieure usurpe son pouvoir et se substitue à la hiérarchie ecclésiastique qui seule détient l'autorité d'intervenir dans le fonctionnement intérieur du couvent et d'y remettre l'ordre. Au couvent de Longchamp comme à celui de Sainte-Eutrope, Suzanne est secourue par l'intervention d'un prêtre qui intercède en sa faveur et interrompt l'autorité abusive que les supérieures s'efforcent d'exercer sur elle.

La résistance de Suzanne aux exigences de ses supérieures semble d'autant plus justifiée et raisonnable qu'elle provoque des réactions d'exaspération irrationnelle. Peu habituées à être contredites dans leurs désirs ou désobéies, elles mettent tout en action pour briser sa volonté, les unes par la violence, les autres par la manipulation en prenant Suzanne par le sentiment et

¹⁷ «Jurez-moi par la sainte obéissance que vous ne parlerez jamais de ce qui s'est passé. --Ce que vous avez fait est donc bien mal, puisque vous exigez de moi par serment que j'en garderai le silence? Personne n'en saura jamais que votre conscience, je vous le jure» (141).

la séduction. Le mauvais usage que font les supérieures de leur pouvoir n'est pas sérieusement sanctionné par la société, mais reçoit sa punition de la voix de la conscience qui parle en elles quand elles sont confrontées à Suzanne.¹⁸ Cette dernière leur renvoie une image si négative d'elles-mêmes qu'elles s'effondrent dans la maladie ou la folie alors que Suzanne sort grandie de cette confrontation et innocentée de l'accusation d'être une rebelle. Sa résistance est justifiée parce qu'elle existe en réaction à des abus d'autorité qui enfreignent même sur sa vie spirituelle et en faveur desquels aucun argument valable ne peut être présenté. L'interdiction d'aller se confesser montre l'omnipotence de la supérieure de Sainte-Eutrope, même dans le domaine du sacrement de la confession où elle commet le sacrilège d'usurper l'autorité du prêtre:

Non, non, cela ne se peut, vous me feriez quelque tracasserie avec cet homme-là, et je n'en veux pas avoir. --Non chère Mère, je ne vous en ferai point.
-- Promettez-moi donc... Cela est inutile; vous viendrez demain dans ma chambre, vous vous accuserez à moi; vous n'avez commis aucune faute dont je ne puisse vous réconcilier et vous absoudre, et vous communiez avec les autres. Allez...--Je me retirerai donc [...]. (253)

L'autorité des supérieures est illégitime parce qu'elle est abusive et dépasse les limites qui lui sont assignées par le règlement de l'église. L'autorité de Bertin est illégitime parce qu'elle est uniquement fondée sur le pouvoir que donne l'argent. Il n'a aucun droit de se prétendre un maître à juger et *décider* de ce qui est de bon goût et de ce qui ne l'est pas, et de ce qui est drôle et de ce qui ne l'est pas. Dans *Le Neveu de Rameau* un duo paradoxal s'établit entre un patron Bertin, réduit aux mécanismes d'une *pagode* et un fou, le Neveu, qui se

¹⁸ Rita Goldberg, dans son livre *Sex and Enlightenment: Women in Richardson and Diderot*, pense que la présence de Suzanne «seems to be enough to make her three superiors aware of their own failure. Each of them is harmed, even destroyed, by her steady gaze... Whether they are cruel or kind, or, like the superior of Arpajon, somewhere confusedly in the middle, Suzanne's gaze penetrates to their essence» (180).

révèle rempli d'à propos, de sens commun et d'esprit.¹⁹ Bertin n'a pas l'envergure d'un patron, peu communicatif, incapable de suivre et d'apprécier l'esprit qui fuse en Rameau, son autorité n'est assurée que par l'argent dont il dispose et qui lui permet d'acheter la cour de flatteurs de petite envergure dont il s'entoure. Les portraits-charges que Rameau fait de Bertin et de sa troupe de parasites constituent une remarquable manière de se mettre en valeur et de faire briller son esprit en ridiculisant celui qui l'a renvoyé de chez lui. Hors d'atteinte, n'étant plus sous la coupe du patron, Rameau peut s'adonner au persiflage qui indisposait tant Bertin mais dont l'amusement doit lui manquer, maintenant qu'il n'a plus son fou pour le «faire rire aux larmes» (144). Il conclut : «A présent qu'ils ne m'ont plus, que font-ils? ils s'ennuient comme des chiens» (144). Il aime penser que la balance du pouvoir s'est inversée à son avantage et que Bertin est devenu plus dépendant de lui qu'il ne l'est de Bertin.

Les deux univers, celui du couvent et celui de la maison de Bertin, donnent l'image d'une autorité contestée et tournée en dérision par ceux qui y sont soumis. La résistance que Suzanne oppose à ses supérieures jaillit directement de l'abus qu'elles font de leur pouvoir et qui est cause des désordres et des dérèglements des religieuses. La moquerie cinglante avec laquelle Rameau énumère les tâches qui incombent au flatteur, souligne son

¹⁹ Jean Starobinski dans son article " Le Dîner chez Bertin" indique que dans les rapports du Neveu et Bertin: «les conditions du jeu ont changé. Ni le fou ni le prince ne satisfont à la règle archaïque. Bertin n'est le maître que par son argent. Rameau avoue qu'il s'est fait ridicule par *intérêt*. Le détenteur du pouvoir ne peut se réclamer d'aucune légitimité. Aussi a-t-il en face de lui un contradicteur qui remplit son rôle moins comme une fonction prévue par le "système", par le code social que comme un expédient pour subsister [...] Seul un pouvoir indiscutable peut tolérer l'agression rituelle du fou. L'autorité du prince était, en son essence inattaquable, et la parole du fou, si hardie qu'elle fût, ne pouvait y porter atteinte» (196).

aptitude à savoir tout mimer aussi bien les affectations du corps et du visage qui flattent de façon convaincante, que les mines crédules de ceux qui reçoivent la flatterie. Que Rameau, à l'usage, trouve le rôle de fou un emploi répétitif et lassant devient la cause de l'impertinence qui lui échappe et décide de son sort et de son renvoi: «Mais si ce rôle amuse d'abord, et si l'on goûte quelque plaisir à se moquer en dedans, de la bêtise de ceux qu'on enivre; à la longue cela ne pique plus; et puis après un certain nombre de découvertes, on est forcé de se répéter. L'esprit et l'art ont leurs limites» (126). Par le parasitisme et la fréquentation de méchantes gens, le Neveu adultère ses qualités naturelles. Il se perd dans le monde comme Suzanne se perd dans le couvent sous la pression de contraintes qui empêchent l'individualité de s'exprimer et punissent toute impulsion spontanée.

Se justifier signifie, pour Suzanne et le Neveu, faire appel à la sympathie du marquis de Croismare et du philosophe, c'est-à-dire à leur capacité d'imaginer ce que représente le fait d'être dans la situation d'une religieuse enfermée au couvent malgré elle, ou dans celle d'un musicien miséreux qui doit sacrifier son talent à la vie de parasite. Suzanne réalise à la fin de ses mémoires que demander à quelqu'un sa sympathie, c'est inconsciemment vouloir le séduire, l'amener à s'identifier à vous au point d'aliéner son jugement critique et d'annuler la distance qui le sépare de ce qu'il lit. Les *bévue*s des mémoires, qui confondent la temporalité narrative avec la temporalité du personnage, amènent le lecteur à faire converger le temps de sa lecture avec celle des événements racontés de façon à ce qu'il s'en sente directement affecté. Le marquis est supposé *souffrir* à l'évocation que fait la narratrice des supplices auxquels le personnage Suzanne est assujetti comme s'il y était lui-même soumis. Mais ces

appels à la sympathie éveillent aussi la vigilance du lecteur et l'alertent sur les motifs de séduction qui s'y cachent.

Dans *Le Neveu de Rameau*, bien que le philosophe Moi prenne ses distances vis-à-vis d'un original comme Rameau, il ne peut s'empêcher d'être par moments submergé par la vie chaotique qui est étalée littéralement sous ses yeux. Le philosophe, homme d'idées et habitant d'un monde idéal, est affecté malgré lui par le désordre de la réalité et ne peut résister au flux de la vie et à ce que l'expérience, à travers Rameau, a à lui apprendre. Rameau, humaine incarnation des hauts et des bas de la vie, agit sur son interlocuteur en le forçant hors de sa tour d'ivoire et en le confrontant à la diversité plaisante et déplaisante de la réalité. Confrontée à la réalité d'un Rameau, la pensée philosophique se met en quête de la vérité à ses risques et périls. Le philosophe ne peut s'affronter à l'expérience du réel sans y perdre de son équanimité et apprendre que ce qu'il croyait une certitude est toujours aléatoire et n'a que provisoirement l'apparence de la vérité.

Si le marquis de Croismare et le philosophe acceptent de consacrer leur temps à réfléchir au cas d'êtres marginaux comme Suzanne et le Neveu, c'est parce que leur besoin de vérité y trouve son compte, même s'il s'agit d'une autre sorte de vérité qui n'aboutit pas toujours à des certitudes concluantes. La dernière partie de ce chapitre se consacrera à l'usage que la philosophie peut faire de gens tels que Suzanne Simonin et le Neveu de Rameau, et à la leçon à tirer d'une confrontation entre l'esprit philosophique et l'expérience du fait de vivre.

3) Une morale introuvable: déconfiture de la pensée à la recherche d'une vérité qui ne se laisse pas cerner

Une lecture concomitante de *La Religieuse* et du *Neveu de Rameau*, effectuée du point de vue moral, ne peut ignorer la priorité déclarée des deux textes de faire oeuvre satirique. *La Religieuse* se déclare «un ouvrage d'une utilité publique et générale car c'était la plus cruelle satire qu'on eût jamais faite des cloîtres» (*Préface* 31). Le sous-titre de *Satire seconde* qui accompagne *Le Neveu de Rameau* se donne ouvertement le rôle de poursuivre l'oeuvre satirique débutée dans *Satire première*, en faisant le tableau moral d'une société et d'une époque, ce que Jacques Chouillet appelle le «drame d'ensemble qui se joue [...], entre une société et l'idée qu'elle se fait d'elle-même, entre la réussite matérielle et le progrès des 'lumières'.» (*Formation idées esthétiques* 529) Il serait contraire à la volonté de l'auteur de lire ces deux oeuvres sans prêter attention à leur signification morale et à la manière dont Diderot développe la vision complexe, différenciée, qu'il se fait du dilemme moral auquel le déterminisme matérialiste confronte l'individu.

Conformément à cette complexité, peu de textes se signalent, aussi spectaculairement que *La Religieuse* et *Le Neveu de Rameau*, par la règle de non-assignation du sens qui les régit et qui en trouble, comme à plaisir, la compréhension, en différant et multipliant les significations à l'infini. Si, à la suite de l'échange dramatique qui a lieu entre le Neveu et le philosophe, le dialogue ne trouve pas de solution qui réconcilierait les points de vue adverses, est-ce à dire qu'il ne s'est rien passé et que la confrontation entre les deux interlocuteurs a été sans gain ni bénéfice? Dans *La Religieuse* se manifeste aussi un désir de faire éclater toute notion de simplification. On refuse de donner des solutions

simplistes à des problèmes aussi compliqués que ceux des naissances illégitimes et des vocations religieuses forcées en amenant le lecteur à les considérer sous autant de points de vue possibles. Cette option de pluralisme est illustrée dans le récit par l'ajout d'un texte qui oblige à une relecture des mémoires sous un angle tout à fait neuf. *La Religieuse* est composée de deux textes qui se servent mutuellement de commentaires. La *Préface du précédent ouvrage*, qui constitue la deuxième partie du roman, explique les circonstances de rédaction des mémoires et révèle qu'ils n'ont pas été écrits par Suzanne, mais par Diderot lui-même. Ce changement de focalisation transforme Suzanne, sujet actif dans les mémoires, en objet d'analyse de nouveaux narrateurs, à savoir Grimm et Diderot. Y sont introduits aussi de nouveaux personnages, Madame Madin et le marquis de Croismare, qui pour la première fois émettent un jugement extérieur, donc a priori objectif, sur l'héroïne, que l'on ne connaissait que par l'autoportrait que les mémoires font d'elle. Dans la *Préface du précédent ouvrage* Suzanne n'est plus présentée comme la victime de maux sociaux précis, mais plutôt comme l'objet d'une fatalité funeste qui s'acharne contre elle. Diderot, qui se fait l'éditeur des lettres échangées entre Suzanne et le marquis, choisit de reléguer au second plan le point de vue satirique de dénonciation des maux de la vie conventuelle, pour fixer son attention sur l'*infortunée* Suzanne, considérée l'objet pathétique du discours des autres, et la montrant digne de leur pitié et compassion. Dans la *Préface du précédent ouvrage*, le transfert d'écriture de Suzanne à Diderot transforme la perspective dans laquelle la relecture des mémoires va s'effectuer, et attire l'attention sur les implications rhétoriques de la transmission du message idéologique. Il faut relire le roman en l'appréhendant dans ses multiples facettes, qui touchent aussi bien l'état psychologique de l'héroïne, son usage du langage, que les conséquences

morales qu'une vie de grande contrainte a sur un individu comme elle. La disparition de l'illusion romanesque convie le lecteur à prendre ses distances par rapport à l'intention de critique sociale du texte, pour s'intéresser aux moyens stylistiques mis en oeuvre pour émouvoir. La force du message moral cède ainsi le pas aux préoccupations rhétoriques. La démarche qui engage le lecteur à ne plus voir le texte comme un *roman à thèse* chargé de faire la satire des couvents manifeste la distanciation sceptique de l'auteur qui ne veut pas présenter un témoignage isolé comme un fait accompli et qui ne peut être contesté. Jetant le doute sur la narration qui a pris en charge le dévoilement des abus conventuels, Diderot en atténue la portée critique et amène le lecteur à questionner les motifs de certaines stratégies que la narratrice a mises en jeu dans ses mémoires. Le lecteur doit se pencher sur les énigmes textuelles, sur les questions laissées en suspens et sur les lacunes du texte dans une interrogation généralisée de ce qu'il lit. Il doit explorer par exemple les raisons pour lesquelles Suzanne ne réussit jamais à convaincre ses parents, ses soeurs, ses supérieures de la laisser sortir du couvent. Le doute demeure aussi sur les motifs qui finalement poussent le Marquis à l'aider. Le portrait élogieux qui est fait de lui n'empêche pas le doute de persister sur ce qu'il pense vraiment, en dépit de ses lettres « 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 » (33). Finalement, le personnage de Suzanne demeure une énigme jusqu'à la fin et sa part de responsabilité dans ses propres malheurs demeure indécidable. Les changements de points de vue, les revirements, les questions laissées sans réponse font de *La Religieuse* un texte en devenir perpétuel. La langue romanesque n'a pas pour but de cerner une vérité établie, mais est utilisée comme moyen de révéler au lecteur la réalité où il vit et de dévoiler des faits de

société qui ne peuvent être représentés autrement que par la fiction. Le monde fictif qu'évoquent les mémoires est-il si invraisemblable qu'aucun concours de circonstances, aussi extraordinaire soit-il, ne pourrait y donner naissance dans la réalité? Ou au contraire n'est-il pas probable que les conditions de contrainte extrême dans lesquelles les religieuses sont amenées à vivre conduisent aux comportements déréglés dont les mémoires font l'inventaire? Le lecteur, confronté à ce genre de questions, doit non seulement relire le texte des mémoires pour y trouver des réponses hypothétiques, mais doit aussi ouvrir son esprit à un questionnement des réalités sociales qui l'entourent.

Que ce soit dans *La Religieuse* ou dans *Le Neveu de Rameau*, la prise en charge romanesque des personnages, qui les appréhende globalement dans toutes leurs singularités et les place dans des situations compliquées et extrêmes, amenuise la portée idéologique de ce qu'ils disent ou écrivent et qui les met fréquemment en contradiction avec eux-mêmes, car «la différence de la vie et la variété des événements suffiraient seules pour en mettre dans les jugements» (*De la poésie dramatique* 283). Dans les deux romans, le projet satirique est circonvenu par des procédés narratifs d'auto-annulation placés au cœur du plaidoyer de Suzanne ou du discours paradoxal du Neveu qui atténuent la portée de réquisitoire de leur discours. Le rôle satirique qui revient aux personnages de porter témoignage contre la bassesse et la cruauté de certaines institutions et processus de la société, ne peut s'effectuer qu'indirectement et partiellement, car leur message semble présenté de manière partielle et biaisée. Bien que la situation rhétorique dans laquelle s'effectue le plaidoyer des mémoires soit très différente de la joute verbale entre le Neveu et le philosophe, dans les deux cas, l'énoncé romanesque s'effectue de façon contournée, en se désignant elle-même comme le résultat de procédés qui nuancent sa portée, et

où la vérité n'est jamais acquise autrement qu'en échange du dénigrement de soi par celui qui la profère.

Le discours porteur des vérités contestataires que défend le Neveu, attire l'attention sur sa propre inaptitude à bien savoir et à bien dire, car une critique de l'ordre établi ne peut être tolérée qu'à travers un discours qui se déprécie et déclare ironiquement son manque de validité. Faisant montre de son ignorance, de son inconséquence, de son impertinence, le Neveu peut se permettre d'étonner son interlocuteur par son maniement du paradoxe qui laisse entrevoir des vérités difficilement acceptables, mais auxquelles sa nullité atténue le pouvoir de choquer. Le Neveu révèle le mode d'emploi de son discours auto-annulateur²⁰ par lequel «il faut s'avilir par le ton et par le geste pour ôter à la vérité son poids et son offense» (*Discours de la poésie dramatique* 260). Par exemple, dans la discussion sur le génie, n'est-il pas contradictoire que ce soit le Neveu, cet amoraliste sans foi ni loi, qui défende le statu quo bien pensant et renie les hommes de génie qui, par leurs innovations, troublent l'ordre public? La validité de la proposition de départ «que le mal est toujours venu ici-bas par quelque homme de génie» est annulée d'office par une condition irréaliste: «Si je savais l'histoire, je vous montrerais que le mal est toujours venu ici-bas, par quelque homme de génie. Mais je ne sais pas l'histoire, parce que je ne sais rien» (77). De la prétendue ignorance du Neveu émerge la raison réelle de son

²⁰ Le terme revient à Judith Spencer qui dans son article "Dislocation existentielle et désarticulation esthétique dans *Le Neveu de Rameau*" émet l'opinion que «la dissolution du monde féodal trouve son équivalent logique dans la désagrégation d'un texte à la recherche de sa propre quiddité à travers le dévoilement des mécanismes qui le constituent, non en tant qu'objet esthétique figé, mais plutôt en tant qu'objet de flux qui se caractérise par son devenir perpétuel, par sa propension vers l'auto-annulation» (258).

rejet du génie, qui est le regret d'en être dépourvu et l'envie qu'il éprouve à l'égard de ceux qui en ont:

Tout ce que je sais, c'est que je voudrais bien être un autre, au hasard d'être un homme de génie, un grand homme. Oui, il faut que j'en convienne, il y a là quelque chose qui me le dit. Je n'en ai jamais entendu louer un seul que son éloge ne m'ait fait secrètement enrager. Je suis envieux. Lorsque j'apprends de leur vie privée quelque trait qui les dégrade, je l'écoute avec plaisir, Cela nous rapproche. J'en supporte plus aisément ma médiocrité. (84)

Le philosophe Moi considère, au contraire, l'homme de génie comme un instigateur de changements, «le détenteur d'une mission civilisatrice» (Chouillet *Formation des idées esthétiques* 532), et il fait l'éloge des hommes d'exception qui luttent contre la bêtise universelle et qui, par leurs actes uniques, contribuent au progrès de l'humanité. Il est surprenant que la vie de dépendance que mène le Neveu ne lui fasse pas aspirer au renversement des choses qu'amènent les hommes de génie et qui affranchirait les gens comme lui de la servitude du parasitisme: «Ce sont eux qui changent la face du globe; et dans les plus petites choses, la sottise est si commune et si puissante qu'on ne la réforme pas sans charivari» (76-77). Paradoxalement, la liberté est un idéal auquel le Neveu ne semble pas aspirer et il ne voit pas d'alternative plus désirable à sa vie de parasite que celle de prendre la place de Bertin et de se livrer aux plaisirs que donne l'argent. Mais dans ce cas aussi, le neveu se montre l'homme de la contradiction et de «la dissemblance d'avec lui-même» et il entretient avec son milieu des rapports mitigés, faits d'ambivalence et d'équivoque. Il est tantôt résolument critique de la *ménagerie* de Bertin, lui reprochant sa médiocrité et sa cruauté, tantôt il l'exonère, identifiant en ses protecteurs et leurs protégés les manifestations de la règle d'or de tout acte humain, qui est de faire passer son intérêt avant tout. S'il a fait sienne la féroce morale individualiste qui est pratiquée chez Bertin, intellectuellement il se méprise de fréquenter des gens

aussi médiocres et ne peut supporter l'humiliation d'être le fou de Bertin qu'à condition de tourner ce rôle en dérision et de se moquer de la petitesse et de la mesquinerie de ses tâches de parasite.

Les vacillements du Neveu pris entre la haine et l'admiration du génie, l'acceptation et le refus d'une morale bassement utilitaire font dire au philosophe: «Vous ne serez jamais heureux, si le pour et le contre vous afflige également. Il faudrait prendre son parti et y demeurer attaché» (78). De telles remarques désignent d'emblée le Neveu comme l'objet de la satire, le signalant comme un être velléitaire, soumis aux sautes d'humeur et incapable de persister longtemps dans la même ligne de pensée. L'attitude morale du Neveu est calquée sur les autres aspects décousus de sa personnalité et reflète un empirisme qui le tient au plus près des faits, oublieux de toute préoccupation autre que celle de parer aux plus pressés de ses besoins. «Je suis dans ce monde et j'y reste» (189), proclame le Neveu. Il considère ses contemporains par le petit bout de la lorgnette et choisit de peindre la pantomime humaine sous les couleurs de la bassesse, de la cupidité, des intérêts bassement égoïstes et de «la posture contrainte où nous tient le besoin» (189). Le philosophe, au contraire, souhaite dépasser le point de vue limité du présent et de l'expérience individuelle pour penser au bien futur de l'humanité: «oublions pour un moment le point de vue que nous occupons dans l'espace et dans la durée; et étendons notre vue sur les siècles à venir, les régions les plus éloignées, et les peuples à naître. Songeons au bien de notre espèce» (83).

Décrire les conduites humaines revient pour le Neveu à seulement accepter comme crédible le système de valeurs qu'il voit pratiqué communément autour de lui et qui se fonde sur l'intérêt. Tout autre code de conduite lui semble sans valeur et se réduit à être sans conséquence, puisque personne ne met en

application dans sa propre vie «certains principes de je ne sais quelle morale qu'ils ont tous à la bouche et qu'aucun d'eux ne pratique» (177). Quant au philosophe, bien que confronté à l'évidence des faits qui témoigne de la faillite des valeurs morales dans la pratique, il ne peut renoncer à affirmer la nécessité d'une morale qui est le seul moyen de ne pas céder aux forces dominantes de la société et d'essayer de les changer. Ce sont là deux points de vue inconciliables qui correspondent à deux attitudes face à la vie si différentes que l'on doit constater avec l'Ariste de l'essai *De la poésie dramatique*, combien improbable il serait «que deux hommes eussent précisément un même goût, ou les mêmes notions du vrai, du bon et du beau. La différence de la vie et la variété des événements suffiraient seules pour en mettre dans les jugements» (284). Diderot connaît par expérience les aléas de communication des débats idéologiques et combien problématique il est d'amener un contradicteur à partager son point de vue, car ce qui est vrai, beau et bon pour l'un, l'est rarement pour l'autre. «Je parle mal. Je ne sais que dire la vérité! Et cela ne prend pas toujours, comme vous savez» (177), fait-il dire au philosophe Moi qui a conscience de ses propres limites à dispenser une parole à valeur universelle.

Il serait aussi irréaliste de prétendre que le Neveu puisse se convertir à la règle bien pensante du philosophe que de présumer que le philosophe a été ébranlé dans ses convictions parce qu'il est incapable de nier la réalité affligeante des faits que lui présente son interlocuteur. Intraitables au point de vue de l'autre, les deux interlocuteurs du *Neveu de Rameau* restent sur leurs positions, disposant de la seule liberté qu'ils aient, qui est le droit, pour chacun, de conserver ses opinions. Leur confrontation donne l'exemple de l'impasse à laquelle aboutit tout conflit idéologique où «il n'y aura point de terme à [leurs] disputes tant que chacun se prendra soi-même pour modèle et pour juge» (*De la*

poésie dramatique 284). Pour le philosophe du *Neveu de Rameau*, cette constatation représente un sérieux revers qui ravale sa philosophie à n'être rien de plus qu'une question de conviction personnelle, alors que son objectif était originellement de présenter une morale qu'il voulait collective, dans l'espoir qu'elle serve de guide de vie valable pour tous.²¹

Mais si une conciliation qui dépasse l'antagonisme moral du Neveu et du philosophe demeure hors d'atteinte, au-delà de ce constat d'échec, l'enjeu du dialogue semble se jouer à un autre niveau, où les voix des interlocuteurs cessent d'être l'expression de deux expériences condamnées à rester séparées. Durant leur conversation, se tisse un réseau de relations qui instaure des liens de ressemblance et de dissemblance qui se font écho d'un interlocuteur à l'autre et qui se réfèrent à des aspects du réel dont ils ont une expérience commune, bien que dissemblable. Tel est le cas quand ils discutent de la création artistique, de l'éducation de leurs enfants respectifs, de la transmission du savoir selon des références culturelles à une tradition classique qu'ils partagent, quand ils se montrent tous deux sensibles aux charmes féminins, et quand le présent que vit le parasite Rameau fait écho à la jeunesse bohème du philosophe.²²

Les rapprochements s'organisent sur des thèmes selon lesquels les

²¹ Il ne fait pas de doute que quand il s'agit de la nécessité d'une morale universelle, Diderot aurait souhaité partager le point de vue du philosophe Moi et il écrit à Madame Riccoboni, le 27 novembre 1758: «Dans les mœurs et dans les arts, il n'y a de bien et de mal pour moi, que ce qui l'est en tout temps et partout. Je veux que ma morale et mon goût soient éternels» (*Correspondance* 82). Mais sans doute quand il écrit *Le Neveu de Rameau* quatre ans plus tard ne partage-t-il plus un point de vue aussi optimiste et entier.

²² Un parallèle entre les deux personnages du point de vue biographique est souligné par Jean Fabre dans l'introduction de son édition du *Neveu de Rameau*: «Rameau compagnon de jeunesse et de bohème, est resté ce que Diderot a été, ce qu'il a failli devenir, ce qu'il se félicite, mais aussi regrette parfois, de n'être pas devenu» (LXVI).

personnages ne sont plus désignés dans une séparation arbitraire des attributs convenant aux rôles respectifs du philosophe et du parasite, mais selon le motif du double et de la réversibilité des rôles.

Il devient évident que la folie n'est pas l'apanage du seul Neveu, mais qu'elle se propage et peut atteindre tout le monde. L'effet de fusion, où les thèmes sont indifféremment introduits par le Neveu ou par le philosophe qui reprennent, poursuivent, transposent, rectifient ce que dit l'autre, ne doit pas faire oublier l'opposition idéologique fondamentale entre les deux. Cependant ce réseau d'oppositions et d'affinités entre les deux protagonistes suggère l'union paradoxale des figures du sage et du fou qui intervient en filigrane des antagonismes moraux qui constituent la matière la plus apparente du dialogue. L'image du fou fait écho à celle du sage dont elle constitue à la fois le double parodique et l'accomplissement le plus extrême, le fou étant le véritable sage, celui qui possède, grâce à l'exagération, la grimace, l'outrance, le savoir ultime, inaccessible au sage:

Les folies de cet homme, les contes de l'abbé Galliani, les extravagances de Rabelais m'ont quelques fois fait rêver profondément. Ce sont trois magasins où je me suis pourvu de masques ridicules que je place sur le visage des plus graves personnages; et je vois Pantalon dans un prélat, un satyre dans un président, un porceau dans un cénobite, une autruche dans un ministre, une oie dans son premier commis. (190)

La folie du Neveu permet au philosophe de saisir non seulement la vérité de chacun qui se cache sous le masque de l'hypocrisie²³, mais aussi de donner à chacun des masques ridicules qui font affleurer sa véritable nature. En confrontant deux morales opposées, Diderot a voulu qu'aucun des protagonistes

²³ «C'est un grain de levain qui fermente et qui restitue à chacun une portion de son individualité naturelle» (*Neveu* 72).

n'ait le dessus, car aucun ne peut faire sortir la vérité sans l'autre. Le fou et le philosophe coopèrent en une «symbiose dialogique où *l'homme de bon sens* fait parler le fou qui, en lui rapportant ses mésaventures [...] se soumet et les soumet conjointement à son jugement conclusif. Afin d'activer le ferment de folie, il faut qu'intervienne le co-ferment de la philosophie» (Starobinski, *Incipit* 61).

Cependant Diderot a choisi que cette coopération ne fonctionne que dans la mesure où elle met en évidence un conflit moral qui doit rester irrésolu. Les deux interlocuteurs se soumettent à une réfutation réciproque qui les force, s'ils veulent être consistants, à l'aporie de situations intenable: pour le philosophe à vivre dans un tonneau replié sur lui-même, démentant une sociabilité qu'il a prônée toute sa vie comme l'expression pratique du sens moral, et pour le Neveu à se faire le défenseur du système même dont il est victime et qui le met à la merci du bon vouloir de protecteurs qu'il méprise. La boutade du Neveu, «rira bien qui rira le dernier» est un pied de nez final lancé à un dogmatisme qui s'avère inadéquat à faire sortir la vérité, tout comme le dit Marian Hobson dans son article "Diectique, dialectique dans *Le Neveu de Rameau* ", qu'entre eux «les jeux ne sont pas encore faits [...] et que l'échéance est peut-être remise à jamais» (12).

La réversibilité des rôles prouve qu'aucun des protagonistes du dialogue du *Neveu de Rameau* n'a l'exclusivité de ce qui est vrai. Folie et sagesse, en s'invertissant d'un personnage à l'autre, n'appartiennent à personne en propre, et il n'y a pas de satirisé qui ne puisse devenir satiriste ni de satiriste qui ne puisse être satirisé. La réversibilité des rôles se manifeste aussi dans *La Religieuse* où la répartition du blâme et des responsabilités n'est pas clairement établie, car il n'y a pas de religieuse tortionnaire qui ne puisse, à son tour, devenir victime, ni

de victime qui ne devienne à son tour bourreau.²⁴ La situation rhétorique des mémoires, établie selon une double intention programmatique d'auto-justification et de mise en accusation des couvents, ne peut aboutir que si les torts et responsabilités sont clairement répartis entre les personnes mises en présence. C'est pour retrouver sa liberté, parce que «le sacrifice de [sa] liberté n'a pas été volontaire» (146) que Suzanne adresse l'histoire de sa vie au marquis de Croismare, dans l'espoir de le persuader du bien-fondé de sa demande de résiliation de vœux et de le convaincre de l'aider à sortir du couvent. L'efficacité rhétorique repose sur la clarté avec laquelle la répartition des torts est établie et qui ne doit laisser planer aucun doute de qui est à blâmer pour ce qui arrive à Suzanne.

C'est pourquoi dans ce panégyrique que sont les mémoires, la pratique d'écriture se présente comme dominée par le choix d'y faire paraître «les choses qui peuvent exciter [l'] estime et accroître [la] commisération» (273) et la narratrice signale combien un tel but la motive et rend aisé d'écrire ce qui la montre à son avantage. Au contraire, faire le compte-rendu de vérités qui pourraient la ternir aux yeux de son narrataire lui est difficile et «sa plume va mal» (273), comme si un empêchement obscur la retenait de trouver les mots pour exprimer la vérité. Suzanne éveille la pitié et la sympathie en se présentant comme l'incarnation exemplaire du bien, alors que toutes les forces du mal se trouvent réunies du côté des autorités conventuelles qui, de façon différente, abusent de leur pouvoir et font naître l'indignation contre leur traitement inhumain

²⁴ Christine Clark-Evans dans son livre *Diderot's La Religieuse: a Philosophical Novel* signale : «The explanation [...] admits that the abused could become the abuser, turning into her opposite, according to some, or into her complement, according to others» (67).

de l'héroïne. Cette vision manichéenne de la réalité provoque «la transformation de l'univers diégétique en un théâtre où ce sont les forces mêmes du bien et du mal qui s'affrontent», conclut Flavio Luoni dans son travail sur *La Religieuse* (93).

Durant l'évocation terrifiante des couvents se constitue une image de Suzanne en jeune fille parfaite, qui possède toutes les qualités requises pour faire d'elle un être d'exception du point de vue du cœur, de l'esprit et de la morale. Construisant progressivement un champ sémantique de traits positifs dont elle est le centre, elle y inclut aussi ses amis et alliés, l'avocat Manoury, sœur Sainte-Ursule, le chanoine Hébert et ses acolytes qui se distinguent par les qualités de droiture, de mesure et de compassion qui sont spectaculairement absentes du couvent où, au contraire, règnent la cruauté, l'autorité abusive et la passion. Cependant, au fur et à mesure que l'on avance dans l'histoire de sœur Suzanne et que l'on découvre son interaction avec les autres et les effets que sa présence a sur ceux qui lui deviennent attachés par les émotions, l'on constate que le champ sémantique qu'occupe la narratrice ne peut se réduire aux seules valeurs positives qu'expose son discours rhétorique, et que le personnage de Suzanne se développe d'une façon indépendante qui s'écarte du projet programmatique de départ.

Que ce soit dans ses rapports avec sa supérieure bien aimée madame de Moni, ou avec sœur Sainte-Ursule, ou avec la supérieure de Sainte-Eutrope, Suzanne éveille en elles un attachement passionné qui les conduit funestement à leur perte. A la suite des contacts intimes qu'elles établissent avec Suzanne, les femmes devenues son amie, semblent atteintes dans leurs forces vitales et le texte ne laisse pas douter que leur mort résulte directement de leur relation avec elle. Madame de Moni ne peut s'empêcher d'être négativement affectée par le doute et la mélancolie qui se manifestent en Suzanne à la perspective de faire

ses vœux. Celle-ci demeure fermée à la ferveur enthousiaste de sa supérieure et la résistance obstinément passive et sceptique qu'elle oppose à ses encouragements de prendre le voile, semble avoir irrémédiablement tari les sources mêmes de l'euphorie qui l'animaient : «Ah! chère enfant, me dit-elle, quel effet cruel vous avez opéré sur moi! Voilà qui est fait, l'esprit s'est retiré, je le sens; allez, que Dieu vous parle lui-même, puisqu'il ne lui plaît pas de se faire entendre par ma bouche» (120). L'effet cruel que Suzanne a sur la supérieure, a des conséquences irréversibles, puisqu'il interrompt «son commerce avec le ciel» (120), que «le talent de consoler ne lui revint plus» (120), et que cette perte semble avoir été la cause directe de sa mort:

La veille de ma profession j'allai la voir, elle était d'une mélancolie égale à la mienne; je me mis à pleurer, elle aussi, je me jetai à ses pieds, elle me bénit, me releva, m'embrassa et me renvoya en me disant: je suis lassée de vivre, je souhaite de mourir [...] (120)

Les références à la maladie puis à la mort de sœur Sainte-Ursule sont aussi faites en relation directe à Suzanne qui dit être «persuadée que sa maladie était une suite ou de [la sienne], ou de la peine qu'elle avait prise, ou des soins qu'elle [lui] avait donnés» (200). Sœur Sainte-Ursule est présentée comme étant la personnification de l'oubli de soi et qui vit littéralement les malheurs de Suzanne comme s'ils étaient les siens, au point de succomber aux effets néfastes qu'ils ont sur son état mental et physique. Dans le cas de la relation avec la supérieure du couvent de Sainte-Eutrope, Suzanne semble exercer la même influence destructrice sur celle qui lui voue un attachement passionné que dans les cas de madame de Moni et de sœur Sainte-Ursule. Le texte signale le lien causal entre l'interruption de sa relation avec Suzanne et la mort de la supérieure. Comme dans l'amitié avec madame de Moni, la froide *réserve* de Suzanne et son refus de comprendre la loi du désir, représentent pour la

supérieure une déception trop douloureuse pour qu'elle puisse la supporter. A partir du moment où Suzanne, à l'instigation de son confesseur, ne doit plus la voir et la prive de sa présence, la supérieure sombre dans «un triste itinéraire de dégradation» (Flavio 98) dont elle prédit elle-même la fin inévitable:

Je tâchais en lui parlant à dégager ma main de la sienne. Vous ne le voulez pas? Ste. Suzanne, vous ne savez pas ce qui peut en arriver, non, vous ne le savez pas; vous me ferez mourir... --Ces derniers mots m'inspirèrent un sentiment tout contraire à celui qu'elle se proposait; je retirai ma main avec vivacité et je m'enfuis. Elle se retourna, me regarda aller quelques pas, puis rentrant dans sa cellule dont la porte demeura ouverte, elle se mit à pousser les plaintes les plus aiguës. Je les entendis, elles me pénétrèrent; je fus un moment incertaine si je continuerais de m'éloigner ou si je retournerais, cependant je ne sais par quel mouvement d'aversion je m'éloignai (262).

Plus le désir de la supérieure s'exaspère et se transforme en souffrance puis en folie, plus Suzanne manifeste de détachement à son égard et extériorise son sentiment d'impuissance à pouvoir la soulager, en évitant sa présence.

Désireuse d'être fidèle à la promesse faite à son confesseur de ne plus être seule en présence de sa supérieure, et se sentant menacée par le chantage à la mort que cette dernière exerce sur elle, Suzanne n'hésite pas à opter pour l'évitement et à se faire le porte-parole de la règle conventuelle dont elle se sert pour se protéger contre les *égarements* de sa supérieure. Cette «partialité si naturelle» qui porte la supérieure à rechercher la compagnie de Suzanne, et contre laquelle elle ne peut rien, n'aboutit à la folie que parce que Suzanne n'en veut rien comprendre, et que surtout elle ne la partage pas: «Et puis il s'en manquait beaucoup que je sentisse pour elle tout l'attrait qu'elle éprouvait pour moi» (261).

La conclusion à tirer de tous ces épisodes successifs où Suzanne semble détruire ceux qui l'aiment et pour qui elle n'éprouve qu'un attachement prudent et réfléchi et qui n'est jamais à la mesure de celui qu'elle engendre, est que l'héroïne est involontairement responsable pour les malheurs qui l'atteignent

personnellement et qui frappent ceux qu'elle a élus comme amis. Il faut finalement se demander si, dans ces relations qui conduisent ses partenaires en amitié à des fins si funestes²⁵, Suzanne n'exerce pas un fatal attrait qui annule en eux tout quant-à-soi et les mène à s'identifier à Suzanne au point d'oublier qui ils sont.²⁶ *La Religieuse*, le roman de l'innocence persécutée luttant pour faire entendre la vérité, est aussi le roman de l'innocence persécutrice qui délibérément ignore la vérité afin de demeurer innocente. La cruauté involontaire de Suzanne a les mêmes effets destructeurs et négateurs de la nature humaine que le couvent dont elle a épousé la règle et qui convient à son caractère *tranquille et froid*. Si Diderot a l'objectif de faire la satire des couvents, en révélant les effets délétères que cette vie de désirs réprimés a sur celles qui y sont soumises, Suzanne semble un spécimen assez peu représentatif des femmes qui ne peuvent supporter les contraintes de la vie monastique. Suzanne non seulement s'avère une religieuse exemplaire, mais elle semble se conformer aux exigences de son état sans difficulté. Dépourvue de désirs charnels et de passion, Suzanne n'est pas différente de ces femmes mal constituées que Diderot désigne comme étant les seules à être adaptées à la règle conventuelle.

²⁵ Parmi les amis victimes de Suzanne, il faut aussi considérer le père Morel, dont la fin est incertaine car le texte ne précise pas si c'est lui qui s'échappe avec elle ou s'il reste à son poste de confesseur au couvent de Sainte-Eutrope et ne peut qu'avoir le cœur brisé d'avoir perdu son amie.

²⁶ L'ouvrage de David Marshall *The Surprising Effects of Sympathy : Marivaux, Diderot, Rousseau, and Mary Shelley* a déjà été cité, car y sont étudiées les stratégies de sympathie employées dans *La Religieuse* et qui sont assimilées à la séduction et au désir de faire naître le besoin de s'oublier soi-même pour se fondre en autrui: « Suzanne's role in producing the effects of sympathy suggests that she, too, might be cast as a seducer in the novel, not (or not only) as the seduced [...] Suzanne might be implicated in the seduction that is both dramatized in and enacted by the novel specifically through her evocation of sympathy - and in particular through the role she plays as a moving author, performer, and spectacle» (94-95).

«Loin de souffrir de la règle religieuse, de cette contrainte imposée à la liberté du corps, elle utilise la règle pour se protéger du corps» (Cusset, "Suzanne" 31). En Suzanne, se profilent plusieurs attitudes morales difficilement conciliables, mais qui cependant cohabitent sans s'annuler et sans qu'on puisse affirmer que son pouvoir de séduction ait eu raison de son innocence, ou que l'artifice ait pris le pas sur le naturel. Les dernières phrases du post-scriptum des mémoires laissent entrevoir que nature et artifice coexistent en Suzanne à son insu et qu'aucune interprétation des mémoires ne doit ignorer la dichotomie essentielle du personnage, qui se révèle autant une victime du sort qu'une personne qui inflige à ceux qui l'aiment des tourments auxquels elle ne peut rien. La modélisation de la voix narrative dans *La Religieuse* révèle la coexistence de plusieurs registres antithétiques qui font de Suzanne un être *composé*. Comme elle, elle est autant capable d'élévation d'âme que de cruauté, de clairvoyance que d'aveuglement et de droiture que de duplicité. Comme *Le Neveu de Rameau*, *La Religieuse* est un texte qui produit des sens multiples et auquel il est impossible d'assigner de leçon morale définitive.

A travers le jugement suspensif porté sur des personnages dont il est difficile d'évaluer la responsabilité morale pour ce qu'ils sont, Diderot expose la difficulté de trouver une solution qui consisterait à concilier le fait et le droit et à créer un code de conduite valable pour tous, «alors qu'il y a autant de mesures que d'hommes, et le même homme aura autant de modules différents que de périodes sensiblement différentes dans son existence» (*De la poésie dramatique* 284). Voilà la conclusion interrogative que profère Ariste dans l'essai de théorisation que constitue *De la poésie dramatique* et que son auteur continue d'explorer dans la rédaction de ces oeuvres de fiction que sont *La Religieuse* et *Le Neveu de Rameau*.

Conclusion

Définir l'objectif moral de Diderot dans *La Religieuse* et *Le Neveu de Rameau* n'est ni simple ni évident et ne peut se faire sans que l'on tienne compte du contexte intellectuel de la rédaction de ces deux œuvres et de leurs rapports avec les grands systèmes de pensée comme le christianisme et le déterminisme matérialiste qui y sont débattus. De 1760 à 1762, dates où l'écriture de ces deux romans est présumée avoir eu lieu, Diderot poursuit le travail éditorial de *l'Encyclopédie*, où il défend un humanisme fondé sur l'observation des faits et sur l'expérience, et où il fait l'examen critique de tout ce qui, dans la vie des hommes, ressort de la superstition et de l'intolérance. En tant que directeur de *l'Encyclopédie*, il promeut une philosophie éclairée, bourgeoise, tournée dans le sens du progrès, qui démasque le fanatisme et l'hypocrisie, et définit les rudiments d'une morale déterministe en accord avec sa vision matérialiste du monde. Mais figé dans cette image du *philosophe*, que ses activités rendent largement publique et immuable, Diderot a peut-être cherché, en écrivant ces deux fictions, à se redéfinir et à se repositionner par rapport aux grands systèmes de pensée qui l'ont influencé. C'est ainsi qu'il désapprouve certains préceptes qu'il met en question dans *La Religieuse*. Par contre il soutient et approfondit certains autres comme ceux du déterminisme matérialiste dont il fait l'enjeu de la confrontation entre les deux interlocuteurs du *Neveu de Rameau*, qui pratiquent et défendent leur version particulière de matérialisme, chacun à sa manière. La discussion entre le philosophe Moi et l'extravagant Neveu Lui sur la meilleure façon de vivre sa vie, est la première raison d'être du dialogue, et la manière suspensive et ouverte dont le texte est écrit indiquerait que Diderot

semble se mettre lui-même en garde contre le danger de ressembler trop à Lui ou trop à Moi, comme le signale le critique Yoichi Sumi dans son livre sur *Le Neveu de Rameau*.

Les questions d'ordre moral qui se posent à Diderot dans ces deux romans, sont de savoir quel système de pensée réussit le mieux à établir une morale fiable, selon laquelle l'homme peut, de façon réaliste et praticable, vivre et être heureux. Dans *La Religieuse* les variations multiples et répétées du même échec existentiel parmi les religieuses, l'effet pervers que la vie conventuelle a sur la fibre morale de l'héroïne-narratrice Suzanne, prouvent que le catholicisme peut donner lieu à des excès et déformations. Dans de telles conditions, le dogme ne peut plus servir de fondement solide à la morale. L'archidiacre Hébert est horrifié de voir des religieuses se comporter avec une telle sauvagerie au nom de leur religion, mais il ne peut rien faire de plus que réprimander la supérieure Sœur Sainte-Christine, n'ayant pas l'autorité lui-même de la priver d'un pouvoir dont elle abuse. *La Religieuse* pose le problème de l'orthodoxie d'un catholicisme qui présente le dogme comme une vérité indiscutable, tout en permettant aux autorités responsables des congrégations religieuses de l'interpréter à leur convenance, guidées seulement par leur propre intérêt et la soif de pouvoir. Comment justifier le bien-fondé moral d'une religion qui demande aux hommes de renier leur nature, en les forçant à réprimer, au prix de grandes souffrances, les désirs les plus normaux et naturels, selon des préceptes qui nient les droits de l'individu au bonheur et à la liberté. L'idée conductrice de *La Religieuse* est de dénoncer une religion qui, avec l'appui de la société civile, justifie le sacrifice de jeunes filles à la vie religieuse, sous prétexte que c'est la volonté de Dieu. L'argument a été fait que Diderot, dans *La Religieuse*, n'attaque pas la religion catholique même, mais seulement

l'institution des couvents. Il semble cependant difficile que de cette *satire* directe des couvents ne découle pas la dénonciation indirecte d'une religion comme le catholicisme qui favorise la création et la survie de telles institutions.²⁷ Le couvent, expression la plus accomplie du sacrifice qu'un catholique puisse faire à sa foi, est dépeint comme un lieu d'abus et de perversions, et non de morale, lieu qui reflète d'ailleurs les anomalies et injustices de l'ensemble de la société. L'emprise de la famille Simonin sur la destinée de Suzanne trouve une extension dans la tyrannie des supérieures, qui opèrent leur contrôle sur elle avec autant d'arbitraire et d'injustice que ses parents, indiquant que la famille et l'église coopèrent à maintenir l'autorité patriarcale dans ses droits au détriment de ceux de l'individu.

Si *La Religieuse* met en question la validité d'une morale institutionnelle basée sur l'autorité de la famille et de la religion, *Le Neveu de Rameau* pose un défi aux valeurs des Lumières que Diderot a passé sa vie à défendre. La création par Diderot de personnages dissidents comme Suzanne Simonin et le Neveu, installe une contestation vivante et durable de systèmes de pensée établis, comme la doctrine chrétienne et le déterminisme matérialiste. Il est tout à l'honneur de son honnêteté intellectuelle que Diderot ait donné à des idées différentes des siennes des porte-parole aussi lucides et aussi capables d'analyser judicieusement ce qui leur arrive, que Suzanne Simonin et le Neveu. Athée accompli, Diderot crée cependant en Suzanne une croyante authentique dont la foi n'a rien à voir avec la petitesse superstitieuse des religieuses qu'elle

²⁷ «Les couvents sont-ils si essentiels à la constitution d'un Etat? Jésus Christ, a-t-il institué des moines et des religieuses? L'Eglise ne peut-elle absolument s'en passer? Quel besoin a l'époux de tant de vierges folles? » (182).

côtoie dans ses couvents. La réalité de sa foi s'exprime dans son attachement au Christ, en qui elle révère moins Dieu fait homme que le juste persécuté, qui pourrait aussi s'appeler Socrate, et avec qui elle s'identifie:

Ce fut alors que je sentis la supériorité de la religion chrétienne sur toutes les religions du monde; quelle profonde sagesse il y avait dans ce que l'aveugle philosophie appelle la folie de la croix. Dans l'état où j'étais de quoi m'aurait servi l'image d'un législateur heureux et comblé de gloire? Je voyais l'innocent le flanc percé, le front couronné d'épines, les mains et les pieds percés de clous et expirant dans les souffrances, et je me disais : Voilà mon Dieu, et j'ose me plaindre! (171)

Diderot en donnant tant d'affirmation à la foi en Jésus de son personnage «restait un athée chrétien dans la mesure où il avait éliminé Dieu, mais continuait à chercher des signes de sa présence» (Joly 853) à travers la grandeur d'être de certains hommes et leur capacité de se sacrifier comme Jésus et surtout comme Socrate, qu'il a toujours admiré comme l'expression de l'humanité la plus accomplie. En refusant de faire de Suzanne un esprit sceptique, qui remettrait en question le dogme de la foi, mais en rendant sa foi incapable à la libérer de son assujettissement, Diderot rend hommage à la grandeur stoïque de l'idéal chrétien tout en montrant combien néfaste il est au bonheur de l'homme puisqu'il lui enseigne à se résigner à un sort malheureux: «On n'invoque presque jamais la voix du ciel que quand on ne sait à quoi se résoudre, et il est rare qu'alors elle ne nous conseille pas d'obéir » (111). Diderot doute que l'homme puisse vivre selon une morale de la négation de soi, qui le pousse à la passivité, à la soumission, et finalement à la destruction.

Diderot crée une héroïne qui repense la vie conventuelle selon les grands principes des Lumières et qui ne retient de la religion que ce qui est conforme à la raison.²⁸ Sœur Sainte-Suzanne est la preuve que la raison philosophique

peut exister dans une conscience chrétienne. A l'instar de son avocat M. Manoury, Suzanne critique surtout l'aspect déshumanisant de la vie conventuelle qui ignore le besoin naturel de l'homme de vivre en société et ne tient pas compte des inconstances de sa nature en l'obligeant à des vœux perpétuels : «Dieu qui a créé l'homme sociable, approuve-t-il qu'il se renferme? Dieu qui l'a créé si inconstant et fragile peut-il autoriser la témérité de ses vœux. Ces vœux qui heurtent la pente générale de la nature, peuvent-ils jamais être bien observés que par quelques créatures mal organisées...?» (183)

L'obéissance absolue doit être remplacée par une obéissance guidée par la règle, qui codifie les rapports entre les supérieures et les simples religieuses et remplace le despotisme aveugle actuel: «j'étais toujours pour la règle contre le despotisme» (130) proclame Suzanne, en justification du rôle de *factieuse* qu'elle remplit face à la supérieure sœur Sainte-Christine. L'ennui que ressent Suzanne découle de l'inutilité des tâches dont est remplie la vie au couvent, et dans un esprit de sécularisation, elle raisonne que les religieuses seraient beaucoup plus utiles à la société en n'étant pas coupées de leur siècle et en vivant hors du couvent, employées à quelque œuvre bénéfique à tous.

En Suzanne et en Rameau, apparaît une saisie du sujet philosophant, qui pense la réalité, moins en fonction de dogmes et principes abstraits, qu'en fonction de l'expérience et des effets que la réalité quotidienne a sur eux et des actions qu'elle leur inspire. En inventant le personnage coloré, vivant, inoubliable du Neveu, et en lui faisant tenir des propos opposés à ses propres idées, mais

²⁸ Comme le dit Jacques Proust dans son ouvrage *Diderot et l'Encyclopédie*, Diderot «ne croit pas à la disparition prochaine de la croyance. Au demeurant, la religion tenue dans de certaines limites n'est pas faite pour le gêner. Plutôt qu'anti-chrétienne, sa morale est foncièrement étrangère au Christianisme. Elle est laïque, profane, mais nullement profanatrice» (395).

qui semblent si justes et sincères dans leur admission d'échec et d'insatisfaction de soi, Diderot prend ses distances vis-à-vis de l'image du philosophe guindé et systématique qu'incarne Moi dans le dialogue, pour présenter les objections qu'on peut faire à une telle attitude. Dans *La Religieuse* Diderot conteste que la religion catholique engendre une morale de bienfaisance et d'humanité. Dans *Le Neveu de Rameau* il fait preuve d'un remarquable sens d'auto-distanciation et corrige son propre dogmatisme en se caricaturant en la personne du philosophe Moi qu'il confronte au contradicteur, "étincellent d'esprit", ²⁹ qu'est le Neveu. On ne peut douter qu'à travers l'échec existentiel du Neveu Diderot veuille dissuader quiconque serait tenté de suivre la pente d'un utilitarisme extrême. En prévention au reproche d'être l'apologiste d'un matérialisme laxiste, Diderot désapprouve ouvertement de l'amoralisme d'un être qui ne fait rien pour se corriger et se présente sous les traits d'un philosophe que rien ne peut faire varier de son attachement à la vertu. En Rameau, Diderot présente un être tourmenté, contradictoire, qui de son propre aveu est insatisfait de lui, mais qui n'en résiste pas moins à tout essai de modifier son caractère, par crainte d'être encore plus malheureux en se forçant à être vertueux: «C'est une sottise incomparable, incompréhensible, irrémédiable....d'avoir eu un peu de goût, un peu d'esprit, un peu de raison» (88-89) se reproche t-il, en regrettant d'avoir eu un peu de dignité, ce qui le conduit à sa perte.

Cependant Diderot semble se désolidariser de Moi, qui s'offusque de l'utilitarisme du Neveu, tout en étant incapable de lui donner les raisons d'être

²⁹ Pierre Hartmann cite dans son article la parole de Hegel à propos du Neveu qu'il qualifie de "conscience vile", pour imputer à cette dernière (c'est-à-dire à Lui) « un " langage étincillant d'esprit", seul capable d'exprimer la vérité de ce monde de la culture, et chargé de ce fait de porter au jour l'inanité ou du moins l'épuisement de la pensée éclairée» (126).

bon père, bon voisin, bon époux, alors que sa nature ne l'y porte pas, et qu'il ne voit nulle part dans la société d'exemples qui récompensent une conduite si vertueuse. Il faut que Diderot ait eu prescience des lacunes qui existent au cœur de la philosophie de l'optimisme dont il se fait le propagandiste, pour qu'il charge le représentant de ses adversaires idéologiques d'en faire l'exploration, alors que son alter ego dans le dialogue, le philosophe Moi, répond aux questions par le silence, considérant la vie de haut et en ignorant l'urgence des besoins naturels et les dilemmes économiques qu'il y a à les satisfaire. Comment survivre sans s'abaisser à de viles compromissions, est la question qu'adresse Rameau à son interlocuteur, sans jamais recevoir de réponse.

La mainmise croissante des exigences économiques sur la vie privée et intime des individus est un état de fait dont tiennent compte ces deux romans, sans qu'ils apportent cependant de solutions aux dilemmes moraux que confrontent les personnages. Dans *La Religieuse* quel devrait être le sort d'une fille illégitime, née dans une famille bourgeoise mais laissée sans ressources ni appui, et qui refuse d'être enfermée au couvent? Comment peut-elle survivre dans le monde sans déchoir socialement, ni compromettre sa vertu? Il n'y a pas l'ombre d'une solution à ce grave problème de société que représente, dans l'ordre patriarcal, l'existence d'enfants illégitimes, et Diderot se cantonne à faire mourir son héroïne pour des raisons d'ordre narratif et sans avoir abordé le second aspect moral du roman, qui, outre que faire la *satire des couvents*, aurait pu explorer la possibilité d'intégrer la fille illégitime Suzanne dans la société. Dans *Le Neveu de Rameau* «que la question économique soit bien le point aveugle de la philosophie des Lumières» (144), selon les mots de Pierre Hartmann, est rendu apparent par la *cécité* du philosophe Moi qui n'a pas l'air d'avoir pleinement réalisé que l'intrusion omniprésente de l'argent dans les

rapports humains a subverti l'ordre des valeurs morales. «L'or est tout; et le reste sans or n'est rien» (175) est la première règle de vie que Rameau enseigne à son fils. Au philosophe Moi, à l'abri du besoin et ayant mis «de la paille dans ses bottes» l'ordre social ne semble pas aussi scandaleux qu'au misérable Rameau qui s'insurge en s'exclamant «que diable d'économie, des hommes qui regorgent de tout, tandis que d'autres qui ont un estomac importun comme eux, une faim renaissante comme eux, et pas de quoi se mettre sous la dent» (189). Selon Moi, le Neveu et Suzanne pourraient vivre dans le monde en se faisant «une ressource indépendante de la servitude» (118) mais il se garde d'indiquer en quoi consiste cette *ressource*, qui remplacerait une forme d'assujettissement par une autre, qui de parasite ferait que l'on devienne salarié, en échange de services rendus.

Il n'est donc pas fortuit que *La Religieuse* et *Le Neveu de Rameau* n'aboutissent à aucune conclusion finalisante qui détermine la part de responsabilité qu'ont les personnages dans leur propre déchéance et qui rend impossible de porter un jugement tranché sur eux. La responsabilité morale de Suzanne et du Neveu est laissée ouverte au questionnement. L'important n'est pas de donner une réponse négative ou positive tranchée, mais de réfléchir aux causes multiples et contradictoires qui façonnent le destin d'un homme. Ces causes dépassent par leur complexité le manifeste de déterminisme absolu qu'est la lettre adressée à Landois où il est affirmé qu' «il n'y a ni vice; ni vertu, rien qui faille récompenser ou châtier» (*Correspondance* 56).

Il n'est pas risqué de penser que l'écriture de ces deux romans a joué pour Diderot un rôle important dans l'éclaircissement de ses propres idées en matière de morale et dans la prise de conscience que toute morale n'est jamais autre que relative. Il est impossible de savoir si c'est sa vertu bienfaisante ou

son vice qui pousse le marquis à accepter d'aider Suzanne, une belle jeune fille sans appui qui ne peut le toucher sans le séduire. Trouver un semblant de solution au problème des vocations forcées et du sort des filles illégitimes abandonnées sans appui n'est même pas suggéré. Le philosophe du progrès qu'est Diderot reste silencieux sur la possibilité de progrès, comme s'il se mettait à douter sinon de sa réalité du moins de son caractère inéluctable et continu. Une suspension de jugement similaire existe dans *Le Neveu de Rameau* où les points de vue opposés sur la meilleure façon de vivre sa vie ne trouvent aucune résolution et que Lui et Moi reste chacun sur leur position sans gagner l'assentiment de l'auteur qui déterminerait la victoire d'un des deux. Il est possible de lire dans cette absence de conclusion l'attentisme de Diderot désireux de se distancier du dogmatisme moralisateur du philosophe Moi, tout en continuant de désapprouver l'amoralisme utilitaire du Neveu qui cependant n'en déstabilise pas moins son conformisme bien pensant et démodé. Par l'intermédiaire de la fiction, Diderot nuance, modernise sa position vers une morale plus interrogatrice et empiriquement liée aux faits de la vie, écartant toute morale normative qui uniformiserait et banaliserait les différences d'individualité de personnages aussi révélateurs de vérité que le Neveu de Rameau et sœur Sainte-Suzanne.

Chapitre V:

L'esthétique de *La Religieuse* et du *Neveu de Rameau*

Introduction

On a pu constater dans le chapitre précédent que peu de certitudes sont données en solution aux problèmes moraux et ontologiques que peut poser une lecture de *La Religieuse* et du *Neveu de Rameau*. Ces romans semblent avoir été écrits au moment où le doute le gagne et l'appréhension de ne pas trouver de réponse aux questions morales qu'il se pose, continue à préoccuper Diderot . Un sentiment d'impuissance coexiste en lui avec un sens moral aigu qui explique pourquoi il est toujours possible de rencontrer dans ces deux romans des personnages qui se fassent les porte-parole d'une morale traditionnelle, tandis qu'ils disparaîtront dans *Jacques le Fataliste*. L'amoralisme du Neveu est tenu en brèche par la parole du philosophe et la nature foncièrement bonne de Suzanne ne cède pas sans lutter à la fausseté et à l'art de séduire que lui inculque la vie conventuelle. Dans *Jacques le Fataliste* au contraire, le vice et la vertu sont réduits à être des dispositions naturelles auxquelles aucun effort sur soi ne peut rien changer. Personne dans ce dernier roman ne se fait entendre comme la voix d'une conscience morale en prédisant aux grands vauriens de l'histoire les rétributions qu'ils auront à payer pour leurs crimes; au contraire le succès et l'impunité qu'ils rencontrent ne peuvent que les encourager à continuer sur la même voie.

Au moment où il rédige *La Religieuse* et *Le Neveu de Rameau*, Diderot se déclare «l'apologiste des passions fortes»¹ et confie à Sophie Volland dans une autre lettre de la même période que «presque toujours ce qui nuit à la beauté morale redouble la beauté poétique. On ne fait guère que des tableaux tranquilles et froids avec la vertu» (*Correspondance* 384). Par ces mots il signale que la valeur d'une œuvre littéraire ne dépend pas tant de sa portée morale que de l'efficacité des moyens esthétiques mis en pratique pour toucher et étonner.² L'imaginaire romanesque déclenche un processus libérateur dans lequel se disloque la fameuse trilogie du Vrai, du Beau et du Bien, faisant que les émotions les plus fortes peuvent naître au spectacle de la bassesse et de l'horreur. Il devient secondaire que Diderot moraliste soit réticent au cynisme du Neveu et s'offusque des excès auxquels leur sensibilité porte les femmes qui peuplent les couvents évoqués dans *La Religieuse*, si le romancier trouve en de tels personnages une source qui inspire son génie. Le génie introduit un élément perturbateur qui fait peu de cas des règles, et ce que la société ou la morale réprouvent procède peut-être exclusivement du domaine de l'art, et comme Diderot l'indique dans le *Salon 1767*, peut-être y a-t-il «une morale

¹ Diderot écrit à Sophie Volland le 31 juillet 1762, au moment où l'on suppose qu'il débute la rédaction du *Neveu de Rameau*, ces mots importants: «Tout ce que la passion inspire, je le pardonne. Il n'y a que les inconséquences qui m'échoquent. Et puis, vous le savez, j'ai de tout temps été l'apologiste des passions fortes. Elles seules m'émeuvent. Qu'elles m'inspirent de l'admiration ou de l'effroi, je sens fortement. Les actes de génie naissent et s'éteignent avec elles. Ce sont elles qui font le scélérat et l'enthousiaste qui le peint de ses vraies couleurs. Si les actions atroces qui déshonorent notre nature sont commises par elles, c'est par elles aussi qu'on est porté aux tentatives merveilleuses qui la relèvent. L'homme médiocre vit et meurt comme la brute» (*Correspondance* 397).

² Dans l'article *Génie* de l'*Encyclopédie* Diderot assimile le génie à la capacité d'inventer des sujets originaux et contrastés, propres à produire le plus grand effet: «La force, l'abondance, je ne sais quelle rudesse, l'irrégularité, le sublime, le pathétique, voilà dans les arts le caractère du génie.» Dans les *Essais sur la peinture*, il définit les effets que devrait produire l'œuvre de génie dans les termes suivants: «Touche-moi, étonne-moi, déchire-moi: fais-moi tressaillir, pleurer, frémir, m'indigner d'abord» (*Essais sur la peinture* 714).

propre aux artistes ou à l'art et cette morale pourrait bien être le rebours de la morale usuelle» (206).

L'on a vu dans les deux premiers chapitres que Suzanne et le Neveu sont loin d'incarner l'idée classique que l'on peut se faire de personnages de roman. Du point de vue philosophique et moral, les deux font preuve de graves manques à l'unité de caractère supposée être le propre du héros, et l'ambivalence et les contradictions de leurs sentiments et de leurs actes rendent difficile de porter un jugement sur eux autre que provisoire et fragmentaire. Esthétiquement parlant, l'idée que Diderot se fait du génie le conduit à accueillir des personnages iconoclastes tels que Suzanne et le Neveu, qui se révèlent hautement *poétiques* parce qu'ils sont «excellents à peindre» (*Salon 1767* 207) et détiennent une expressivité qui les rend *intéressants* et dignes d'être les sujets d'un roman.

Le thème du génie tient certainement une place centrale dans la pensée esthétique de Diderot. Le présent travail conduit à se demander si l'innovation que représentent *La Religieuse* et *Le Neveu de Rameau* ne répond pas aux exigences que requiert une œuvre de génie, telle que l'entend Diderot au seuil de cette décennie de 1760, et amène à se pencher à nouveau sur le contexte de dans lequel sont écrites ces deux œuvres. La rédaction de *La Religieuse* et du *Neveu de Rameau* aurait débuté juste après la publication des deux seuls drames écrits par Diderot. Diderot les publie, accompagnés d'essais critiques où sont exposés les réformes qu'il souhaiterait effectuer au théâtre dans le but de le rénover. Tout aussi significatif de l'incidence du théâtre sur sa pensée au moment où il écrit ces deux romans est que leur rédaction a lieu durant la période d'incubation qui précède le premier jet du *Paradoxe sur le comédien*, prouvant, s'il était nécessaire, combien sa production romanesque est

enchâssée dans son exploration d'un renouvellement des techniques théâtrales. Dans les textes théoriques qui accompagnent ses drames, Diderot s'interroge sur l'activité théâtrale en se plaçant du point de vue du spectateur et de ses exigences d'illusion, alors que dans le *Paradoxe sur le comédien* les réformes à apporter à l'art dramatique sont envisagées du point de vue de l'efficacité du comédien à être convaincant à capter l'attention du spectateur.³ L'intérêt de Diderot pour le théâtre ne se relâche pas durant la période où il écrit *La Religieuse* et *Le Neveu de Rameau* et on ne peut douter que pour lui le dramaturge représente «le poète par excellence», celui qui crée et «qui est dans sa sphère, ce que l'être tout puissant est dans la nature» (*Poésie dramatique* 212). Vu sous ce jour, c'est au drame que revient la première place dans le classement des genres littéraires.

Pourquoi alors un adepte si convaincu de l'efficacité de l'illusion théâtrale, se convertit-il à la fiction narrative? Pourquoi renonce t-il à mettre en pratique dans la création de nouveaux drames les réformes qu'il a prescrites dans ses écrits théoriques? Une des raisons qui expliqueraient pourquoi l'écriture romanesque chez Diderot prend la place de la représentation théâtrale est la liberté que donne le mot écrit pour tout représenter. Il suffit de savoir parler à l'imagination du lecteur pour gagner son assentiment car, dit-il «on fait adopter à mon imagination tout ce qu'on veut; il ne s'agit que de s'en emparer. Il n'en est pas ainsi de mes sens» (*Entretiens Fils naturel* 157). Le pouvoir d'évocation du mot écrit est infini, alors que la scène théâtrale impose des limites à ce qui peut

³ Yvon Belaval remarque dans son livre *L'Esthétique sans paradoxe de Diderot* la suite dans les idées dont fait preuve Diderot entre le *Paradoxe sur le comédien* et les essais critiques des années 1756-1758 : «Le *Paradoxe sur le comédien* a pu passer pour une brillante digression dans l'œuvre de Diderot. En réalité il complète les *Entretiens sur le fils naturel* (1757) et le discours *De la poésie dramatique* (1758). Trois manifestes : un triptyque » (210).

y être représenté sans heurter le sens de vraisemblance et ramener le spectateur à l'artificialité de son environnement, en lui rappelant qu'il est « dans un parterre : que tous ces personnages sont des comédiens et que ce n'est pas un fait qui se passe» (*Entretiens du fils naturel* 150). Diderot s'efforce de renouveler l'art dramatique en ayant recours aux techniques d'expressivité qu'il admire dans les romans de Richardson, où les sentiments et les émotions éprouvés par les personnages sont indiqués dans leurs infinies variations et nuances. Inversement on vérifiera dans ce chapitre combien les techniques théâtrales jouent un rôle primordial dans le roman, comme si progressivement et peut-être à son insu, Diderot :

is leaving the world of the stage, and even the boards of the salon, and is crossing the threshold from the visual to the visualized, into the suggestive world of pure imagination: the world of the novel. (Siegel 'Grandeur-Intimacy' 252)

Les possibilités de la capacité imaginative du lecteur sont sans limites, et peuvent aller aussi loin dans la vision de l'extravagant et de l'horrible que le génie du romancier les conduira grâce à son art de transfigurer le réel et de le rendre plus évocateur à l'imagination que ne le serait une représentation fidèle de la réalité. C'est sa confiance en ce pouvoir du mot écrit qui pousse l'amateur de théâtre qu'est Diderot à renoncer à la scène pour devenir «pour son lecteur et pour lui-même, l'homme du théâtre intérieur» (Pérol 36) sur lequel il met en scène les *fantômes* que lui inspire son génie.

On ne peut dissocier la pensée de la forme par laquelle l'écrivain choisit de l'exprimer et c'est particulièrement dans l'étude de son style qu'il faut chercher la marque du génie d'un auteur. Ce chapitre portera son étude sur l'enjeu rhétorique, à savoir sur l'agencement du langage qui signale le texte comme objet littéraire. L'attention donnée aux figures de style qui sont utilisées dans *La Religieuse* et *Le Neveu de Rameau* devrait amener à interpréter la

manière dont ces deux romans appliquent ce que le critique Jean-Pierre Seguin qualifie de «style anti-abstrait de Diderot» ou de «philosophie par l'image» (159). La théâtralité dont fait universellement preuve la mise en scène des personnages diderotiens, ce besoin de les donner à voir et de les rendre aussi présents que possible par la chaleur et l'énergie du style, se retrouvent aussi bien dans les lettres que dans les contes et autres écrits de fiction. Ce que l'on se propose d'étudier dans ce chapitre sont les moyens narratifs qu'emploie Diderot pour résoudre les questions que pose la transposition écrite de l'expérience humaine à travers principalement la représentation du corps ému. Ce qui, du point de vue esthétique, distingue *La Religieuse* et *Le Neveu de Rameau* des autres œuvres de fiction est l'inventivité avec laquelle Diderot explore exhaustivement les procédés stylistiques capables de représenter les degrés et les nuances des émotions qu'exprime le corps.

Ce chapitre se divise en trois parties. On se penchera d'abord sur la question de la création de l'illusion, considérant les modes d'expression auxquels recourt le romancier pour remédier à la linéarité de l'écriture et restituer la présence des personnages avec le naturel de la vie. La première partie se référera au processus de visualisation auquel recourt Diderot et que les termes *tableau* et *pantomime*, utilisés pour qualifier respectivement *La Religieuse* et *Le Neveu de Rameau*, suggèrent. La seconde partie considérera le modèle auditif correspondant à l'évocation visuelle des personnages, qui réussit à reproduire l'énergie individualisante de la voix avec ses intonations et ses accents. Les gestes et le langage du corps ajoutent tant d'expressivité au langage verbal qu'ils peuvent parfois y suppléer. Le rôle que joue l'accent dans la langue de l'émotion permet aussi aux affections intérieures de s'exprimer car chaque sentiment a un ton de voix qui lui est propre. Le roman doit faire surgir les

personnages sous les yeux du lecteur avec une énergie qui lui fait croire qu'il les voit et les entend, alors qu'il est en train de lire une succession de mots. La troisième partie étudiera les effets de l'illusion romanesque sur le lecteur, que la facture du texte engage à participer activement en tant que témoin du fonctionnement des processus d'écriture et sans qui l'élucidation du sens ne peut se faire. Selon quelles modalités les narrateurs orientent-ils l'engagement du lecteur et quelles réactions sont attendues de lui pour que le sens du récit s'accomplisse, sont les questions auxquelles cette troisième partie essaiera de répondre.

1) Modèles visuels de la représentation : le tableau et la pantomime

Il s'agit ici de relever dans *La Religieuse* et *Le Neveu de Rameau* les procédés stylistiques qui contribuent à l'illusion en produisant le plus d'effets possible sur l'imagination du lecteur. Pour Diderot, l'imagination est la faculté de «se peindre les objets absents comme s'ils étaient présents, d'emprunter des objets sensibles des images qui servent de comparaison, d'attacher à un mot abstrait un corps» (*Éléments de physiologie* 1292). L'importance du rôle qu'il fait jouer à «cet œil intérieur» (*Éléments de physiologie* 1292) donne préséance au visible et organise une conception visuelle de l'illusion fondée sur ce qui est vu et montré plutôt que sur ce qui est dit. Pour Diderot, l'œil n'est plus l'organe de l'intellection mais de l'imagination, et il n'est pas surprenant que pour donner le mouvement et l'énergie de la vie à ses romans, il y intègre les modèles de visualisation qu'offrent la peinture et le théâtre. La dette qu'il doit en tant que romancier à ces deux formes visuelles de représentation se signale dans l'usage

de termes comme *tableau* et *pantomime* qu'il utilise pour caractériser les moyens stylistiques employés dans *La Religieuse* et *Le Neveu de Rameau*.

Diderot a fait très peu de commentaires sur ce qu'il pense de ses romans et les seules directives de lecture que le lecteur reçoit de lui sont celles qu'il insère dans la trame même du texte. Dans le cas de *La Religieuse*, Diderot a cependant fait exception à la règle du silence en en donnant un commentaire dans une lettre adressée à Meister en 1780, à laquelle tout lecteur intrigué par l'esthétique de ce roman, ne peut omettre de se référer. Cette lettre oblige qu'on s'y arrête, car elle offre des indices révélateurs sur l'esthétique du pathétique dont Diderot se fait le propagateur en ces années 1760-1762 et qui sera aussi mise en pratique dans son roman du *Neveu de Rameau*, comme nous essaierons de le démontrer. Dans cette lettre, deux phrases surtout mettent l'accent sur les fondements d'une esthétique de la réception destinée à produire le plus d'effets possible:

C'est un ouvrage que j'ai fait au courant de la plume, et sur lequel j'ai été rappelé par mon travail actuel. [...] Il est rempli de tableaux pathétiques. Il est très intéressant, et tout l'intérêt est rassemblé sur le personnage qui parle.
(*Correspondance* 1309)

La juxtaposition des mots tableaux et pathétiques détient un caractère significativement redondant, car les deux termes expriment une intensification des effets recherchés et préconisent de saisir le moment où l'expression de la douleur accède à son point le plus touchant. Les circonstances narratives relatées dans *La Religieuse* se prêtent particulièrement bien aux possibilités stylistiques de la notion de tableau compris comme « un variateur d'intensité » (Frantz 167) chargé de rehausser le sens du texte. Diderot ne fait donc pas usage du mot tableau uniquement par analogie à la peinture, mais aussi en référence à l'énergie de l'effet produit par un texte dans lequel « le poète nous

rend son objet si sensible qu'il nous devient plus présent que les mots qui le dépeignent» (Frantz 34). Définis en termes stylistiques les moments qui font tableau et sont dignes d'être retenus dans une description, doivent surtout tenir compte des éléments propres à produire de l'effet par «l'exposition vive et animée des propriétés et des circonstances les plus intéressantes», comme l'indique l'article *Description* dans l'*Encyclopédie*.

Dans un roman l'effet de tableau ne s'adresse pas tant à l'œil du lecteur qu'à la capacité visualisante de son imagination qui réussit à se faire une image mentale des mots qui sont lus et en est émue. En une seule unité descriptive, le tableau, sont réunis tous les éléments visuels qui parlent à l'imagination, incorporant le décor, le costume, le jeu de physionomie et les gestes des personnages dans leur interaction les uns avec les autres, le tout détenant une expressivité qui signale l'intensité et l'unicité du moment. L'énergie sémantique contenue dans la notion de tableau est accrue par la pantomime «qu'il faut écrire [...] toutes les fois qu'elle fait tableau» (Frantz 151), révélant combien l'expressivité des gestes et de la physionomie donnent de l'énergie au texte. La représentation de l'expression des émotions et des passions relie le geste au sentiment qu'il rend visible, constituant un «pôle de matérialité» (Frantz 121) où l'abstraction du langage verbal se résorbe dans une fixation de l'écriture sur le corps décrit en train de réagir à ce qui l'affecte. Ces références directes aux arts visuels, quand il s'agit d'un récit écrit destiné à une lecture silencieuse, orientent le roman vers une esthétique du spectacle où «le geste triomphe du discours écrit (le papier) comme du discours oral» (Frantz 27).

Si les mémoires dans *La Religieuse* font preuve d'une unité d'action colorée par un pathétique sombre et tragique, on peut dire que *Le Neveu de Rameau* appartient à un autre type de pathétique. Il met en scène un héros

comique qui implique moins l'affectivité du lecteur mais qui joue aussi sur ses émotions en l'obligeant à réagir aux comportements aberrants et au discours idiosyncratique du Neveu. La description des pantomimes tient dans le roman la place qu'occupent les didascalies dans l'écriture du drame et détient le pouvoir de modifier fondamentalement la coloration de l'œuvre en l'orientant vers le tragique ou le comique selon les notations du jeu de physionomie et de la gestuelle de chaque personnage.⁴ Ce qui caractérise les romans de *La Religieuse* et du *Neveu de Rameau* est l'intensité avec laquelle les comportements des personnages sont scrutés et qui est atteinte grâce à la persistance avec laquelle Diderot s'attache à son sujet et ne laisse un moment dans le texte qui ne soit imprégné de la présence physique des personnages et par des corps qui parlent.⁵

Dans *La Religieuse* la récurrence d'unités narratives autour de thèmes centraux, telles que les scènes de prise de voile, les confrontations successives avec ses supérieures et parents et les épisodes de supplices, rend compte des changements graduels qui s'opèrent dans l'héroïne grâce à une langue descriptive infiniment diversifiée, à l'image des émotions en évolution constante qu'elle éprouve. Ces infimes différences dans l'expression de l'émotion sont lisibles dans le comportement des personnages. L'apprentissage à la vie conventuelle consiste par conséquent pour l'héroïne du roman à apprendre à déceler les sentiments véritables qui se cachent derrière les expressions

⁴ «Qu'un poète ait ou n'ait pas écrit la pantomime, je reconnaitrai, du premier coup, s'il a composé ou non d'après elle. La conduite de sa pièce ne sera pas la même; les scènes auront un tout autre tour; son dialogue s'en ressentira» (*De la poésie dramatique* 278-279).

⁵ Le corps comme langage a été étudié dans le livre classique de Roger Kempf, *Diderot et le roman ou le roman de la présence*. Le thème a été approfondi dans des études plus récentes, comme celle de Marianne Vidal consacrée au *Neveu de Rameau* qui rejoint l'argument matérialiste du geste comme indice du sentiment.

gestuelles et verbales de ses supérieures et consœurs. La progression dans le don d'observation de l'héroïne est minutieusement décrite par Diderot, par exemple dans la succession d'entretiens qu'elle a avec ses supérieures et qui tous se transforment en scènes de désespoir, car comme le dit la narratrice «je n'en aurai guère d'autres à vous peindre» (*Religieuse* 87-88). Si la détermination de la jeune religieuse à s'opposer à proférer des vœux perpétuels demeure immuable, de subtiles changements s'opèrent en elle que Diderot rend perceptibles dans la description de son comportement et de l'évolution de ses réactions à la duplicité qu'elle découvre progressivement chez ses supérieures. L'ordre répétitif des descriptions relatant le retour cyclique d'expériences presque similaires mais auxquelles l'héroïne réagit de façon à chaque fois légèrement différente, permet au lecteur de comprendre les bouleversements qui s'opèrent en elle alors qu'elle est enfermée dans l'immuable répétition d'événements funestes à laquelle elle ne peut échapper.⁶ Dans *La Religieuse* la mise en scène dans le récit du personnage principal se développe selon le déroulement événementiel d'expériences qui, à quelques exceptions près, quand elles ne sont pas d'une violence inouïe dans la douleur ou dans le plaisir, paraissent ennuyeuses et sans intérêt à la narratrice qui choisit de ne pas les inclure. Ces silences créent des lacunes dans l'entreprise biographique⁷ correspondant à ces temps morts de la vie sur lesquels elle n'a rien à dire parce qu'il n'y a rien à

⁶ Le retour cyclique d'événements identiques comme l'instauration d'une nouvelle supérieure tous les trois ans accentue le cours du temps cyclique et répétitif de la vie conventuelle: «Nous eûmes une autre supérieure âgée et pleine d'humeur et de superstition. On m'accuse d'avoir ensorcelé sa devancière; elle le croit et mes chagrins se renouvellent » (*Religieuse* 280). Voilà les mots sur lesquels la narratrice termine le récit de sa vie au couvent et qui reprennent presque mot pour mot l'évocation de l'avènement d'une supérieure précédente : «Ce fut la sœur Ste-Christine qui succéda à la mère de Moni. [...] Celle-ci avait le caractère petit, une tête étroite et brouillée de superstitions [...] Elle prit en aversion toutes les favorites de celle qui l'avait précédée» (*Religieuse* 128).

⁷ «Je ne vous ferai pas le détail de mon noviciat» (*Religieuse* 91). «La scène que je viens de peindre fut suivie d'un grand nombre d'autres semblables que je néglige» (*Religieuse* 237).

décrire qui pourrait intéresser son lecteur. Les épisodes méritant d'être narrés sont ceux qui constituent les moments mémorables de la vie de l'héroïne et sont introduits dans le texte par des locutions de temps telles que «il arriva un jour» ou «le voici enfin arrivé ce moment», phrases qui soulignent un caractère dramatique d'intermèdes dans la routine monotone de la vie conventuelle et servent de jalons très approximatifs d'un semblant de chronologie dans la biographie du personnage principal. Dans de tels moments, le récit se ralentit et s'appesantit dans l'évocation des différents facteurs qui chargent de signification ces passages narratifs privilégiés.

La cadence du texte diderotien sait s'adapter à la forme donnée au sujet traité, et dans *Le Neveu de Rameau* le rythme textuel d'un dialogue présenté sous le mode conversationnel est bien sûr différent de la linéarité de mémoires qui s'étalent dans le temps et couvrent plusieurs années de la vie des personnages. L'effet de réel que donne une lecture du *Neveu de Rameau* vient du style qui fait croire que les faits du récit sont en train de s'accomplir au moment où ils sont décrits dans une annulation de la distance et du contrôle qu'introduit le mot écrit par rapport à son sujet. S'il a été remarqué avec justesse que «Diderot force inexorablement les mots aux mouvements» (Kempf, *Roman démon* 54), l'agitation physique et le trouble émotif dont font preuve les personnages de *La Religieuse* et du *Neveu de Rameau* atteignent un point culminant qui confère une portée esthétique à cette intensité d'expressivité. Ce parti pris d'"intensivisme" se manifeste surtout dans les descriptions des pantomimes chargées d'insuffler vie aux portraits, qui tiennent compte non seulement des états d'âme et des pensées des personnages mais aussi utilisent des objets usuels du domaine de la vie concrète que le récit charge de signification psychologique. Par exemple, un rôle capital est donné à un objet

aussi simple qu'une lettre pour ajouter du sens à la pantomime en la reliant aux données concrètes du jeu de scène des personnages. En présence de la supérieure des novices, la narratrice-personnage de *La Religieuse* est amenée à deviner la mauvaise nouvelle du refus de ses parents de la laisser sortir du couvent, quand elle observe la manière dont se sert la supérieure pour jouer avec la lettre qu'elle vient de recevoir d'eux lui annonçant leur décision. Avant que toute parole soit prononcée, ce maniement de la lettre a déjà fait comprendre à Suzanne quel en est le funeste contenu:

Elle tenait une lettre. Son visage était celui de la tristesse et de l'abattement; les bras lui tombaient; il semblait que sa main n'eût pas la force de soulever la lettre [...] Elle tenait toujours sa lettre d'une main pendante; au milieu de ces questions elle la posa sur ses genoux et sa main la cachait en partie; enfin [...] voyant que je ne lui demandais point ce que c'était que ce papier, elle me dit : Voilà une lettre..... A ce mot, je sentis mon cœur se troubler, et j'ajoutai d'une voix entrecoupée et avec les lèvres tremblantes : Elle est de ma mère. – Vous l'avez dit; tenez, lisez... --Je me remis un peu, je pris la lettre; je la lus 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. Quelquefois je tenais à peine ce papier, ou je le tenais comme si j'eusse voulu le déchirer, ou je le serrais violemment comme si j'avais été tentée de le froisser et de le jeter loin de moi. (*Religieuse* 94)

Dans cette mise en scène, la lettre devient l'accessoire grâce auquel les personnages trouvent un moyen de communiquer ce qu'ils ressentent de manière plus concrète et immédiatement compréhensible que ne le ferait le langage verbal. La lettre fait l'objet de gestes qui relèvent de l'ordre du simulacre, comme l'indique la locution *comme si*, mais cet objet visible et reconnaissable donne de la consistance au chaos d'émotions contradictoires et violentes que ressent l'héroïne et qu'elle ne peut exprimer verbalement.

Le potentiel de signification que contient l'usage de la pantomime dans le récit trouve sa réalisation la plus achevée dans *Le Neveu de Rameau*, où le Neveu est capable de créer par sa gestuelle tout un univers d'objets, de décors,

d'émotions et d'opinions qu'un narrateur se charge de retranscrire. Certaines pantomimes sont décrites de façon ambiguë, ce qui rend difficile de distinguer si l'objet décrit appartient au niveau narratif de la fiction romanesque ou s'il appartient au monde virtuel que fait naître les gestes du Neveu. Par exemple, le narrateur dans *Le Neveu de Rameau* brouille à dessein la distinction qui devrait séparer l'univers imaginaire que créent les pantomimes du Neveu de l'univers romanesque que la narration essaye de mettre en place en faisant du café de la Régence le décor où a lieu la rencontre entre le philosophe et le Neveu. Cependant le narrateur ne fait rien pour décrire ce décor de manière suggestive qui le fasse vivre dans l'imagination du lecteur, alors qu'il met toute son ingéniosité au service de la description des pantomimes du Neveu qui évoquent d'autres décors et d'autres lieux qui s'imposent avec bien plus de force et supplantent le café de la Régence. L'invisibilité intentionnelle du décor où a lieu le fameux dialogue permet au narrateur de mettre tout l'accent sur le spectacle qui va s'y dérouler à travers les pantomimes du Neveu.

Pour débiter ce qui va constituer une véritable démonstration des possibilités imitatrices de la pantomime, le Neveu présente à travers une série de gestes simples toute une liste d'objets de la vie courante dont il rêve de disposer:

Tu aurais une bonne maison, et il en mesurait l'étendue avec ses bras; un bon lit, il s'y étendait nonchalamment; de bons vins, qu'il goûtait en faisant claquer sa langue contre son palais; un bon équipage, et il levait le pied pour y monter [...].
(*Neveu* 85)

La maison, le lit, les bouteilles de vin et l'équipage qu'il évoque par ses mimes ont la possibilité de faire de l'impression sur le lecteur car ce sont les premières notations concrètes de la narration qui s'est maintenue jusque là dans un certain vague descriptif du cadre où évolue le narrateur. Par contre les pantomimes sont décrites avec une énergie et un dynamisme qui font oublier l'irréalité des

objets mimés qui prennent plus de consistance et supplantent le cadre narratif du café.

Dans le cas de la pantomime du violoniste, le lecteur est conduit à prendre ce violon fictif, créé de toutes pièces par les gestes du Neveu, pour un violon réel que la narration lui fait croire entendre et voir. Le violon est évoqué avec toutes les apparences de la réalité à laquelle le petit détail juste ajoute un effet de réel qui fait illusion:

Il se met dans l'attitude d'un joueur de violon; [...] son bras droit imite le mouvement de l'archet; sa main gauche et ses doigts semblent se promener sur la longueur du manche; s'il fait un ton faux, il s'arrête; il remonte ou baisse la corde; il la pince de l'ongle, pour s'assurer qu'elle est juste; il reprend le morceau où il l'a laissé. (*Neveu* 97-98)

La procédure narrative passe sans prévenir de l'ordre du faux-semblant, que signale le verbe *sembler* à l'ordre du factuel, laissant penser qu'il s'agit d'un véritable violon que tient le Neveu. Une technique narrative identique est utilisée dans la description du claveciniste où le narrateur lui-même s'émerveille du réalisme que met le Neveu dans son imitation et la rend si crédible : «Mais ce qu'il y avait de bizarre; c'est que de temps en temps, il tâtonnait; se reprenait, comme s'il eût manqué et se dépitait de n'avoir plus la pièce dans les doigts» (*Neveu* 99). La locution *comme si* indique bien qu'il s'agit de l'ordre du virtuel, mais c'est justement cette précision et cette attention au petit détail juste qui sont absentes du récit concernant ce qui se passe dans le café de la Régence, donnant la suprématie à l'univers théâtral du mime et de la pantomime qui s'impose avec plus de crédibilité que le procédé narratif du roman.

L'insignifiance du café de la Régence le transforme en toile de fond sur laquelle

se jouent toutes sortes de petites scènes auxquelles l'art de la pantomime donne leur relief.

Les ressources mimétiques du Neveu sont sans limites. Il est autant capable d'évoquer les lieux de Paris les plus variés que toutes sortes de personnages dont il mime les sentiments les plus divers et devenus transmissibles par le fait que leurs effets sont observables et peuvent être décrits. L'évocation de la chambre où a lieu la leçon de piano crée une atmosphère intimiste à laquelle succède la boutique de la jeune bourgeoise, puis la table de Bertin qui, à tour de rôle, font oublier au lecteur le café de la Régence. Dans la grande pantomime, la verve mimétique du Neveu est telle qu'elle fait éclater les limites du décor du café de la Régence et atteint les passants qui s'arrêtent aux fenêtres et regardent le spectacle qui se déroule à l'intérieur:

Tous les pousse-bois avaient quitté leurs échiquiers et s'étaient rassemblés autour de lui. Les fenêtres du café étaient occupées, en dehors, par les passants qui s'étaient arrêtés au bruit. On faisait des éclats de rire à entrouvrir le plafond. Lui n'apercevait rien; il continuait, saisi d'une aliénation d'esprit, d'un enthousiasme si voisin de la folie, qu'il est incertain qu'il en revienne. (*Neveu* 165)

Pour la première fois le Neveu devient le point de mire qui rallie le regard de tous ceux à portée de voix qui, poussés par la curiosité, ne peuvent s'empêcher de venir voir celui à qui appartient cette voix de stentor. Mais ce sont ses pantomimes qui retiennent leur intérêt et ils s'installent aux fenêtres du café, comme s'ils étaient aux loges d'un théâtre, applaudissant au talent de comédien du Neveu et transformant le cadre romanesque du café en un espace scénique où se déroule une représentation de théâtre. Ce n'est que lorsque les pantomimes cessent pour laisser la place à l'échange d'idées entre le philosophe

et le Neveu, que le spectacle de théâtre improvisé cède le pas à la trame romanesque. Le café pour la première fois se remplit de vie et passe au premier plan quand le Neveu y réintègre sa place en tant que personnage de roman:

Tandis qu'il me parlait ainsi, la foule qui nous environnait, ou n'entendant rien ou prenant peu d'intérêt à ce qu'il disait [...] s'était retirée [...] Assis sur une banquette, la tête appuyée contre le mur, les bras pendants, les yeux à demi fermés, il me dit; Je ne sais ce que j'ai; quand je suis venu ici, j'étais dispos; et me voilà roué, brisé, comme si j'avais fait dix lieues. (*Neveu* 170)

Les pantomimes donnent au Neveu le pouvoir de projeter une image agrandie de lui-même qui, tout en relevant de l'ordre du fantasme et du rêve, provoque dans le philosophe des réactions de réelle indignation ou admiration comme s'il s'agissait de sa personne véritable qui était mise en scène sous les traits du proxénète ou des différents rôles qu'il prend. Le narrateur, en brouillant la distinction entre le monde imaginaire des pantomimes et la réalité minable du personnage de la fiction romanesque, semble vouloir donner préséance à l'univers pantomimique capable de susciter de fortes réactions en ceux qui les regardent, alors que le philosophe réagit pour le moins laconiquement par des généralités banales au désarroi réel que manifeste la personne de chair et de sang qu'il a en face de lui dans le dialogue:

Lui. Le sort a voulu que je fusse [musicien]; tandis qu'il y a, à Montmartre peut-être, dans un moulin, un meunier, un valet de meunier qui n'entendra jamais que le bruit du cliquet, et qui aurait trouvé les plus beaux chants. Rameau, au moulin? Au moulin. C'est là ta place.

Moi. A quoi que ce soit que l'homme s'applique, la nature l'y destinait. (*Neveu* 187)

Il y a là un tel manque de chaleur dans la réponse que fait le philosophe à ce qui peut être pris comme le signe d'un sincère découragement dans le Neveu, que l'on peut se demander si le philosophe, arrivé à ce point avancé dans leur

échange, ne s'est pas retiré de son engagement émotionnel dans le dialogue et ne considère plus le Neveu que comme un mime remarquable dont le talent mérite encore son admiration, mais avec qui il prend prudemment ses distances:

Les folies de cet homme, les contes de l'abbé Galliani, les extravagances de Rabelais m'ont quelquefois fait rêver profondément. Ce sont trois magasins où je me suis pourvu de masques ridicules que je place sur le visage des plus graves personnages; et je vois Pantalon dans un prélat, un satyre dans un président, un pourceau dans un cénobite, une autruche dans un ministre, une oie dans son premier commis.» (*Neveu* 190)

Transformées en source de référence, en sorte de catalogue des postures et masques que porte l'homme en société, les pantomimes du Neveu perdent dans ce contexte leur capacité d'atteindre et affecter le philosophe personnellement, tout en conservant leur pouvoir communicatif d'évocation. L'art de la pantomime, tel que l'utilise le Neveu, est une arme argumentative qui a une force persuasive et démonstrative dont il ne cesse de prouver l'efficacité. C'est grâce à ses dons de mime qu'il réussit à être un aussi bon flatteur, capable de convaincre ses victimes de sa sincérité par la vigueur et en même temps la subtilité des attitudes qui accompagnent ses paroles. L'argument pantomimique du flatteur, qu'il a perfectionné au point d'en faire son signe de marque, surpasse en efficacité l'argument discursif et pour en convaincre le philosophe, le Neveu en offre instantanément l'illustration :

Lui. Je descends apparemment en droite ligne du fameux Stentor.

[...]

Moi. Mais à quoi bon ce talent?

Lui. Supposez la dispute engagée et la victoire incertaine; je me lève, et déployant mon tonnerre, je dis : Cela est, comme mademoiselle l'assure. [...] que la dispute s'est élevée à son dernier degré de violence; qu'on ne s'entend plus; que tous parlent à la fois; il faut être placé à l'écart, dans l'angle de l'appartement le plus éloigné du champ de bataille, avoir préparé son explosion par un long silence, et tomber subitement comme une comminge, au milieu des contendants. Personne n'a cet art comme moi. Mais où je suis surprenant, c'est dans l'opposé; j'ai des petits tons que j'accompagne d'un sourire; une variété infinie de mines approbatives; [...] C'est là ce qui flatte. Je ne

sais si vous saisissez bien toute l'énergie de cette dernière attitude-là. Je ne l'ai point inventée; mais personne ne m'a surpassé dans l'exécution. Voyez. Voyez. **Moi**. Il est vrai que cela est unique. (*Neveu* 125-126)

Donner une telle importance à la pantomime pour défendre ses idées dans un dialogue qui se veut philosophique, montre que Diderot n'a pas entièrement confiance dans la raison et la logique pour gagner un argument et «que l'exposé théorique des idées ne lui suffit pas et que quelque chose de sa philosophie passe dans la composition et la littéralité» (M. Vidal 189). Quand le discours du Neveu verse dans la généralisation et l'abstraction il est qualifié de «plus spécieux que solide» (*Neveu* 105) par le philosophe qui n'y réagit qu'en changeant de sujet. Parfois les actions que représentent les pantomimes se bousculent à une cadence accélérée qui rapproche des sujets qui n'ont rien à voir dans le but de déconstruire les modes de pensée et raisonnement logiques. L'évocation fait se succéder les pantomimes à une vitesse accélérée, juxtaposant les actions les plus diverses qui perdent de leur sens dans un rythme si rapide que le lecteur ne peut visualiser tout ce qu'il lit ni suivre l'énumération de ce qui est décrit:

Il entassait et brouillait ensemble trente airs, italiens, français, tragiques, comiques de toutes sortes de caractères; [...] Ici, c'est une jeune fille qui pleure et il en rend toute la minauderie; là il est prêtre, il est roi, il est tyran, il menace, il commande, il s'emporte; il est esclave, il obéit. Il s'apaise, il se désole, il se plaint, il rit; jamais hors de ton, de mesure, du sens des paroles et du caractère de l'air. (*Neveu* 165)

La rapidité d'exécution que met le Neveu à remplir tous ces rôles et à changer d'attitudes donne de lui une vision pluralisante à laquelle l'état de mouvement continu confère une unité et densité narratives remarquables. Ce qui compte n'est pas la signification de chaque unité descriptive comprise individuellement mais plutôt l'envolée du récit qui entraîne le lecteur à saisir le rythme même de l'écriture. Le resserrement de la trame textuelle permet dans le plus petit espace

narratif possible à plusieurs voix de se chevaucher dans les passages incessants du style indirect au style direct. A cela s'ajoutent les monologues intérieurs du Neveu et les commentaires du narrateur dans une multiplicité incroyable de niveaux du discours:

Combien de fois, je me suis dit; Comment, Rameau, [...] est-ce que tu ne saurais pas faire entendre à la fille d'un de nos bourgeois, qu'elle est mal mise; [...]qu'il y a un beau monsieur, jeune et riche [...] qui l'a vue en passant, qu'il la trouve charmante [...] Tu joues avec un papier entre tes doigts...Qu'est cela?...Ce n'est rien...Il me semble que si...C'est un billet...Et pour qui? Pour vous, si vous étiez un peu curieuse...Curieuse, je le suis beaucoup. Voyons...Elle lit...Une entrevue, cela ne se peut...En allant à la messe... Maman m'accompagne toujours; mais s'il venait ici, un peu matin; je me lève la première; et je suis au comptoir, avant qu'on soit levé...Il vient; il plaît; un beau jour, à la brune, la petite disparaît, et l'on me compte mes deux mille écus...et quoi tu possèdes ce talent-là; et tu manques de pain! n'as-tu pas honte, malheureux? Je me rappelais un tas de coquins, qui ne m'allaient pas à la cheville et qui regorgeaient de richesses. (*Neveu* 93-94)

Jouant à persuader le philosophe de sa noirceur, le Neveu lui fait partager le contenu «de ses fréquents soliloques» durant lesquels, par exemple, il imagine en quoi consisterait une entrevue avec «la fille d'un de nos bourgeois» qui vient s'intercaler dans le monologue intérieur, donnant l'impression que ce qui n'existe qu'à l'état virtuel est un fait acquis de l'ordre de la réalité en passant, comme par inadvertance, du style indirect au style direct qui rend la présence de la jeune fille tangible. Flatteur expert, Rameau manipule son discours en faisant briller des espérances si flatteuses qu'il est difficile de ne pas les prendre pour réelles. La jeune fille tombe dans le piège du portrait brillant que le Neveu brosse si lestement de son avenir comme si ce qui était le plus improbable était une certitude. Se jouer de l'imagination de la personne qui l'écoute est le grand fort de celui qui veut persuader ou flatter et dans son usage ambigu des différents

discours où s'entremêlent paroles rapportées et paroles directes s'annule la différence entre fiction et réalité. Rameau sait qu' «on avale à pleine gorgée le mensonge qui nous flatte, et l'on boit goutte à goutte une vérité qui nous est amère» (*Neveu* 132). Ses paroles sont agencées de façon à flatter l'imagination de ses proies en leur présentant une image d'elles-mêmes qui leur donne une satisfaction narcissique qui fait taire les objections que pourraient opposer le jugement et la raison.

Le Neveu illustre l'importance du rôle que joue la pantomime en donnant l'exemple de sa réussite à faire croire, par la simple attitude admiratrice de son dos, à une comédienne médiocre qu'elle rivalise avec les plus grandes actrices de son temps. Les signes corporels de son admiration sont tellement éloquents qu'ils parlent d'eux-mêmes et n'ont pas besoin d'être accompagnés de paroles pour faire de l'effet. La pantomime s'avère une forme de langage autonome et indépendant du discours. Elle crée une réalité qui lui est propre et à laquelle le spectateur se met à croire comme dans le cas de la grande pantomime où «elle est devenue un art en elle-même» (*Entretiens sur le Neveu* 98).

Dans *Le Neveu de Rameau* les ressources évocatrices de la pantomime sont universellement exploitées, non seulement pour appuyer le discours dans une stratégie d'accompagnement mais fréquemment aussi pour le remplacer, alors que *La Religieuse* explore les possibilités expressives des gestes et des jeux de physionomie de manière plus sélective. La mobilité naturelle du Neveu, qui le rend apte à jouer tous les rôles et se prête à une représentation théâtralisée, parfois jusqu'à la caricature et au grotesque, d'une mécanique

gestuelle souvent comique, ne peut être confondue avec l'agitation angoissée et convulsive qui caractérise l'héroïne et certains personnages de *La Religieuse*. Cependant il est remarquable que dans les deux romans le spectacle qu'offrent les personnages s'actualise sur un mode paroxystique qui oriente l'écriture vers une esthétique de la surprise conçue pour donner «une secousse violente, une sensation profonde» (*Essais sur la peinture* 721) au lecteur profondément ému par les impressions qu'il en reçoit et qui l'affectent durablement .⁸

La Religieuse et *Le Neveu de Rameau* semblent vouloir explorer de nouveaux procédés d'écriture pour dire les débordements de la sensibilité en des personnages constamment décrits aux prises avec les vicissitudes du sensible. En s'interrogeant sur le sens à donner au nombre exceptionnel de descriptions faites de corps en proie au dérèglement dans ces deux romans, on réalise la signification profonde et philosophique d'un tel choix esthétique, qui découle en droite ligne du matérialisme de Diderot. Dans ces deux romans personne ne sent faiblement et les évanouissements répétés, les gesticulations d'un enthousiasme incontrôlé, les larmes et les cris, tous ces symptômes renvoient à une nature poussée à bout ou suffoquée par la force de l'émotion. Si cette émotion est évoquée dans son intensité paroxystique c'est parce qu'elle n'est pas un concept ou une notion mais une matière, une sensation éprouvée par le corps. Diderot cherche à donner de la matérialité à l'émotion et à la passion en

⁸ « Il y a presque dans tous nos tableaux une faiblesse de concept, une pauvreté d'idées, dont il est impossible de recevoir une secousse violente, une sensation profonde. On regarde; on tourne la tête et l'on ne se rappelle rien de ce qu'on a vu. Nul fantôme qui vous obsède et qui vous suive » (*Essais sur la peinture* 721).

montrant le retentissement qu'elles ont sur le corps. *La Religieuse* et *Le Neveu de Rameau* pourraient constituer un recueil des représentations de personnages poussés à l'extrême limite de l'expressivité, soit en perdant contrôle d'eux-mêmes, soit au contraire en cultivant leur maîtrise de soi en devenant des acteurs hors pair. On a vu que dans *Le Neveu de Rameau*, Diderot s'inspire de stratégies théâtrales, comme la pantomime et le mime, qui parlent à l'imagination du lecteur en rendant la présence des personnages tangible et immédiate comme s'il les avait sous les yeux.

Dans *La Religieuse*, la facture narrative porte aussi des marques de théâtralité en donnant aux temps forts du récit la densité dramatique de scènes écrites pour le théâtre. Mais c'est en particulier dans la peinture, comme le terme *tableau* appliqué à *La Religieuse* l'indique, et plus précisément dans la peinture religieuse, que Diderot trouve une source d'inspiration qui lui suggère l'idée de scène «grande pathétique et violente» qui «vous attache et vous touche» (*Salon 1761* 236). C'est surtout dans la représentation des martyres qu'exécute le peintre Deshayes, dont il admire l'énergie et la puissance, qu'il puise son inspiration. Dans les compte-rendus des *Salons* qui sont rédigés durant la période des années 1761 et 1763, quand *La Religieuse* est en train d'être écrite, Diderot explique pourquoi, à ses yeux, les mythes chrétiens constituent une source d'inspiration dont le pouvoir suggestif a inspiré tant de peintres. Son enthousiasme pour les tableaux représentant des corps crucifiés, martyrisés et maltraités le mène à s'interroger sur la cause d'un tel attrait, et il conclut que c'est la cruauté des actions et la violence des sentiments dont font preuve

certaines scènes de l'iconographie chrétienne qui lui paraissent une source d'inspiration unique à laquelle non seulement le peintre mais le romancier peuvent puiser:

le sang que l'abominable croix a fait couler de tous côtés est bien d'une autre ressource pour le pinceau tragique. [...] Les crimes que la folie du Christ a commis et fait commettre, sont autant de grands drames, et bien d'une autre difficulté que la descente d'Orphée aux enfers, les charmes de l'Élysée, les supplices de Ténare ou les délices de Paphos. (*Salon de 1763* 369)

Diderot fait preuve, durant ces années 1760-1763, d'un goût prononcé pour l'horrible qu'il dépeint avec jouissance dans ses commentaires critiques. D'un Salon à l'autre, sa prédilection va aux tableaux qui par leur sujet occasionnent que l'«on souffre beaucoup» (*Salon de 1761* 238) et sur lesquels il s'attarde longuement. Mais il est surtout attiré par les tableaux où l'horrible n'a rien d'abject ni de bas, car chacun des personnages y remplit son rôle avec dignité et une force de caractère qui exclut que le bourreau manifeste du remords ou que la victime semble s'apitoyer sur son sort et quémander la pitié : «J'aime bien les tableaux de ce genre dont on détourne la vue; pourvu que ce ne soit pas de dégoût, mais d'horreur» (*Salon de 1761* 226). Dans un tel cas le plaisir esthétique procède d'une contemplation de la douleur d'où le sentimentalisme est absent et où le spectateur doit faire preuve d'une fermeté que lui inspire la manière «grande pathétique et violente» dont l'horrible est traité dans ces tableaux.

Durant l'épisode au couvent de Longchamp, les descriptions d'un jeune corps souffrant témoigne «d'une pulsion sadique à l'origine du plaisir esthétique» (Peyrache-Leborgne 39) et l'insistance avec laquelle le corps de Suzanne est au

centre du récit instaure un érotisme latent où la souffrance révèle son pouvoir d'attraction, dans lequel le plaisir se mêle à l'horreur, la compassion au désir que le lecteur, à l'image de l'auteur, est amené à éprouver pour la jeune religieuse. Cependant le plaisir érotique du lecteur doit être transcendé par la satisfaction narcissique qu'il éprouve de se savoir capable de compassion et prêt à trouver dans les descriptions du corps supplicié de Suzanne une raison de faire preuve de pitié et solidarité humaine.⁹

On ne peut être que frappé de trouver dans *La Religieuse* des éléments descriptifs qui correspondent aux commentaires de certains tableaux de martyres exposés aux *Salons de 1761 et 1763*, et qui transposent des traits picturaux au littéraire en adaptant le pittoresque de visions du corps martyrisé au roman. Des détails de composition qu'il avait particulièrement remarqués et appréciés dans certains tableaux, comme celui du supplice de Saint Victor, se retrouvent par exemple dans la scène d'exorcisme de *La Religieuse*. Dans cette scène, les différents personnages sont décrits, sur le modèle du tableau, répartis autour de Suzanne et divisés entre, d'un côté l'archidiacre Hebert qui remplace le "vieux préteur" du tableau et se fait la voix de l'ordre et de l'autorité et de l'autre, les jeunes acolytes qui offrent l'image de la compassion:

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 expression est celle de la vérité. Ces qualités réunies firent une forte impression

⁹ Cette idée est continuellement exprimée par Diderot et se retrouve dans le *Salon de 1767* en des termes qui s'appliquent particulièrement bien au lecteur de *La Religieuse* : « C'est un beau spectacle que celui de la vertu sous les grandes épreuves. Les efforts les plus terribles tournés contre elle ne nous déplaisent pas. Nous nous associons volontiers, en idée, au héros opprimé. L'homme le plus épris de la fureur de la tyrannie, laisse là le tyran et le voit tomber avec joie dans la coulisse, mort d'un coup de poignard. Le bel éloge de l'espèce humaine, que ce jugement impartial du cœur, en faveur de l'innocence » (197).

de pitié sur les jeunes acolytes de l'archidiacre; pour lui, il ignorait ces sentiments, il était juste mais peu sensible; il était du nombre de ceux qui sont assez malheureusement nés pour pratiquer la vertu sans en éprouver la douceur. (174)¹⁰

Les recoupements possibles à faire entre certains commentaires des *Salons* et les scènes de *La Religieuse* illustrent l'appropriation littéraire que fait Diderot des grands thèmes picturaux. Certains tableaux font un usage du contraste et du clair-obscur dans la mise en valeur mutuelle de traits de caractère opposés dans les personnages qui se retrouvent dans les techniques descriptives de *La Religieuse*. Les tableaux qu'apprécie Diderot sont remarquables par la signification littéraire de leur contenu et il est compréhensible qu'il veuille en transposer l'éclairage, l'ordonnance et la composition dans son texte romanesque.¹¹

Il semble que Diderot fait partager à la narratrice des mémoires son regard pour ce qu'il juge de la grande peinture, c'est-à-dire une peinture «qui sauve la religion et du même coup la cruauté» (Démoris, *Peinture et cruauté* 302), en lui faisant décrire les souffrances qu'elle endure dans les mêmes termes que ceux

¹⁰ Voici la description que Diderot fait du tableau du supplice de Saint Victor par Deshayes dans le *Salon de 1761* : «Le fanatisme et son atrocité muette règnent sur tous les visages de son tableau de St Victor; elle est dans ce vieux préteur qui l'interroge; et dans ce pontife qui tient un couteau qu'il aiguise; et dans le saint dont les regards décèlent l'aliénation d'esprit, et dans les soldats qui l'ont saisi et qui le tiennent. [...] Comme ces figures sont distribuées, caractérisées, drapées! Comme tout en est simple et grand! l'affreuse, mais la belle poésie! Le préteur est élevé sur son estrade. Il ordonne. [...] quel effet entre ces natures féroces ne produit point ce jeune acolyte, d'une physionomie douce et charmante agenouillé entre le sacrificateur et le saint » (236).

¹¹ Dans son texte *Leçons de clavecin, et principes d'harmonie* Diderot accorde une grande valeur esthétique à la dissonance et au contraste. Voilà en quels termes il décrit l'écart qui accroît la perception esthétique ou affective: «C'est la peine qui rend le plaisir piquant; c'est l'ombre qui fait valoir la lumière, c'est à la fatigue que la jouissance doit sa douceur; c'est le jour nébuleux qui embellit le jour serein; c'est le vice qui sert de fard à la vertu; c'est la laideur qui relève l'éclat de la beauté; c'est dans le clair-obscur que consiste la magie de la peinture.» (196).

qui servent à célébrer «l'affreuse mais belle poésie» (*Salon 1761* 236) du martyr des saints. Il projette dans les techniques narratives de son héroïne sa propre appréciation de l'esthétique chrétienne qui glorifie la douleur et lui fait trouver une source de réconfort dans la contemplation de l'agonie du Christ en croix:

Je voyais l'innocent le flanc percé, le front couronné d'épines, les mains et les pieds percés de clous et expirant dans les souffrances et je me disais : Voilà mon dieu, et j'ose me plaindre!...Je m'attachais à cette idée et je sentis la consolation renaître dans mon cœur. (*Religieuse* 171)

Mais c'est surtout à partir de ce qui séduit et subjugué dans cette exhibition de la souffrance, plutôt que de ce qui console, que Diderot veut tirer les techniques narratives propres à affecter puissamment le lecteur. En donnant à la narratrice des mémoires la capacité de se dédoubler, Diderot lui fait observer et décrire ses expériences selon une sensibilité esthétique qui «fait vibrer la noire poésie de la religion chrétienne» (Sermain, "Diderot et éloquence" 289) tout en conservant une objectivité qui souligne tout ce qu'une telle religion a de préjudiciable à l'aspiration au bonheur et au développement personnel. Esthétiquement parlant, c'est en amateur de toutes les formes extrêmes que la sensibilité peut prendre que Diderot s'intéresse au couvent, comme étant un des rares lieux où la cruauté et la violence se donnent encore en spectacle dans des tableaux sublimes d'héroïsme.

Mais entrouvrir la porte du couvent donne aussi à Diderot l'occasion de surprendre l'intimité d'un univers exclusivement féminin et d'en donner quelques

tableaux de genre qui ne peuvent pas déplaire à un amateur de peinture comme le marquis. Croismare, et indirectement le lecteur, sont transformés en voyeurs involontaires, récepteurs privilégiés d'un spectacle que leur destine la narratrice mais qu'ils n'auraient pas dû voir. Dans l'opération de transgression qui consiste à décrire la réunion d'une congrégation religieuse comme s'il s'agissait d'une simple assemblée de femmes qu'unissent leur jeunesse, leur beauté et un goût commun pour le plaisir, la narratrice imagine ce qui satisferait la curiosité du marquis dont le plaisir détermine les modalités de la description de ce qu'elle-même désigne comme *un assez agréable tableau*:

L'après-midi je me rendis chez la supérieure où je trouvai une assemblée assez nombreuse des religieuses les plus jeunes et les plus jolies de la maison; les autres avaient fait leur visite et s'étaient retirées. Vous qui vous connaissez en peinture, je vous assure, Mr le marquis que c'était un assez agréable tableau à voir. (244)

Dans *La Religieuse*, l'esthétique du pathétique, selon laquelle la beauté féminine est défigurée dans une représentation du corps mutilé, coexiste avec une esthétique de la séduction dans l'apologie de la santé et de la jeunesse que contient l'image d'une féminité en plein épanouissement. Comme Deneys-Tunney le remarque dans son travail sur *La Religieuse*, «la représentation clivée de l'objet femme» (167) d'une part désirable et aimable dans *l'agréable tableau* et d'autre part dangereuse et castratrice dans les scènes de violence, correspond à l'idée double que Diderot se fait de la femme qu'il perçoit comme un être de sensibilité extrême et capable des passions les meilleures et les pires:

C'est surtout dans la passion de l'amour, les accès de jalousie, les transports de la tendresse maternelle, les instants de superstition, la manière dont elle partage les émotions épidémiques et populaires, que les femmes étonnent, belles comme des séraphins de Klopstock, terribles comme les diables de Milton.

(*Sur les Femmes* 949)

Le tableau que donne *La Religieuse* de la femme choisit de la montrer jeune ou dans la force de l'âge et subissant prématurément des dégradations corporelles dues au mode de vie du couvent, et non à un déclin naturel du corps vieillissant. La lecture des *Salons* montre que Diderot ressent une certaine gêne face à la représentation picturale du corps malade ou affaibli et enlaidi par la vieillesse et qu'il privilégie par contre les accidents ou les sévices qui interrompent violemment et prématurément l'état de bonne santé. Dans *La Religieuse* l'évocation de la maladie et de la mort n'est pas associée à des descriptions de la décrépitude physique due aux processus naturels de vieillissement où «le corps malade ou mourant perd cette lisibilité psychologique qui est une des exigences majeures de Diderot» (Démoris, "Critique d'art et pathologie" 88). Au contraire, une écriture des symptômes caractérise les personnages de *La Religieuse* comme étant subitement la proie de signes pathologiques qui se déclarent dans des corps sains en pleine force de l'âge et qui tombent malades sous la pression, semblerait-il, de contraintes insoutenables. La représentation du corps malade ne paraît être un choix esthétiquement acceptable à Diderot que si elle se fait dans l'expression des passions et quand la maladie se manifeste par des symptômes où le corps parle et rend lisibles les émotions. Dans le portrait introductif de la supérieure de Sainte-Eutrope qui présente une image de la santé et de la vivacité, il n'est pas impossible de prévoir que sa constitution instable et d'une sensibilité extrême la porte éventuellement à des troubles nerveux qui aboutissent à l'insomnie, l'hallucination et la folie:

C'est une petite femme toute ronde, cependant prompte et vive dans ses mouvements; sa tête n'est jamais sise sur ses épaules; il y a toujours quelque chose qui cloche dans son vêtement; sa figure est plutôt bien que mal; ses yeux dont l'un, c'est le droit, est plus haut et plus grand que l'autre, sont pleins de feu et distraits; quand elle marche elle jette ses bras en avant et en arrière; veut-elle parler, elle ouvre la bouche avant que d'avoir arrangé ses idées, aussi bégaye-t-elle un peu [...]. (208-209)

L'agent pathologique, déjà en germe dans ce portrait, n'est pas d'ordre strictement physiologique mais porte les marques de causes psychologiques et caractérielles qui prédisposent une femme d'une telle sensibilité et instabilité à être plus affectée qu'une autre par les contraintes de la discipline conventuelle qui ne peuvent qu'avoir raison de son équilibre mental et la mener à la folie.

Dans *Le Neveu de Rameau*, le corps du Neveu est soumis à une violence qui l'afflige de difformités dues à l'énergie qu'il dépense à exécuter ses pantomimes et qui, en provoquant le rire, font oublier l'horreur qu'il y a à devoir se mutiler soi-même pour bien faire son métier:

Et tout en disant cela; de la main droite, il s'était saisi les doigts et le poignet de la main gauche; il les renversait en dessus, en dessous; l'extrémité des doigts touchait au bras; les jointures en craquaient; je craignais que les os n'en demeurassent disloqués

Moi. Prenez garde, lui dis-je; vous allez vous estropier.

Lui. Ne craignez rien. Ils y sont faits; depuis dix ans, je leur en ai bien donné d'une autre façon. Malgré qu'ils en eussent, il a bien fallu que les bougres s'y accoutumassent et qu'ils apprissent à se placer sur les touches et à voltiger sur les cordes.

[...] il bat la mesure du pied; il se démène de la tête, des pieds, des mains, des bras, du corps. Comme vous avez vu quelquefois au concert spirituel, Ferrari ou Chiabran, ou quelque autre virtuose, dans les mêmes convulsions, m'offrant l'image du même supplice, et me causant à peu près la même peine; car n'est-ce pas une chose pénible à voir que le tourment, dans celui qui s'occupe à me peindre le plaisir; tirez entre cet homme et moi, un rideau qui me le cache, s'il faut qu'il me montre un patient appliqué à la question. (*Neveu* 98)

Entre le moment où Rameau, «frais et dispos» (170) rencontre le philosophe et la fin de la grande pantomime, son corps a connu des accès d'énergie qui le conduisent à un point d'épuisement déjà porteur du germe d'une dégradation

physique, annonciatrice de sa propre mortalité et de son effacement de la mémoire de ceux qui l'ont connu. L'art du mime, comme celui de l'acteur ne survit dans le temps que si l'écriture prend la relève et se substitue à lui en le décrivant dans ce qu'il a d'unique: «Si cela était écrit, je crois qu'on m'accorderait quelque génie», affirme le Neveu, ce à quoi le philosophe ajoute: «A votre place, je jetterais ces choses sur le papier, ce serait dommage qu'elles se perdissent» (129). Avec la personne du Neveu disparaîtra cette attitude servile du corps dont il a fait son signe de marque, à moins que l'écrivain ne soit là pour l'immortaliser par des descriptions qui portent témoignage de son génie à inscrire dans son propre corps les *positions* auxquelles l'oblige la vie en société.

2) Le modèle auditif grâce au geste : la voix et les accents

L'axe de référence et le modèle qu'offrent la peinture et le théâtre à l'écriture de romans comme *La Religieuse* et *Le Neveu de Rameau* fait constater que pour Diderot le langage d'un art est traduisible dans le langage d'un autre art selon un principe unificateur qui est d'imiter la nature. Cependant en comparaison au peintre ou au dramaturge qui ont affaire à des arts de l'instantanéité, il est offert une marge de liberté au roman qui «suit le geste et la pantomime dans tous leurs détails;[et] l'auteur s'attache principalement à peindre et les mouvements et les impressions : au lieu que le poète dramatique n'en jette qu'un mot en passant» (*Poésie dramatique* 277). Dans la théorisation d'une esthétique du roman, la préséance semble être donnée au modèle pictural.

Cependant, Diderot, dans sa revendication de pratiques expressives des qualités nuancées du sensible ne se sert pas uniquement de la référence visuelle mais recourt également à un modèle auditif dans ses recommandations au romancier de transcrire les différences sonores qui règlent les inflexions du discours. Dans un légitime refus de redondance, le modèle auditif n'est pas supposé prendre la relève du modèle visuel mais le compléter et l'enrichir en y ajoutant du sens et en permettant d'accroître la capacité particularisante de l'écriture:

Et comment un rôle serait-il joué de la même manière par deux acteurs différents, puisque dans l'écrivain le plus clair, le plus précis, le plus énergique, les mots ne sont et ne peuvent être que des signes approchés d'une pensée, d'un sentiment, d'une idée; signes dont le mouvement, le geste, le ton, le visage, les yeux, la circonstance donnée, complètent la valeur? (*Paradoxe* 304)

Dans le livret d'une pièce de théâtre, la régie du jeu d'acteur n'occupe qu'une place secondaire. C'est à l'initiative créatrice de l'acteur qu'on se fie pour donner vie aux personnages. Dans le roman, par contre, les notations du jeu de scène doivent prendre une place primordiale car les précisions d'expressivité, concernant aussi bien le jeu muet que les intonations expressives de la voix, sont indispensables pour faire entendre et voir les personnages à travers les mots.

Mais régler comment l'écriture peut transcrire la manière unique dont un personnage fait *entendre* les combinaisons indéfiniment variables de l'émotion qu'il ressent, est un problème qui n'échappe pas aux théoriciens littéraires de l'époque. Duclos remarque avec justesse que: «la parole s'écrit, le chant se note, mais la déclamation expressive de l'âme ne se prescrit pas» (Frantz 150). C'est à la pantomime qu'incombe le rôle de faire percevoir, à l'intérieur d'un texte

écrit, les intonations de voix des personnages. C'est pourquoi «il faut écrire la pantomime toutes les fois qu'elle fait tableau; qu'elle donne de l'énergie ou de la clarté au discours; qu'elle lie le dialogue; qu'elle caractérise» (*Poésie dramatique* 270). Diderot reconnaît la valeur évocatrice des descriptions qui établissent une correspondance entre la voix et le mouvement, qui lui peut être décrit et être chargé d'évoquer les inflexions de voix qu'il accompagne. Le son de la voix ne peut être séparé de l'acte physique de proférer des paroles. Il est impossible de transmettre une expression vocalisée sans indiquer la gestuelle qui l'accompagne et signifier la condition sociale de celui qui parle: «Le royaume confortable du mot et du sens séparés du monde social fait place à un domaine de signification où le corps et l'espace social jouent un rôle de plus en plus important» (Wall 91). Dans *Le Neveu de Rameau* la voix du Neveu acquiert une présence physique qui fait dire à Jean Starobinski que dans son cas «le ton de voix dérivera de la motricité corporelle» (*Accents de la vérité* 14). Ce commentaire souligne le caractère «dynamique et *visible*» de la voix du Neveu (Wall 92) en laquelle s'actualise un état de mouvement continu qui le fait constamment changer d'endroit, d'occupations et de fréquentations. Il est impossible pour le Neveu de se mouvoir sans signifier quelque quête ou inquiétude que transmet le rythme bousculé de son débit de paroles. De façon équivalente, il lui est impossible de parler sans gesticuler et indiquer dans son corps ce que ses paroles veulent dire. Les notations textuelles qui signalent ses inflexions de voix, se caractérisent donc par une variabilité due à l'état de

mouvement perpétuel dans lequel il vit et qui reflète aussi son agitation intérieure.

Dans les moments qui font tableau, c'est-à-dire qui sont les plus chargés d'émotion, l'accent où se fait entendre la voix affectée par la passion mérite, tout autant que le geste, d'être inscrit dans le texte car les deux sont inséparables et contribuent à donner vie et chaleur aux mots. Diderot s'aventure même à faire dire à Dorval, son porte-parole dans les *Entretiens sur Le Fils naturel*, qu'il faut donner la prééminence à cette langue des émotions qu'est la voix dans laquelle « des cris, des mots inarticulés, des voix rompues, quelques monosyllabes qui s'échappent par intervalles, je ne sais quel murmure dans la gorge, entre les dents » (101) prennent le pas sur la langue parlée. Cette apologie d'une expressivité extra-linguistique reconnue au souffle et à la voix met en valeur le lien qui unit le son à cet autre langage du corps que sont les gestes.

La parenté du langage sonore avec les gestes permet de créer dans le texte une image qui parle à l'imagination du lecteur autant à travers la vue que l'ouïe. *Le Neveu de Rameau* est à ce titre exemplaire, car l'écriture y détient le pouvoir de laisser entendre la force, la vitesse et l'accent de la voix en décrivant en grands détails le geste qui l'accompagne. Encore plus frappantes sont les mimiques du personnage qui servent à faire entendre la structure musicale dans le texte. Par exemple dans la description du chant de triomphe de *Vivat Mascarillus* que clame le Neveu, la notation de ses mimiques n'est pas là pour donner une équivalence plastique aux émotions qui se manifestent dans la voix, mais pour indiquer littéralement la longueur de la note tenue et la durée musicale

du son pur, car tenir une note ne requiert pas d'autre mouvement que celui qui fait vibrer les cordes vocales du chanteur:

Et là dessus, il se mit à faire un chant en fugue, tout à fait singulier. Tantôt la mélodie était grave et pleine de majesté; tantôt légère et folâtre; dans un instant il imitait la basse; dans un autre, une des parties du dessus; il m'indiquait de son bras et de son col allongés, les endroits des tenues [...]. (*Neveu* 156)

Dans son livre sur *La Musique des Lumières* Béatrice Didier remarque que l'originalité de cette description est d'orienter l'attention du lecteur sur la nature de la sonorité musicale, en mettant en scène un personnage qui, par ses mimes, vise à représenter la consistance même du son, sa longueur, son intensité et son dynamisme en accomplissant le prodige de «mimer la musique» (342).

Dans cette conjonction du geste et de la voix il devient impossible de décrire l'acte même de proférer un son, verbal ou non, sans exprimer sa nature par les gestes et postures du corps qui l'accompagnent. Diderot tire profit de la correspondance mimétique entre ce qui est visible et ce qui est audible afin d'accroître le pittoresque de son texte par des descriptions qui combinent les deux éléments. La citation qui a servi à illustrer le modèle visuel peut être utilisée pour montrer la valeur équivalente du modèle auditif, démontrant combien les deux systèmes descriptifs se conjuguent dans l'évocation scénique du personnage. Le Neveu évoque l'effet de surprise que la puissance de ses poumons provoque dans un moment de tumulte général, surprise qui attire tous les regards sur lui qui se tient isolé à part dans un coin du salon:

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

Moi. Mais à quoi bon ce talent?

Lui. Vous ne le devinez pas?

Moi. Non je suis un peu borné.

Lui. Supposez la dispute engagée et la victoire incertaine; je me lève, et déployant mon tonnerre, je dis : Cela est, comme mademoiselle l'assure.[...] Il faut savoir préparer et placer ces tons majeurs et préemptoires, saisir l'occasion et le moment; lors par exemple, qu'il y a partage entre les sentiments; que la dispute c'est élevée à son dernier degré de violence; que l'on ne s'entend plus; que tous parlent à la fois; il faut être placé à l'écart, dans l'angle de l'appartement le plus éloigné du champ de bataille, avoir préparé son explosion par un long silence, et tomber subitement comme une comminge, au milieu des contendants. Personne n'a cet art comme moi. (125)

La métaphore filée appliquée à la voix du Neveu dans les images du *tonnerre* et de la *comminge*, parle autant à l'œil qu'à l'oreille du lecteur. La voix du Neveu réverbère dans une évocation spatiale aussi bien que temporelle qui rend le lecteur sensible à l'effet de choc qu'elle produit dans l'assistance. A l'enseigne de ses gesticulations, le Neveu fait preuve d'une remarquable plasticité vocale qui lui permet de moduler sa voix à tous les tons, passant d' «un son rauque et sombre» à «un son éclatant et nasillard», «précipitant sa voix avec une rapidité incroyable» (166) et de contrefaire les instruments d'un orchestre entier. Les sentiments que lui inspirent les morceaux qu'il mime défilent sans ordre dans son âme, lui faisant subitement modifier les mouvements de son corps et moduler les intonations de sa voix «successivement furieux, radouci, impérieux, ricaneur» (165). Alliées au geste et au mouvement la voix et la musique peuvent s'inscrire dans le texte écrit. Ces qualités d'expressivité perceptibles visuellement donnent au personnage du Neveu une flexibilité mimétique incroyable qui lui permet d'évoquer par ses gestes même des choses qui *a priori* n'ont rien de visuel

comme des mélodies de musique instrumentale ou vocale. C'est en faisant la description des gestes dont se sert le Neveu pour mimer le langage musical que Diderot fait entendre la musique dans le texte.

Béatrice Didier, dans le chapitre " Le texte de la musique chez Diderot" dans son livre *La Musique des Lumières*, fait une remarquable analyse des différents moyens qu'utilise Diderot pour plier le langage littéraire à l'évocation de la musique à travers le langage du mime. Les mimiques du Neveu sont utilisées à différents niveaux. Diderot le présente d'abord dans une mise en scène où il est en train de mimer les gestes qu'exécutent différents musiciens comme un violoniste ou un claveciniste. L'oreille intérieure du lecteur est dans ce cas encore guidée vers une correspondance visuelle du son musical, qui lui permet d'entendre, en lisant le texte, le rythme, la structure et le caractère enjoué ou triste du morceau mimé:

Le voilà donc assis au clavecin; les jambes fléchies, la tête élevée vers le plafond où l'on eût dit qu'il voyait une partition notée, chantant, préludant, exécutant une pièce d'Alberti, ou de Galuppi, je ne sais lequel des deux. Sa voix allait comme le vent, et ses doigts voltigeaient sur les touches; tantôt laissant le dessus; tantôt quittant la partie d'accompagnement, pour revenir au-dessus, pour prendre la basse; tantôt quittant la partie d'accompagnement, pour revenir au-dessus. Les passions se succédaient sur son visage. On y distinguait la tendresse, la colère, le plaisir, la douleur. On sentait les piano, les forte. Et je suis sûr qu'un plus habile que moi, aurait reconnu le morceau, au mouvement, au caractère, à ses mines et à quelques traits de chant qui lu échappaient par intervalle. (99)

Le Neveu suggère le sens de la musique en mimant successivement le rôle qui est supposé être représenté dans la mélodie : «il déchirait le haut des airs, imitant de la démarche, du maintien, du geste, les différents personnages chantants; successivement furieux, radouci, impérieux, ricaneur» (165). Dans le

cas de l'homme-orchestre il se met à la place de tous les musiciens de l'orchestre à la fois, reproduisant gestuellement l'écoute globale que reçoit l'auditeur dont l'oreille ne distingue pas le son que chaque instrument produit séparément. «La musique ne peut s'exprimer totalement dans le texte que par le geste et par la théâtralisation du geste» (Didier *Musique* 343) et les modulations dans la voix du Neveu sont rendues perceptibles au lecteur grâce à l'équivalence qui existe entre ses mouvements et les inflexions vocales qui reflètent l'état d'agitation ou de repos où il se trouve et qui se laisse entendre dans le rythme des phrases.

Ce que Didier nomme à propos du *Neveu de Rameau* «une sonorisation du geste par les mots» (343-344) est à chercher dans les variations de tempo des descriptions et dans les changements de débit des paroles rapportées dans le texte et dont le rythme plus ou moins vif communique au lecteur «la respiration du personnage, la palpitation de la vie» (Fabre *Introduction Neveu* xxviii).

Le mot écrit réussit à faire voir et entendre le son dans un texte. La voix se visualise à travers les descriptions des gestes qui accompagnent le discours dont les inflexions et modulations sont aussi rendues dans le phrasé de l'écriture. L'impression d'oralité persiste même lorsqu'il s'agit de passages narrés par un narrateur qui semble s'adresser oralement à un destinataire dans un langage qui emprunte des tours de phrases, des raccourcis syntaxiques ou expressions familières de la conversation. L'attrait de Diderot pour l'impression

d'improvisation et pour l'apparent décousu de la pensée est connu¹², et il est approprié qu'une des qualités qu'il demande à l'écriture chargée de transcrire un dialogue informel comme celui entre le Neveu et le philosophe soit d'en garder l'apparent désordre et la spontanéité. Diderot sait exploiter les possibilités du mot parlé en l'incluant dans la trame écrite qui, dans une lecture à haute voix, obligerait le lecteur à changer souvent de tons et prendre celui qui convient à chacune des voix qui s'y font entendre. Tel est le cas de la fameuse leçon de musique : c'est un véritable exploit du mélange où la voix du Neveu se charge de toute une échelle d'accents pour évoquer les interférences du bavardage quotidien:

J'arrivais. Je me jetais dans une chaise... Que le temps est mauvais! que le pavé est fatigant! Je bavardais quelques nouvelles. Mademoiselle Le Miere devait faire un rôle de vestale dans l'opéra nouveau, mais elle est grosse pour la seconde fois. On ne sait qui la doublera [...] Il y avait au dernier concert des amateurs, une Italienne qui a chanté comme un ange. C'est un rare corps que ce Preville. Il faut le voir dans *Le Mercure galland* ; l'endroit de l'énigme est impayable. Cette pauvre du Mesni ne sait plus ni ce qu'elle dit ni ce qu'elle fait. Allons, mademoiselle, prenez votre livre. Tandis que mademoiselle, qui ne se presse pas, cherche son livre qu'elle a égaré; qu'on appelle une femme de chambre; qu'on gronde. Je continue, La Clairon est vraiment incompréhensible. On parle d'un mariage fort saugrenu. C'est celui de mademoiselle, comment l'appellez-vous? une petite créature qu'il entretenait, à qui il a fait deux ou trois enfants, qui a été entretenue par tant d'autres --Allons Rameau; cela ne se peut. Vous radotez --Je ne radote point.[...] Le bruit court que Voltaire est mort. Tant mieux, -- Et pourquoi tant mieux! --C'est qu'il va nous donner quelque bonne folie. C'est son usage que de mourir une quinzaine auparavant. Que vous dirai-je encore? (105-106)

¹² Voici en quels termes Diderot commente à Sophie Volland, dans la lettre du 20 octobre 1760, l'idée qu'il se fait de la conversation : « C'est une chose singulière que la conversation, surtout lorsque la compagnie est un peu nombreuse. Voyez les circuits que nous avons faits. [...] Un homme jette un mot qu'il détache de ce qui a précédé et suivi dans sa tête; un autre en fait autant ; et puis attrape qui pourra. Une qualité physique peut conduire l'esprit qui s'en occupe à une infinité de choses diverses. Prenons une couleur, le jaune, par exemple. L'or est jaune, la soie est jaune, le souci est jaune, la bile est jaune, la lumière est jaune, la paille est jaune; à combien d'autres fils ce fil jaune ne répond-il pas?» (*Correspondance* 271).

Diderot dans cet extrait joue sur les deux tableaux du langage narratif écrit et du langage parlé du dialogue rapporté. La progression non linéaire des idées, la facilité de dévier du sujet par des apartés et une tendance à la redite sont des caractéristiques du discours. Dans le cas présent, cela permet à la voix du bavardage réduit au niveau du commérage le plus trivial à se faire entendre dans l'écriture et à ajouter encore une nuance supplémentaire au discours du Neveu, ce grand *colporteur de polissonneries*. La possibilité, grâce à la ponctuation, d'intercaler dans la parole du Neveu des notations scéniques appartenant au niveau du récit, le transforme en homme-spectacle. Il est capable à lui seul de faire revivre par sa parole le décor privé d'un intérieur, où se tient une leçon de musique, et la large fresque du monde du théâtre où règnent l'intrigue et l'indiscrétion. La rapidité avec lesquelles les phrases brèves s'enchaînent, créant des coq-à-l'âne burlesques a une efficacité comique qu'on a exploité dans les adaptations théâtrales qui ont été faites du *Neveu de Rameau*, donnant à l'acteur l'occasion de briller et montrant combien le geste et le discours se conjuguent pour créer la qualité de théâtralité du texte.

Dans *Le Neveu de Rameau*, au lieu de prétendre atténuer les différences entre l'oral et l'écrit et aplanir les problèmes d'insertion des formes langagières orales au texte écrit, Diderot tire profit de ces différences pour faire réfléchir sur la qualité de communication qui distingue un échange oral d'un texte écrit. Par exemple, le Neveu révèle ouvertement l'usage oral qu'il fait de la tradition écrite, s'appropriant les préceptes des moralistes, en parlant comme eux mais en se

gardant bien de suivre dans ses actes ce qu'ils recommandent. La confiance du Neveu en la valeur des textes écrits est limitée, car selon lui l'écriture n'a que trop tendance à systématiser et rendre abstraite la réalité dont il connaît par expérience la nature insaisissable et instable. Quand le philosophe, admirant les attitudes du dos irrésistibles que le Neveu a mises au point pour flatter son monde, suggère de les mettre par écrit, Rameau rétorque qu'il ne voit pas l'utilité d'une telle entreprise. Il doute que la transmission de l'expérience puisse se faire par écrit et qu'un savoir-faire comme le sien, qui engage un apprentissage du corps, puisse se communiquer en écrivant ou en lisant ce que d'autres ont écrit sur le sujet. Une telle expérience ne s'acquiert que par la pratique et grâce aux ressources que chacun puise en lui-même et qui sont intransmissibles:

Vous ne soupçonnez pas combien je fais peu de cas de la méthode et des préceptes. Celui qui a besoin d'un protocole n'ira jamais loin. Les génies lisent peu, pratiquent beaucoup, et se font d'eux-mêmes. (*Neveu* 129)

L'illustration que donne *Le Neveu de Rameau*, en alternant récit et échange dialogué, montre que la transmission du savoir se fait grâce au mélange de l'écriture, de l'échange oral et de la pratique concrète, ce dont le personnage du Neveu témoigne en combinant en lui-même une multitude de différentes formes sémiotiques:

car le même art qui m'apprend à me sauver du ridicule en certaines occasions, m'apprend aussi dans d'autres à l'attraper supérieurement. Je me rappelle alors tout ce que les autres ont dit, tout ce que j'ai lu, et j'y ajoute tout ce qui sort de mon fonds qui est en ce genre d'une fécondité surprenante. (*Neveu* 138)

L'écriture alors a le pouvoir de rassembler dans un même espace textuel toute la vigueur de la voix avec celle du corps et des mouvements «généralisant une merveilleuse polyphonie qui dépasse de loin les domaines de la prose romanesque pour occuper les terres de l'intonation vocale, de la pantomime corporelle et de la musique de la voix» (Wall 105). L'aptitude du Neveu à incorporer dans ses intonations tous les accents, surtout l'accent pathétique¹³ qui laisse transparaître le plus d'émotivité, donne à sa voix un lyrisme qui l'apparente au chant et à la musique.

La musicalité d'une voix dépend du nombre d'accents qui la modulent et qui lui permettent d'exprimer les sentiments et émotions de celui qui parle. Chez Rameau une langue éloquente et passionnée se constitue en guise de fondement d'un "nouveau style" (Neveu 168). Le discours parlé se module progressivement pour se transformer en chant au moment où la passion atteint son paroxysme. A travers la parole du Neveu peu à peu se distinguent les rudiments d'une «poésie lyrique» (168) qui favorise «le cri animal de la passion» (169). A travers son portrait du Neveu, Diderot explore la conception esthétique d'un personnage qui déborde le cadre purement littéraire du roman pour accéder à celui d'une œuvre apparentée à l'opéra par l'intermédiaire de la langue universelle des émotions qu'offrent en conjonction la musique, la danse et le mime qui s'unissent dans le personnage éponyme.

¹³ Jean-Christophe Rebejkow remarque dans son article " Nouvelles recherches sur la musique dans *Le Neveu de Rameau* " ce que désignait l'accent en musique à l'époque : «toute modification de la voix parlante, dans la durée, ou dans le ton des syllabes et des mots dont le discours est composé» (59).

Dans sa mise en scène du *Neveu*, Diderot opère un travail sur son propre style qui s'ajuste aux recommandations qu'il adresse, par l'intermédiaire du *Neveu*, à ceux qui sont à la recherche d'un nouveau mode d'expression qui serait plus proche des émotions et que le chant et la musique peuvent transmettre. Ce n'est pas dans un style élégant et léger qu'il faut chercher les formes adaptées à ce nouvel art musical, «le plus violent de tous» (168) mais dans «les passions fortes» (169) qui se prêtent au style accentué et émotif. On croirait lire une description du texte même du *Neveu de Rameau* dans les conseils que le *Neveu* adresse aux promoteurs de ce nouveau style que devraient être le musicien et le poète lyrique français:

Il faut des exclamations, des interjections, des suspensions, des interruptions, des affirmations, des négations; nous appelons, nous invoquons, nous crions, nous gémissons, nous pleurons, nous rions franchement. Point d'esprit, point d'épigrammes; point de ces jolies pensées. Cela est trop loin de la simple nature. [...] Les discours simples, les voix communes de la passion, nous sont d'autant plus nécessaires que la langue sera plus monotone, aura moins d'accent. Le cri animal ou de l'homme passionné leur en donne. (170)

Parce qu'il sent fortement, le *Neveu* possède une voix dont les accents changent d'inflexion selon les sentiments qu'il éprouve, donnant à sa parole une ligne mélodique qui l'apparente plus au chant qu'au langage parlé, car «la passion dispose de la prosodie comme il lui plaît [...]» (*Neveu* 171). Dans le remarquable spectacle global que constitue la grande pantomime, le chant s'est substitué à la parole car aucun mode d'expression artistique n'est autant capable que la musique de donner une évocation impressionniste des choses à la condition qu'elle conserve sa qualité de trace légère. Dans la grande pantomime un art de l'esquisse se développe grâce à des visions brèves et à peine

entrevues qu'éveille la mélodie que fredonne le Neveu, suscitant des évocations plus suggestives que si la ligne musicale s'était appesantie. Dès *La Lettre sur les sourds et muets*, Diderot perçoit l'art de l'esquisse comme étant le grand attribut de la musique et se demande si, comparée aux autres arts d'imitation, la musique n'est pas l'art qui «montrant moins les objets, [il] laisse plus de carrière à notre imagination» et fait qu'il «est plus propre que la peinture et la poésie à produire en nous cet effet tumultueux?» (207). Dans *Le Neveu de Rameau*, Diderot fait la démonstration que la musique n'est pas l'art d'imitation le plus fidèle mais est «l'art le plus violent» et le mieux apte à suggérer sans dire et à produire de l'effet sur ceux que leur tempérament et sensibilité portent à vibrer à «l'expérience des mouvements violents que l'harmonie leur cause [...] à l'idée d'une sorte de musique qui les ferait mourir de plaisir» (*Lettre sourds et muets* 206). On voit aisément en quoi le Neveu présente un spécimen de cette sorte de réceptivité prédisposée à l'enthousiasme qui est la qualité primordiale requise d'un mélomane, d'après la conception que Diderot se fait de la musique.

Le rôle que tiennent la musique et le chant dans les grands moments d'expressivité du *Neveu de Rameau* donne au personnage un sens d'exultation qui n'existe pas pour l'héroïne de *La Religieuse*. Si Diderot lui fait partager la conscience de «la violente impression» que la musique peut avoir sur ceux qui l'écoutent et sur elle-même, il lui fait user de ce pouvoir que donne la musique d'une manière différente de celle du Neveu. La place qu'occupe la musique dans *La Religieuse* est d'un ordre plus restreint, et pourrait-on dire plus réticent que dans *Le Neveu de Rameau*. Cela est dû à l'attitude de la narratrice qui se

sent partagée entre la réceptivité enthousiaste vis-à-vis d'un art qu'elle aime et la retenue que lui dicte sa prudence. On voit de nouveau opérer cette dichotomie qui caractérise le discours et le personnage de Suzanne et qui la révèle sensible aux effets de la musique mais prudemment en retrait des effets déstabilisants qu'elle peut produire. Il existe en Suzanne une réserve, on pourrait dire avec la supérieure de Sainte-Eutrope, une froideur que l'héroïne cultive en elle-même pour ne pas tomber victime des transports dangereux auxquels la musique peut donner lieu dans une âme tendre et sensible. Suzanne se durcit consciemment contre les effets de la musique, ce qui ne veut pas dire qu'elle ne sente pas puissamment et ne soit pas une musicienne douée. Bien que n'ayant pas atteint le niveau de sophistication du Neveu et n'ayant pas reçu la même éducation musicale que lui, Suzanne trouve dans la musique un moyen d'expression efficace et utile pour se faire valoir aux yeux d'autrui.

C'est à sa réputation d'excellente musicienne que Suzanne doit d'être acceptée comme postulante au couvent de Longchamp. Le premier contact avec sa nouvelle communauté se passe sous les auspices d'un intermède musical durant lequel Suzanne est supposée faire ses preuves et démontrer la réalité de ses talents : «On fut très pressé de voir si l'acquisition qu'on faisait en valait la peine» (114). D'emblée la musique est présentée comme une monnaie d'échange dont Suzanne peut se servir pour s'introduire dans les bonnes grâces de sa supérieure. La mélodie qu'elle chante n'est pas appréciée pour elle-même mais pour la gloire et les satisfactions d'amour-propre que représente pour la communauté de posséder une telle musicienne.

Durant son séjour dans le couvent de Longchamp, Suzanne utilise ses dons musicaux de manière très sélective dans un contexte de devoir à remplir en se conformant à ce qu'on attend d'elle. Elle aide de jeunes religieuses à exercer leur talent de chanteuses et c'est à elle que revient de préparer la cérémonie des Ténèbres dont la réputation de grande qualité musicale attire une assistance mondaine choisie. Suzanne tire profit de la renommée qu'elle acquiert dans ce genre de manifestation publique pour se faire connaître par des gens influents et bien intentionnés à son égard qui peuvent l'aider dans sa démarche de réaliser ses vœux:

Je chantai, je touchai de l'orgue, je fus applaudie. O têtes folles de religieuses! Je n'eus presque rien à faire pour me réconcilier avec toute la communauté, on vint au-devant de moi, la supérieure la première. Quelques personnes du monde cherchèrent à me connaître, cela cadrait trop bien avec mon projet pour m'y refuser. (148)

La soudaine notoriété que la musique donne à Suzanne est appréciable mais aussi dangereuse et elle se méfie des problèmes qu'elle pourrait encourir avec sa famille. C'est pourquoi, quand elle demande refuge au marquis de Croismare, elle le prie aussi de ne pas rendre public ses talents: «je crois qu'il faut taire que je sais la musique et que je touche du clavecin; il n'en faudrait pas davantage pour me déceler; l'ostentation de tels talents ne va point avec l'obscurité et la sécurité que je cherche; celles de mon état ne savent point ces choses et il faut que je les ignore» (116).

A cette fonction socialisante et utilitaire de la musique s'ajoute un attribut esthétique que Suzanne met à profit dans l'économie narrative des mémoires. A travers le long récit des malheurs qu'elle endure, les intermèdes musicaux qui y

sont intercalés représentent des moments d'harmonie et de plaisir qui prennent d'autant plus de relief dans la sombre tonalité de l'ensemble du texte. Suzanne trouve aussi l'occasion de prendre de l'ascendant sur ses compagnes en tant que leur maître de chant, ce qui contraste avec les mauvais traitements et les humiliations qu'on lui fera subir ultérieurement.

Mais dans le cadre du couvent, la force communicatrice de la musique est souvent évoquée par la narratrice comme étant pervertie par la rivalité d'intérêts qui n'ont rien à voir avec une réelle émotion esthétique. La supérieure de Sainte-Eutrope, utilise la musique à des fins sensuelles qui correspondent à son attrait pour Suzanne, et toutes les autres religieuses ne sont sensibles au charme de la musique que sur commande et par flatterie, pour plaire à leur supérieure:

Chante-nous quelque chose de plus gai...Quelques-unes des religieuses dirent: Mais elle ne sait peut-être que cela; elle est fatiguée de son voyage, il faut la ménager; en voilà bien assez pour une fois...Non, non, dit la supérieure elle s'accompagne à merveille, elle a la plus belle voix du monde [...] J'étais un peu offensée du propos des religieuses; je répondis que cela n'amusaient plus ces sœurs ...Mais cela m'amuse encore moi...Je me doutais de cette réponse. Je chantais donc une chansonnette assez délicate, et toutes battirent des mains, me louèrent, m'embrassèrent, me caressèrent, m'en demandèrent une seconde : petites minauderies fausses dictées par la réponse de la supérieure; il n'y en avait presque pas une là qui ne m'eût ôté la voix et rompu les doigts, si elle l'avait pu. (216)

La musique, telle qu'elle est présentée dans cette scène, au lieu de créer une émotion fusionnelle entre celles qui l'écoutent, met à jour les rivalités, la fausseté et la flatterie. Les applaudissements ne sont donnés à Suzanne que sur ordre de la supérieure, qui décide là aussi de la manière dont la communauté doit trouver son plaisir et apprécier la beauté.

La dualité constitutive à l'héroïne, qui profite de son don musical pour éveiller dans les auditeurs un enthousiasme qu'elle ne partage pas, assimile Suzanne au comédien du *Paradoxe sur le comédien*. Comme lui, elle sait sentir, ce qui lui permet d'être une instrumentiste et chanteuse remarquable. Elle aussi reste insensible aux effets déstabilisants la musique, car il ne faut pas confondre les deux opérations et «qu'être sensible est une chose, et sentir est une autre. L'une est une affaire d'âme, l'autre une affaire de jugement» (*Paradoxe* 372).

A travers ces différents épisodes, Diderot semble presque dire que c'est à son corps défendant que Suzanne participe à ces rencontres musicales d'où une partie d'elle-même semble absente, comme dissociée d'événements célébrant la musique de manière trop profane pour un couvent. Bien qu'elle tire profit de la possibilité d'intégration que lui donnent ses dons musicaux, Suzanne désapprouve l'usage qui est fait de la musique dans des lieux saints transformés en salle de spectacle. La «curiosité», plutôt que la dévotion, attire une compagnie mêlée, plus intéressée à la qualité d'interprétation musicale qu'aux échos que les chants des Ténèbres devraient faire résonner en souvenir du Christ mis en croix. Émis d'un point de vue plus moral qu'esthétique, son jugement déconsidère la manière utilitaire et spectaculaire dont la musique est pratiquée au couvent, non pas comme une manière immédiate et spontanée d'exprimer son amour de Dieu, mais comme un artifice aisé à manipuler pour séduire et exercer son contrôle sur autrui. Quand Suzanne fait mention du son de sa voix qui parle, c'est pour souligner l'impression de sincérité qui s'en

dégage: «J'ai un son de voix qui touche, on sent que mon expression est celle de la vérité» (*Religieuse* 174). Quand elle qualifie son chant c'est toujours avec ambiguïté, pour en vanter les qualités dans un contexte de mise en scène factice qui ne cadre pas avec l'idée qu'elle se fait de la musique qui devrait être un art en contact authentique avec les émotions.

La pratique d'une certaine musique profane, faite pour l' amusement et la distraction, est déplacée au couvent. Elle produit des effets incompatibles avec le contrôle de soi et «l'art de se contenir» que les religieuses sont tenues de manifester dans la vie codifiée qui leur est imposée. La réflexion musicale de Diderot dans *La Religieuse* diffère totalement de celle du *Neveu de Rameau*, roman qui compte sur la présence de la musique pour constituer une œuvre car, selon les mots de Béatrice Didier, le texte «est lui-même dans sa totalité musique et opéra» (*Musique Lumières* 344). Les observations que fait l'héroïne des réactions de la supérieure de Sainte-Eutrope en train de l'écouter jouer du clavecin, prouvent qu'elle méprend la nature de son émoi pour «un goût le plus vif pour la musique» (223-224). La méprise de la narratrice des mémoires illustre à nouveau l'idée mentionnée dans *La Lettre sur les sourds et muets*, qu'en certains êtres sensibles l'appréciation musicale est si enthousiaste qu'elle peut atteindre un point culminant assez proche d'un état de crise à caractère orgasmique:

[I]l y a des corps que j'appellerais harmoniques [...] en qui toutes les fibres oscillent avec tant de promptitude et de vivacité, que sur l'expérience des mouvements violents que l'harmonie leur cause, ils sentent la possibilité de mouvements plus violents encore, et atteignent à l'idée d'une sorte de musique qui les ferait mourir de plaisir. (206)

Par analogie, l'effet que peut avoir la musique sur certains êtres sensibles, est comparable à celui d'une des expériences humaines du plaisir les plus fortes. Par le biais de la naïveté de la narratrice, Diderot souligne «ce caractère profondément libidinal de la musique» (Didier, *Opéra Bijoux* 149) en lui faisant décrire les symptômes qui se manifestent dans sa supérieure comme s'ils étaient les signes d'un enthousiasme musical débordant. Comme dans la grande pantomime du Neveu, la musique est reliée à «un trop-plein du désir et de la sensibilité» (Didier, *Opéra Bijoux* 149) qui émane du corps et auquel la narratrice ne veut rien avoir à faire:

Je fis d'abord des accords, ensuite je jouai quelques pièces de Couperin, de Rameau, de Scarlatti; cependant elle avait levé un coin de mon linge de cou, sa main était placée sur mon épaule nue et l'extrémité de ses doigts posée sur ma gorge. Elle soupirait, elle paraissait oppressée, son haleine s'embarrassait [...] En vérité, cette folle-là était d'une sensibilité incroyable et avait le goût le plus vif pour la musique; je n'ai jamais connu personne sur qui elle eût produit des effets si singuliers. (223-224)

La narratrice de *La Religieuse* elle, se refuse de se laisser dominer par le pouvoir de la musique, car elle se méfie de tout ce qui pourrait lui faire perdre contrôle d'elle-même et lui faire quitter cette réserve qui la protège, en la mettant dans un trouble dont elle connaît les effets aliénants pour en avoir fait l'expérience:

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 savais presque ce que je devenais. (256)

La musique, devenue la métaphore du désir, doit rester impraticable à l'héroïne si cette dernière veut se prémunir contre la *maladie* de sa supérieure à chaque séance de clavecin. La vie conventuelle transforme donc la pratique musicale de

Suzanne en une démarche prudente calculée et utilitaire dans le besoin de faire taire en elle l'émotion tout en profitant des effets que l'émotion musicale fait naître dans les autres. La musique est devenue dans cette instance l'opposé de ce qu'elle est dans *Le Neveu de Rameau*, où le chant est présenté comme l'ultime expression capable de communiquer la réalité du sentiment et de toucher celui qui l'écoute.

3) Nouvelle fonction du lecteur : la créativité de la réception

Tenant compte que la forme de représentation d'un texte littéraire est en rapport direct à la lecture que son auteur espère recevoir, on ne peut être que frappé par la nature complexe et proliférante de la réception que sollicitent les romans de Diderot en général et *La Religieuse* et *Le Neveu de Rameau* en particulier. Confronté à ce texte de fiction atypique qu'est le roman diderotien, le lecteur, en analysant ses propres impressions, se sent surpris, pour ne pas dire déconcerté, par la multitude d'interprétations qui s'offrent à lui. Dans le rôle qui lui est si peu clairement assigné de jouer dans l'interprétation de tels textes, on peut se demander quelle place occupe le lecteur dans une esthétique de la réception basée sur la plasticité de lecture à laquelle il est encouragé dans ces deux romans. En d'autres mots, qu'attend Diderot du lecteur en le confrontant à des oeuvres qui sollicitent de lui tant d'interprétations différentes et parfois contradictoires? Alors que *Jacques le fataliste* semble s'amuser à déconstruire systématiquement l'arbitraire romanesque et à tromper, presque avec jubilation,

l'attente du lecteur, *La Religieuse* et *Le Neveu de Rameau* jouent sur les deux tableaux, celui de l'illusion référentielle créée de manière aussi convaincante que possible et sur celui de la subversion de l'illusion en la déconstruisant et en révélant la fausseté immanente à tout texte littéraire écrit pour donner le change au lecteur et lui faire croire qu'il lit une histoire vraie.

Il a été constaté dans ce chapitre que les différentes formes textuelles de représentation que privilégient *La Religieuse* et *Le Neveu de Rameau* sont celles du *tableau* et de la *pantomime*. Cet appel à une esthétique picturale et théâtrale, signale que l'idée que se fait Diderot du lecteur de ces romans, se réfère avant tout à un type de lecteur-spectateur capable d'être touché et ému par les images que fait naître l'écriture dans son imagination. Dans ce cas, le choix du roman comme espace de représentation fait de l'écriture romanesque un mode d'expression qui remplace celui qu'offre la proximité du tableau pictural ou du spectacle théâtral. La représentation des personnages dans ces deux romans flatte en premier lieu la tendance naturelle du lecteur à se laisser prendre au piège de l'illusion et à son désir de vouloir croire en ce qu'il lit comme si cela était le compte-rendu d'un fait réel. En jouant sur la ressemblance de l'histoire racontée avec la vie, les deux textes le portent à appréhender les personnages de *La Religieuse* et du *Neveu de Rameau* comme s'ils étaient des êtres réels auxquels le roman le fait s'identifier. Cette ressemblance avec la réalité est d'autant plus convaincante que le Neveu est un être réel qui a bien existé et l'histoire fictive de Suzanne est celle d'une personne réelle qui a en partie partagée la même expérience qu'elle, en voulant résilier ses vœux religieux.

Mais ce rapport affectif entre lecteur et personnages n'est pas la seule réponse que des textes aussi multidimensionnels que *La Religieuse* et *Le Neveu de Rameau* demandent du lecteur; ils font appel aussi à son aptitude interprétative pour trouver des lectures à d'autres niveaux métadiégétiques. Les possibilités d'une lecture pluraliste sont à chercher dans les procédures textuelles qui font du lecteur un collaborateur indispensable grâce à qui s'actualise la potentialité signifiante du texte.

L'illustration de la coopération du lecteur à la signification du roman est donnée de manière exemplaire dans *La Religieuse*, où les mémoires annoncent avoir été écrits dans l'intention de toucher un destinataire précis, à qui sont présentées les modalités de la lecture sensible qu'il doit employer. Mais dans ces mémoires des procédés narratifs sont mis en usage, qui montrent que le texte déborde vite le simple point de vue du lecteur sensible qu'est Croismare et s'adresse au-delà de lui à un public beaucoup moins naïf. Le texte, par des stratégies d'évitements et par des non-dits, fait appel à une lecture créatrice qui devra remplir ces blancs signifiants et compenser à l'indétermination textuelle voulue et programmée par l'auteur. Comme dit Vincent Jouve, «la part qui revient au lecteur est inversement proportionnelle à la détermination du texte» (*Effet-personnage* 51). Le pouvoir communicatif de ce dernier dépend donc de la malléabilité du lecteur, de sa capacité de s'adapter aux changements de point de vue et aux revirements signalés dans le texte qui le font s'intéresser à l'œuvre comme un tout intégré. L'illusion et le plaisir du texte se mêlent aux commentaires esthétique et idéologique sans que l'un de ces deux éléments de

la lecture prennent le pas sur l'autre. Dans *La Religieuse*, l'ajout aux mémoires de *La Préface du précédent ouvrage* ¹⁴ offre un bon exemple de la manière dont Diderot exige du lecteur une adaptabilité qui l'oblige à une lecture synthétique qui incorpore tous les différents angles sous lesquels il programme de lui faire voir non seulement la dimension référentielle de l'écriture mais aussi son fonctionnement.

La Préface du précédent ouvrage, en révélant que les mémoires ont été écrits comme «plaisanterie» et mystification» (Dieckmann, *Préface* 21) introduit, dans ce qui était une histoire tragique, un élément d'ironie qui prend le lecteur au dépourvu et lui donne l'impression a posteriori que l'auteur s'est moqué de lui en jouant de sa naïveté et de sa crédulité, comme il le fait du destinataire des mémoires. Comment le lecteur est-il supposé réagir à ce brusque changement d'optique, sinon en relisant les mémoires pleinement conscient de leur statut mystificateur et du travail sur l'écriture qu'a effectué l'écrivain pour créer l'illusion. Un effort d'analyse textuelle est ouvertement requis du lecteur dans la *Question aux gens de lettres* qui l'interpelle pour juger du savoir-faire de l'écrivain à rendre l'illusion convaincante en attirant son attention sur les questions de crédibilité et

¹⁴ Il me semble regrettable que l'édition Hermann ait opté de placer *Préface du précédent ouvrage* avant les mémoires, décision que Jean Varloot justifie dans son Avant-propos dans les termes suivants : «Il nous a paru judicieux, négligeant toute indication qui, dans le texte de la *Préface*, n'est due visiblement qu'à son apparition postérieure dans la *Correspondance littéraire*, de nous en tenir au terme de *préface*, choisi en toute clarté d'esprit par un bon auteur dont le vocabulaire contient aussi celui de postface. Nous proposons donc de lire cette œuvre, ou plutôt ce double ouvrage, selon l'itinéraire signalé par lui à la postérité » (xii). Cette position en avant-texte plutôt qu'en postface, prive le lecteur d'une première lecture naïve qui ne lui fait que mieux apprécier la pluralité du texte que révèle, par comparaison, une seconde lecture démystifiée. La décision éditoriale de placer la *Préface* à la suite des mémoires, serait mieux en accord avec la création de l'illusion romanesque que Diderot veut cultiver selon le modèle que lui en offre Richardson, au moment où il rédige *La Religieuse*.

d'artifice dans une démarche métadiégétique où «le pathétique lui-même accède au statut de sujet du texte» (Frigerio 57). Le lecteur est l'élément déterminant qui met le pathétique à l'épreuve et en analyse l'efficacité, puisque c'est à lui que revient de juger «quelles sont les bonnes [lettres]?» (68), selon la nature de la réaction qu'il est amené à y faire. Avec l'ingérence de l'auteur, la fiction réfléchit sur elle-même en une démarche qui démonte les mécanismes de son fonctionnement, montrant que l'émotion véritable du lecteur dépend d'une simple manipulation stylistique et révélant combien la création de l'illusion est dépendante de l'expertise de l'écrivain à trouver le ton qui frappe, non par son emphase, mais par sa justesse.

Mais cette justesse de ton est d'un équilibre délicat à trouver. La *Question aux gens de lettres* souligne la difficulté qu'il y a à maintenir le pathétique de sa parodie, car à mettre trop d'éloquence dans l'expressivité, le texte perd de sa crédibilité. C'est pour cette raison que Diderot favorise les lettres qui font illusion, où tout ce qu'il y a d'exagéré doit être supprimé et seul demeure ce qui doit émouvoir par son apparence d'authenticité. Le lecteur, à qui sont tendus les outils critiques pour effectuer une analyse textuelle, relit les mémoires en prenant conscience des restrictions que l'expression du pathétique doit exercer sur elle-même pour être convaincante. Le lecteur est incité à faire une double lecture où l'émotion fonctionne en corrélation avec le contre-effet d'une lecture critique qui le met en garde contre les embûches et les pièges narratifs. A l'exemple de Diderot, s'exhibant en auteur sensible qui «[se] désole d'un conte qu'[il se] fait» (31) tout en affirmant le plein contrôle de ses moyens narratifs, le lecteur doit

s'identifier au marquis de Croismare, à qui les lettres sont destinées, et laisser la magie du texte opérer sur lui, tout en étant capable d'en analyser le fonctionnement:

M. Diderot, après avoir passé des matinées à composer des lettres bien écrites, bien pensées, bien pathétiques, bien romanesques, employait des journées à les gâter, en supprimant, sur les conseils de sa femme et de ses associés en scélératesse, tout ce qu'elles avaient de saillant, d'exagéré, de contraire à l'extrême simplicité et à la dernière vraisemblance; en sorte que si l'on eut ramassé dans la rue les premières, on eût dit : Cela est beau, fort beau...et que si l'on eût ramassé les dernières, on eût dit : Cela est bien vrai... Quelles sont les bonnes? Sont-ce celles qui auraient peut-être obtenu l'admiration? Ou celles qui devaient certainement produire l'illusion? (67-68)

Il semblerait que dans *La Religieuse* Diderot ait pris ses distances par rapport à une conception étroite du pathétique en demandant au lecteur de participer à l'élucidation du sens à travers plusieurs lectures concurrentes et complémentaires, où l'efficacité du pathétique est à la fois reconnue et subvertie. A en juger par ses propres réactions aux lettres de Suzanne, le lecteur est amené à prendre conscience des limites du pathétique qui, pour fonctionner, ne doit pas représenter un système codé d'attitudes toutes faites, selon une «rhétorique des sentiments» (Deneys-Tunney, *Écriture* 181) facilement passible d'insincérité. Dans *La Religieuse* s'effectue l'émergence d'un nouveau lecteur, «cet homme *sensible-conscient*», comme le qualifie Démoris, qui «connaît de toutes autres jouissances que l'homme sensible *pur*—moins intenses, moins violentes, mais plus riches et plus complexes [qui] a de plus l'indéniable satisfaction narcissique de n'être pas pris au piège qui captive le spectateur vulgaire» ("Peinture cruauté" 304). Ce lecteur endosse une esthétique du pathétique qui s'affirme autant comme le résultat d'une manipulation rhétorique

que comme la cause d'une émotion authentique dans une relation qui désamorce le rapport mutuellement exclusif de l'illusion romanesque et des références extradiégétiques.

Avec le démantèlement différé de l'illusion, *La Religieuse* prépare la voie à une esthétique du choc et de la rupture selon laquelle les habitudes de lecture linéaire sont transgressées, esthétique qui s'actualise encore plus spectaculairement dans *Le Neveu de Rameau*.¹⁵ L'esthétique qu'introduit *Le Neveu de Rameau* est aussi éloignée du pathétique larmoyant des mémoires de *La Religieuse* que faire se peut, mais on y retrouve des problèmes de compréhension qui obligent le lecteur à participer activement à la construction du sens. A l'image du personnage qu'il est supposé représenter, le texte du *Neveu de Rameau* est difficilement saisissable et continuellement à la merci des accidents de la conversation et des renversements de position des deux interlocuteurs. Ces derniers, dépendants l'un de l'autre pour déterminer la direction que prennent leurs propos, font progresser la conversation selon un mode heurté, répétitif et rempli d'interruptions dont le narrateur tient le registre. Le lecteur, bien qu'absent du dialogue, se trouve en pointillé dans la trame textuelle, faisant pendant au narrateur dont les interventions dans le texte ne peuvent être faites qu'à son intention. Le lecteur, récepteur implicite des intermèdes narrés, permet au narrateur de continuellement mettre à jour le contexte énonciatif dans lequel se déroule le dialogue et qui jusqu'à la fin ne

¹⁵ «Ce qui caractérise la composition du *Neveu* c'est l'éclatement de tout plan. Le propre de ce dialogue idéologique, c'est de progresser par ruptures progressives, et non par enchaînement de raisons» (Chouillet, *Formation idées* 526).

cesse de l'étonner. Déchiré entre la faconde et la verve mimétique du Neveu d'une part et le sérieux des sujets abordés de l'autre, le lecteur ne sait pas toujours à quel saint se vouer et a conscience d'être confronté à un texte unique qui comme le génie «ne touche pas faiblement, [il] ne plaît pas sans étonner, [il] étonne encore par ses fautes»(*Œuvres esthétiques* 12). Il revient au lecteur de distinguer les mérites innovateurs et surprenants qui font du *Neveu de Rameau* un texte insituable selon les distinctions génériques habituelles.

La satire de l'ordre établi que le texte se propose de faire et qu'annonce le sous-titre de *Satire 2^{nde}* perd de sa valeur polémique puisque Diderot n'a jamais eu l'intention de publier le texte de son vivant. La critique acerbe qui y est faite nommément de certains de ses contemporains n'atteindra jamais son but et ne lui fera justice de leurs mauvais procédés à son égard qu'à titre posthume. Mais le philosophe perd-il son temps en essayant de découvrir la pensée d'un original et d'un fou à travers un échange où la vérité semble si difficilement se frayer chemin? Il est inimaginable qu'un lecteur du *Neveu de Rameau* puisse répondre autrement que par la négative à une telle question, car il est le premier bénéficiaire de ce dialogue profond, *amusant*¹⁶ et si proche de la relativité de la vérité de la vie dont il fait quotidiennement l'expérience. Au plaisir de suivre en imagination toutes les pantomimes du Neveu s'ajoute celui de s'investir intensément dans la succession des idées discutées, et d'essayer d'en saisir l'enjeu et comprendre les nuances. Car il ne s'agit pas seulement de

¹⁶ Le terme est employé dans le sens de divertissant et instructif où l'entend Diderot quand il écrit : «là je m'amuse à voir jouer aux échecs » (70).

l'affrontement de deux individualités opposées, mais aussi d'une collusion plus subtile entre deux philosophies de l'existence qui résiste à toute interprétation caricaturale et simpliste et demande au lecteur de finalement forger sa propre opinion par rapport à celles émises par les deux camps rivaux. Le lecteur pertinent doit être capable d'une synthèse intellectuelle qui lui fait relier ensemble les différents chaînons de la conversation qui aborde un sujet pour le délaisser pour un autre, avant d'y revenir selon une harmonie thématique qui scande tout le dialogue. Selon une logique de la conversation où le fil des idées insensiblement se transforme, passant d'un sujet à l'autre pour finalement se faire écho dans la reprise du même thème, le lecteur est impliqué et ne peut lire sans participer lui-même à l'activité de production des idées qu'il émet en réponse à celles données par les acteurs dans le dialogue. La conversation est une pratique d'échange d'idées égalitaire où tous les participants sont partenaires et à laquelle le lecteur implicitement peut se joindre dans un exercice de son intelligence aussi bien que de sa sensibilité. C'est pourquoi le rôle qui lui est réservé dans *Le Neveu de Rameau* est si important et peut être aussi varié qu'il y a de lecteurs prêts à contribuer au débat d'idées entre le Neveu et le philosophe. Esthétiquement parlant, le narrateur crée en la personne du Neveu un magicien irrésistible qui charme le lecteur en l'étonnant, en flattant son goût pour le spectacle et en l'éblouissant de la même façon que Suzanne séduit le marquis de Croismare. Dans les deux œuvres la prose romanesque devient la terre d'élection d'une esthétique de la réception dans laquelle fusionnent deux

lectures, celle de l'enthousiasme et celle du sang-froid qui se révèlent ne pas être exclusives l'une de l'autre comme l'indique Diderot dans le *Paradoxe sur le comédien* : «C'est au sang-froid à tempérer le délire et l'enthousiasme» (309). Le bon lecteur est celui qui se laisserait sciemment prendre au piège de la fiction, en connaissance de cause des moyens narratifs mis en œuvre pour le tromper, et qui accepterait de voir l'intérêt qu'il y a à faire semblant de se laisser prendre à la magie de la fiction.

Conclusion

Grâce à Diderot, faire illusion n'est plus l'unique raison d'être du roman dont la définition devient de plus en plus imprécise. Envisageant une véritable réforme du roman par l'emploi de différents processus de visualisation qui parlent à l'imagination, Diderot élargit le genre et permet à toutes sortes de dispositifs de représentation de coexister dans un texte romanesque. La force du roman consiste à faire tenir ensemble dans un même espace textuel des genres qui relèvent de domaines aussi variés que ceux de la peinture, du théâtre et de la musique. Avec l'écriture romanesque, Diderot peut aussi faire fusionner sa prédilection pour les modes d'expression éphémères et concrets tels que le mime, la danse et la conversation avec son désir de les perpétuer et les faire survivre dans le temps en les mettant par écrit. La mise en valeur de l'instantanéité du spectacle qu'offrent les descriptions des pantomimes du Neveu ou les sombres scènes de la vie conventuelle montre le gain qu'il peut y avoir à

éterniser par l'écriture la saveur d'un moment . Avec ses deux romans, Diderot souhaite universaliser le plaisir et l'enrichissement intellectuel qu'il a eus dans ces rencontres éphémères et dont il veut faire profiter un lecteur à distance, éloigné dans l'espace et dans le temps. Le lecteur forcément absent qu'est le lecteur de roman est sûrement le lecteur privilégié auquel s'adressent les descriptions de *tableaux* et *pantomimes* pour son plaisir et sa curiosité. Le roman abolit donc la distance entre une certaine représentation corporelle qui est faite des personnages et un lecteur d'autant plus désireux de s'en rapprocher qu'il est éloigné dans le temps et dans l'espace. La fiction romanesque fait revivre en imagination le passage de ces corps décrits et face auxquels le lecteur peut *rêver*, en retenant tout ce que cette activité mentale contient de productif d'idées et par définition de philosophique pour Diderot. Avec ces romans, l'écrivain effectue la mise au point d'un genre où coexiste l'objet romanesque et le discours critique auquel il donne lieu. L'écriture de *La Religieuse* et du *Neveu de Rameau* illustre que l'avènement de l'ère critique du roman n'a pas encore aboli le culte du romanesque fondé sur le pathétique et la concentration de l'intérêt selon une esthétique du dédoublement.

Conclusion Générale

Les trois modes d'analyse séparés qui ont été employés en guise de grilles de lecture des points de vue qu'utilise Diderot dans la représentation des personnages, ne feraient pas justice aux grands romans que sont *La Religieuse* et *Le Neveu de Rameau* s'ils ne dépassaient cette vue fragmentée pour reconstituer l'unité de l'œuvre littéraire offerte comme création d'une poétique absolument personnelle et irréductible. Avant que la mise en pièce de l'illusion romanesque ne trouve son accomplissement dans le roman de *Jacques le fataliste*, *La Religieuse* et *Le Neveu de Rameau* attestent encore des exigences d'une esthétique de l'adhésion à laquelle de nouveaux moyens narratifs réussissent à donner de l'efficacité pour gagner l'assentiment du lecteur. L'étude comparée de deux œuvres de prime abord si différentes permet pourtant de relever en elles suffisamment d'éléments connexes pour qu'on y reconnaisse les marques d'une esthétique commune. Une lecture conjointe permet d'extraire l'idée générale qui sous-tend ces deux romans et atteste de ce que le philosophe exige de l'écriture romanesque dans ces années 1760-1762. .

Tous les romans diderotiens procèdent d'une méthodologie similaire qui se sert de la fiction pour mettre à l'épreuve un aspect particulier de la position théorique de leur auteur. Dans *Les Bijoux indiscrets* et dans *Jacques le fataliste* Diderot donne une illustration de son sensualisme et déterminisme matérialiste dans la figuration fragmentée et livrée au hasard de la situation humaine. Dans *La Religieuse* et *Le Neveu de Rameau* il exploite les implications des

significations nouvellement données au concept de sensibilité , pour effectuer une représentation littéraire d'une vision matérialiste de l'homme qui ne soit ni simpliste ni réductrice. En se centrant sur le corps, la perception matérialiste bouleverse l'esthétique du roman et la façon de manière à ce que même l'exploration des possibilités de la vie morale qui s'offrent aux personnages s'effectue sous le signe exclusif de réactions organiques et corporelles que leur environnement suscite en eux. La nécessité de vérifier la validité de sa théorie de la sensibilité inspire à Diderot des personnages qui se comportent souvent à la limite de la normalité. Parce qu'ils sont distinctement décrits en termes à la fois précis et poétiques, les comportements des personnages sont tenus de faire grande impression et répondent au besoin naturel du lecteur d'être ému et touché.

Une lecture conjointe de *La Religieuse* et du *Neveu de Rameau* permet de discerner comment la fiction se noue au régime de lecture qu'elle entraîne. Sorte d'épiphanie poétique et philosophique du roman de la sensibilité, qui atteint pendant un court moment un summum d'expressivité, l'écriture romanesque parle à l'imagination de façon aussi immédiate qu'un tableau ou une scène de théâtre. Romans de la sensibilité qui ont trouvé la manière de parler au lecteur et de le faire pénétrer dans le cœur et les sentiments des personnages en employant une langue picturale et théâtralisée qui dote l'écriture romanesque du pouvoir de restituer les mouvements et les accidents de la vie sensible. Le lecteur sent ce qui meut les personnages et les fait réagir à travers des contorsions physiques et morales d'autant plus violentes que leurs désirs sont

sans cesse contrecarrés et forcés à aller à l'encontre de leur nature. L'unité, comme but ultime de la recherche philosophique et esthétique, trouve dans ces deux romans la possibilité de donner forme à l'idée d'œuvre totale où l'argument idéologique se développe, inextricablement lié à l'aspect narratif. Dans *La Religieuse* et *Le Neveu de Rameau* fusionnent tous les arts dans une interaction du romancier, du peintre, de l'acteur et du musicien comme si Diderot avait eu le pressentiment d'une forme supérieure qui unirait tous les Beaux-Arts et dont le romancier plutôt que le dramaturge se serait fait le fondateur.

Romans qui s'orientent aussi vers une réflexion philosophique et politique, mais où il est impossible de trouver un mot de conclusion qui engage le lecteur à rêver à la possibilité d'une solution aux problèmes qui y sont évoqués. Romans qui cependant aident à entrevoir comment la morale diderotienne peut s'accommoder du matérialisme et y trouver même une langue nouvelle et un vocabulaire où puiser pour représenter le bien et le mal selon une sorte de prédication laïque qui éclaire et espère façonner un homme nouveau. Romans aussi que l'écrivain assume comme tels, en intégrant dans la trame narrative la possibilité de subvertir et annuler l'illusion qu'il crée. A la lumière de ce que nous a appris l'étude comparée de *La Religieuse* et *Le Neveu de Rameau* il devient possible de constater en quoi ces œuvres s'imposent comme des romans de la sensibilité et se distinguent d'un écrit comme *Jacques le Fataliste* où la passion et l'émotion sont évoquées entourées de contradictions et restrictions qui en amenuisent la portée affective.

Avant Jacques le Fataliste, où Diderot profère un aveu d'impuissance et admet l'incapacité du roman de transcrire efficacement le vrai, il y a ce sursis dans la création de l'illusion que représentent les romans de *La Religieuse* et du *Neveu de Rameau*. Dans ces œuvres le vrai réside dans le refus de donner de réponse aux questions que pose le texte, et les personnages prennent conscience du caractère contradictoire, obscure et parfois invraisemblable de ce domaine de l'expérience humaine que l'on nomme l'expérience morale. Ces « traités de morale en action » que sont ces deux romans n'aboutissent à aucune attitude morale qui soit entièrement justifiée et universellement valable, car tout le monde ne fait pas son bonheur ou son malheur de la même façon. Le texte de ces deux romans, par la nature extrêmement complexe et insoluble des dilemmes qu'il évoque, dit ouvertement l'incapacité romanesque de pouvoir tout représenter avec exactitude et en cela il ne ment pas. Se peut-il aussi que le philosophe des Lumières qu'est Diderot se mette à douter de la réalité du progrès à travers l'écriture de ces deux romans, ou en tout cas à en questionner le caractère inéluctable et continu?

Bibliographie

Œuvres de Diderot

En référence aux romans de *La Religieuse* et du *Neveu de Rameau*, l'édition Herbert Dieckmann, Jacques Proust et Jean Varloot (abréviation DPV) a été utilisée. Pour les textes de philosophie on s'est servi de l'édition de Laurent Versini et pour les textes esthétiques l'édition de Paul Vernière, quand les textes étaient disponibles. Sinon, l'édition DPV a été utilisée.

- - -. *Correspondance*. Édition établie et introduction par Laurent Versini. Vol.5 Paris: Robert Laffont, 1997.
- - -. *De la poésie dramatique. Œuvres esthétiques de Diderot*. Édition établie et introduction par Paul Vernière. Paris: Garnier, 1994. 177-287.
- - -. *Éléments de physiologie. Diderot Œuvres Philosophie*. Édition établie et introduction par Laurent Versini. Vol.I. Paris: Robert Laffont, 1994. 1255 -1317.
- - -. *Éloge de Richardson. Œuvres esthétiques de Diderot*. Édition établie et introduction par Paul Vernière. Paris: Garnier, 1994. 21-48.
- - -. *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences des Arts et des métiers*. Mis en ordre et publié par M. Diderot et M. D'Alembert. Paris: Le Breton, 1751-1765.
 - "Animal" I 468-329
 - "Bon-sens" I 328-329
 - "Composition" III 552
 - "Description" I 878-879
 - "Génie" II 581-583
 - "Personnalité" Supplément V 303-304
- - -. *Entretiens sur Le Fils naturel. Œuvres esthétiques de Diderot*. Édition établie et introduction par Paul Vernière. Paris: Garnier, 1994. 69-175.
- - -. *Essai sur le mérite et la vertu*. Texte établi par Paolo Casini et John

- Spink. Vol I. Paris: Hermann, 1975.
- - -. *Essais sur la peinture. Œuvres esthétiques de Diderot.* Édition établie et introduction par Paul Vernière. Paris: Garnier, 1994. 657-748.
 - - -. *Inventaire du fonds Vandeul et inédits de Diderot.* Textes publiés par Herbert Dieckmann. Genève, Droz, 1951.
 - - -. *Jaques le Fataliste et son maître. Oeuvres complètes.* Texte établi et annoté par Jacques Proust. Vol. XXIII. Paris: Hermann, 1981. 21-308.
 - - -. *Leçons de clavecin et principes d'harmonie, en dialogues. Œuvres complètes.* Édition critique et annotée par Jean Meyer et Pierre Citron avec les soins de Jean Valoot. Vol. XIX. Paris: Hermann, 1983. 59-387.
 - - -. *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient. Additions à la lettre sur les aveugles. Diderot Œuvres Philosophie.* Édition établie et introduction par Laurent Versini. Vol. I. Paris: Robert Laffont, 1994. 133-196.
 - - -. *Lettre sur les sourds et muets à l'usage de ceux qui entendent et qui parlent Œuvres complètes.* Texte établi et présenté par Jacques Chouillet. Vol.IV. Paris: Hermann, 1978. 109 –233.
 - - -. *Le Neveu de Rameau. Œuvres complètes.* Texte établi et présenté par Henri Coulet. Vol XII. Paris: Hermann, 1989. 31-196.
 - - -. *Le Neveu de Rameau.* Édition critique avec notes et lexique par Jean Fabre. Genève: Droz, 1950.
 - - -. *Observations sur Hemsterhuis. Œuvres Philosophie.* Édition établie et introduction par Laurent Versini. Vol.I. Paris: R. Laffont, 1994. 687-770.
 - - -. *Paradoxe sur le comédien. Œuvres esthétiques de Diderot.* Édition établie et introduction par Paul Vernière. Paris: Garnier, 1994. 289-381.
 - - -. *Pensées philosophiques . Addition aux Pensées philosophiques. Diderot Œuvres Philosophie.* Édition établie et introduction par Laurent Versini. Vol.I. Paris: Garnier, 1994. 3-49.
 - - -. *Pensées sur l'interprétation de la nature. Oeuvres Philosophie.* Édition établie et introduction Laurent Versini. Vol.I. Paris: Garnier, 1994. 553-600.

- - -. *Préface de La Religieuse. Œuvres complètes.* Texte établi par Herbert Dieckmann et Jane Marsh Dieckmann. Introduction Herbert Dieckmann. Notes Georges May. Vol. XI. Paris: Hermann, 1975. 14-72.
- - -. *Principes philosophiques sur la matière et le mouvement. Œuvres Philosophie.* Édition établie et introduction Laurent Versini. Vol I. Paris: Robert Laffont, 1994. 677-686.
- - -. *Réfutation suivie de l'ouvrage d'Helvétius intitulé L'Homme. Oeuvres Philosophie .* Édition établie et introduction par Laurent Versini. Vol.I. Paris: R.Laffont, 1994. 771-923.
- - -. *La Religieuse Œuvres Complètes.* Texte établi par Jean Parrish. Notes et introduction Georges May. Vol. XI. Paris: Hermann, 1975. 74-294.
- - -. *Le Rêve de d'Alembert. Œuvres Philosophie.* Édition établie et introduction par Laurent Versini. Vol.I. Paris: Robert Laffont, 1994. 601-680.
- - -. *Salon de 1761. Œuvres complètes.* Introduction par Jacques Chouillet. Vol XIII. Paris: Hermann, 1980. 209-272.
- - -. *Salon 1763. Œuvres complètes .* Introduction par Jacques Chouillet. Vol. XIII. Paris: Hermann, 1980. 333-415.
- - -. *Salon de 1767 . Œuvres complètes .* Édition par Else Marie Bukdahl. Vol XVI. Paris: Hermann, 1990. 1-525.
- - -. *Sur les femmes . Œuvres Philosophie.* Édition établie et introduction par Laurent Versini. Vol.I. Paris: Robert Laffont, 1994. 945-961.
- - -. *Sur l "Histoire de la chirurgie" par M. Leyrithe. Œuvres complètes de Diderot.* Assézat éditeur. Vol IX. Paris: Garnier Frères, 1875-77.

Livres et articles

Adert, Laurent. " *L'Or est tout* Représentation de l'argent dans *Le Neveu de Rameau* ". *Être riche au siècle de Voltaire.* Actes du colloque de Genève 18-19 juin 1994. Ed. Jacques Berchtold. Genève: Droz, 1996. 297-310.

- Anderson, Wilda. *Between the Library and the Laboratory: the Language of Chemistry in Eighteenth Century France*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1984.
- Autour du Neveu de Rameau*. Études réunies par Anne-Marie Chouillet. Paris: Honoré Champion, 1991.
- Bakhtine, Mikhaïl. *Problème de la poétique de Dostoïevsky*. Traduction par Guy Verret. Lausanne : Éditions L'Âge d'homme, 1970.
- Barny, Roger. " Sur la situation idéologique du *Neveu de Rameau* ". *Hommage à Georges Fourier*. Paris: Centre de recherche d'histoire et littérature au XVIII^e et XIX^e siècles, 1973. 37-70.
- Beaumarchais, Pierre Auguste Caron de. *La Folle Journée ou le mariage de Figaro*. Genève: Slatkine Reprints, 1967.
- Belaval, Yvon. *L'Esthétique sans paradoxe de Diderot*. Paris: Gallimard, 1950.
- Belleguic, Thierry. " Anthropologie diderotiennes et cybernétiques: une étude du parasitisme dans *Le Neveu de Rameau* ". *Recherches sémiotiques* 11 (1991): 125-142.
- . " L'Étranger du dedans: le cas du *Neveu de Rameau*". *Éxilés, marginaux, et parias dans les littératures francophones*. Actes du colloque international de l'Université Brock St. Catharines (Ontario) 23-24 Octobre 1992. Toronto: Éditions du Gref, 1994. 31- 45.
- . "Figures et pouvoirs de l'abject : *Le Neveu de Rameau* ou les avatars de Narcisse ". *Man and Nature/ L'Homme et la nature* XI (1992): 1-23.
- Benitez, Miguel. " Anatomie de la matière: matière et mouvement dans le matérialisme clandestin du XVIII^e siècle en France." *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* 215 (1982): 7-30.
- Benot, Yves. " A Propos de Diderot : mystification, ironie romantique et recherche de la vérité." *Pensée* 82 (1958): 65-74.
- Boie, Bernhilde et Daniel Ferrer. *Genèse du roman contemporain : incipit et entrée en écriture*. Paris: CNRS, 1976.
- Bourdin, Jean-Claude. " Diderot et la langue du matérialisme" dans

- Les Matérialismes philosophiques* . Paris: Édition Kimé, 1997.
- . *Diderot et le matérialisme*. Paris: Presses Universitaires de France, 1998.
 - . "Formes et écriture chez Diderot philosophe." *Diderot et la question de la forme*. Texte coordonné par Annie Ibrahim. Paris: Presses Universitaires de France, 1999. 17-36.
 - . "Matérialisme et scepticisme chez Diderot". *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie* 26 (1999): 85-97.
- Bremner, Geoffrey. *Order and Change: The Pattern of Diderot's Thoughts*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.
- . "Les *Éléments de physiologie* et le sens de la vie". *Diderot et les dernières années 1770-84*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1985. 81-91.
- Buffat, Marc. "Diderot, le corps de la machine". *Revue des sciences humaines* 186/187 (1982): 185-97.
- . "La Loi de l'appétit". *Autour du Neveu de Rameau*. Études réunies par Anne-Marie Chouillet. Paris: Librairie Honoré Champion, 1991. 37-57.
- Catrysse, Jean. *Diderot et la mystification*. Paris: Édition A.G. Nizet, 1970.
- Chouillet, Jacques. *Diderot. Poète de l'énergie*. Paris : Presses Universitaires de France, 1984.
- . "État actuel des recherches sur Diderot ." *Dix-huitième siècle* 12 (1980): 443-470.
 - . "État présent des études sur Diderot" *L'information littéraire* 31 (1979): 304-114.
 - . *La Formation des idées esthétiques de Diderot 1745-1763* . Paris: Librairie Armand Colin, 1973.
- Clark-Evans, Christine. *The Philosophical Novel: Probability, Causality and the Epicurean Swerve in Diderot's La Religieuse*. Quebec: Ceres, 1995.
- . "Le Témoignage de Suzanne : Séduction tragique et discours juridique dans *La Religieuse* de Diderot." *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie* 20 (1996): 75-89.

- Cohen, Huguette. "La Tradition gauloise et le carnavalesque dans *Les Bijoux indiscrets*, *Le Neveu de Rameau* et *Jacques le fataliste*." *Actes du colloque international Diderot (1713-1784): Paris, Sèvres, Reims, Langres*. Paris: Aux Amateurs des livres, 1985. 229-237.
- . "Jansenism in Diderot's *La Religieuse*." *Studies in Eighteenth-century culture*. XI (1982): 75-91.
- Corneille, Thomas. *Le Dictionnaire des arts et des sciences*. Édition revue par Fontenelle. 2 vol. Paris: Rollin, 1732.
- Coudreuse, Anne. *Le Goût des larmes au 18^e siècle*. Paris : Presses Universitaires de France, 1999.
- . "Pour un nouveau lecteur : *La Religieuse* de Diderot et ses destinataires." *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie* 27 (1999): 43- 57.
- . *Le Refus du pathos au XVIII^e siècle* . Paris : Honoré Champion, 2001.
- Coulet, Henri. "Diderot et le problème du changement." *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie* 2 (1987): 59-67.
- Crocker, Lester. *Two Diderot Studies: Ethics and Esthetics*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1952.
- . "Le Neveu de Rameau, une expérience morale." *Cahiers de l'Association internationale des études françaises* (1961): 133-155.
- Cusset, Catherine. " En quête du père: la femme et la loi ". Diss. Yale University, 1991. chp.3 " En Quête du père: la femme et la loi Diderot *La Religieuse*" *DAI* 53 (1992-1993) 71-121.
- . " Suzanne ou la liberté. " *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie* 21 (1996): 23-39.
- Daniel, Georges. *Le Style de Diderot, Légende et structure*. Genève: Droz, 1986.
- Delon, Michel. "La Beauté du crime." *Europe* 661 (1964): 73-83.

---. *L'idée d'énergie au tournant des Lumières (1770-1820)*. Paris: Presses Universitaires de France, 1988.

---. " Le Regard détourné ou les limites de la représentation selon Diderot." *Le Regard et l'objet. Diderot critique d'art*. Actes du second colloque des Universités d'Orléans et de Siegen. Heidelberg: Carl Winter – Universitätsverlag, 1989: 35–53.

---. " Le Rire sardonique ". *Dix-huitième siècle* 32 (2000): 255-264

---. " Violences peintes ." *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie* 18-19 (1995): 71–79.

Démoris, René. " Critique d'art et pathologie : Diderot et ses prédécesseurs face au corps malade. " dans *Littérature et pathologie*. Textes réunis et présentés par Max Milner. Saint Denis : Presses Universitaires de Vincennes, 1989. 79 – 96.

---. " Le Langage du corps et l'expression des passions de Félibien à Diderot." *Des mots et des couleurs. II*. Textes réunis par J.P.Guillerm. Lille : Presses Universitaires de Lille, 1987. 39-67.

---. " Peinture et cruauté chez Diderot." *Denis Diderot 1713-1784. Colloque international, Paris, Sèvres, Reims, Langres*. Paris: Aux Amateurs de livres, 1985. 299-308.

---. " *Ut poesis pictura?* Quelques aspects du rapport entre roman-peinture au siècle des Lumières." *Dilemmes du roman: Essays in Honor of Georges May*. Saratoga : Anma libri, 1989. 275-281.

Deneys-Tunney, Anne. " La Critique de la métaphysique dans *Les Bijoux indiscrets* et *Jacques le fataliste* de Diderot." *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie* 26 (1999): 141-151.

---. "*La Religieuse* de Diderot: Corpus Feminae." *Écritures du corps de Descartes à Laclos*. Paris: Presses Universitaires de France, 1992. 131-191.

Deprun , Jean. " En marge de *La Religieuse* : quatre témoins au-dessus de tous Soupçons. " *L'Encyclopédie, Diderot, l'esthétique*. Mélanges en hommage à Jacques Chouillet. 1915-1990. Paris: Presses Universitaires de France, 1991. 217-222.

Didier, Beatrice. " Inscriptions de régie dans les manuscrits dramatiques et

- musicaux de la fin du XVIII^e siècle." *Genesis* 7 (1995): 85-103.
- . *La Musique des Lumières : Diderot – l'Encyclopédie – Rousseau*. Paris: Presses Universitaires de France, 1985.
- . "L'opéra fou des Bijoux." *Europe* 661, 1984: 142-150.
- . "La Peinture religieuse dans les Salons de Diderot ." *L'Encyclopédie, Diderot, l'esthétique*. Mélanges en hommage à Jacques Chouillet 1915-1990. Paris: Presses Universitaires de France, 1991. 169-186.
- . "La Réflexion sur la dissonance chez les écrivains du XVIII^e siècle : D'Alembert, Diderot , Rousseau." *Revue des Sciences Humaines* 205 (1987): 13-25.
- Dieckmann, Herbert. *Cinq leçons sur Diderot*. Genève: Droz, 1959.
- . "The Préface-Annexe of *la Religieuse*." *Diderot Studies* 2 (1953): 21-147.
- . "The Relationship between Diderot's *Satire I* and *Satire II* ." *Romanic Review* 43 (1952): 12-26.
- Du Bos, Charles. *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*. Genève: Slatkine Reprints, 1967.
- Duchet, Michèle et Michel Launay. *Entretiens sur Le Neveu de Rameau*. Préface Jean Fabre. Paris: Nizet, 1967.
- Durand, Béatrice. "Diderot and the Nun: Portrait of the Artist as a Transvestite." *Men Writing the Feminine: Theory and the Question of Genders*. Albany: State University of New York Press, 1994.
- Durand-Sendrail, Béatrice. *La Musique de Diderot. Essai sur l'hiéroglyphe musical*. Paris : Éditions Kimé, 1994.
- . " Sur quelques métaphores musicales dans la pensée de Diderot." *Romance Quarterly* 37 (1990): 267-278.
- Edmiston, William. " Narrative Voice and Cognitive Privilege in Diderot's *La Religieuse* ." *French Forum* 10 (1985): 133-144.
- Ehrard, Jean. " Diderot et la peinture religieuse " dans *Littératures sans frontières*. Mélanges offerts à Jean Pérus. Clermont-Ferrand: ADOSA, 1991.

- Ellrich, Robert J. "Modes of Discourse and the Language of Sexual Reference in Eighteenth-Century French Fiction." *Eighteenth Century Life* 9 (1983): 217-228.
- . "The Rhetoric of *La Religieuse* and Eighteenth Century Forensic Rhetoric." *Diderot Studies* 3 (1961): 129-154.
- Études sur Le Neveu de Rameau et le Paradoxe sur le comédien de Denis Diderot*. Textes réunis par Georges Benrekassa, Marc Buffat, Pierre Chartier. Cahier *Textuels* 11 (1992).
- Fellows Otis. "The Facets of Illegitimacy in the French Enlightenment". *Diderot Studies* 20 (1981): 77-97.
- Flandreau, Anne. "Du nouveau sur Marguerite Delamare et *La Religieuse* de Diderot." *Dix-huitième siècle* 24 (1992): 410-419.
- Fontanier, Pierre. *Les Figures du discours*. Paris: Flammarion, 1968.
- Fontenay, Elizabeth. "Diderot gynéconome" *Diagraphe* 7 (1976): 28-50.
- . *Diderot ou le matérialisme enchanté*. Paris: Grasset, 1981.
- Fontenelle, Bernard le Bovier de. *De l'origine des fables*. Publié par J.R Carré. Paris: Alcan, 1932.
- Foucault, Michel. *L'Histoire de la folie à l'âge classique*. Paris: Gallimard, 1972.
- . *Les Mots et les choses: une archéologie des sciences humaines*. Paris: Gallimard, 1966.
- Frantz, Pierre. *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*. Paris: Presses Universitaires de France, 1998.
- Fried, Michael. *La Place du spectateur: esthétique et origine de la peinture Histoire de la sexualité*. Paris: Gallimard, 1990.
- . "Toward a Supreme Fiction: Genre and Beholder in the Art Criticism of Diderot and his Contemporaries." *New Literary History* 6 (1974-1975): 543-585.
- Frigerio, Victorio. "Nécessité romanesque et démantèlement de l'illusion dans la Préface annexe de *La Religieuse* de Diderot." *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie* 16 (1994): 47-59.

- Fujiwara, Mami. "Structure polyphonique de *La Religieuse* de Diderot – une Lecture génétique et narratologique." *Études de langue et littérature françaises* 56 (1990): 35-51.
- Genette, Gérard. *Mimologiques*. Paris : Seuil, 1976.
- Gepner, Corinne. " L'Autoportrait de la narratrice dans *La Religieuse* : les ruses du regard." *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie* 17 (1994): 55–67.
- . "'Suzanne et les vieillards' dans les *Salons* de Diderot : le spectateur manipulé ." *Résistances de l'image*. Paris: Presses de l'École normale supérieure, 1992. 147-167.
- Goldberg, Rita. *Sex and the Enlightenment: Women in Richardson and Diderot*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.
- Goulemot, Jean-Marie, et Daniel Oster. *Gens de lettres, écrivains et bohèmes : l'imaginaire littéraire 1630-1900*. Paris: Minerve, 1992.
- Guédon, Jean-Claude. " Chimie et matérialisme . La stratégie anti-newtonienne de Diderot." *Dix-huitième siècle* 11 (1979): 185-200.
- Gusdorf, Georges. *L'Avènement des sciences humaines au siècle des Lumières*. Paris: Payot, 1973.
- Hamon, Philippe. *Introduction à l'analyse du descriptif*. Paris: Classiques Hachette, 1981.
- . " Du savoir dans le texte." *Revue des Sciences humaines* 160 (1975): 490–499.
- Hartmann, Pierre. " Un si lumineux aveuglement: une étude sur *Le Neveu de Rameau*". *Diderot Studies* 26 (1995): 125-169.
- Hayes, Julie Candler. " Retrospection and Contradiction in Diderot's *La Religieuse*." *The Romanic Review* 77 (1986): 233–242.
- Heartz, Daniel. " Diderot et le théâtre lyrique : 'le nouveau stile' proposé par *Le Neveu de Rameau*." *Revue de musicologie* 64 (1978): 228–252.
- Helvétius, Claude-Adrien. *De l'Esprit*. 4vol. Paris: Librairie de la Bibliothèque Nationale, 1880.

- . *De l'homme, de ses facultés et de son éducation*. Londres : 1773.
- Hobson, Marian. "Pantomime, spasme et parataxe : *Le Neveu de Rameau*." *Revue de métaphysique et de morale* 89 (1984): 197-213.
- . "Sensibilité et spectacle : le contexte médical du *paradoxe sur le comédien* de Diderot". *Revue de métaphysique et de morale* 82 (1977): 145-167.
- Hoffmann, Paul. "L'idée de liberté dans la philosophie médicale de Théophile de Bordeu". *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* 88, (1972): 769-787.
- Holbach, Paul Henri d'. *Système de la Nature ou des Lois du monde physique et du monde moral*. Londres: 1770.
- . *Système social ou principes naturels de la morale et de la politique, avec un examen de l'influence du gouvernement sur les mœurs*. 3 vols. Londres: 1773.
- Jacot-Grapa, Caroline. *L'Homme dissonant au dix-huitième siècle*. Oxford: Voltaire Foundation, 1997. (*Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* 354)
- Jauss, Hans Robert. "Le Neveu de Rameau dialogue et dialectique (ou: Diderot lecteur de Socrate et Hegel lecteur de Diderot)." *Revue de métaphysique et de morale* 89 (1984): 145-181.
- Joly, Raymond. "Entre le *Père de famille* et *Le Neveu de Rameau* : conscience morale et réalisme romanesque dans *La Religieuse*." *Studies on Voltaire and The Eighteenth Century* 88 (1972): 845-857.
- Joseph, Herbert. *Diderot's Dialogue of Language and Gesture: Le Neveu de Rameau*. Columbus: Ohio State University Press, 1969.
- Jouve, Vincent. *L'Effet-personnage dans le roman*. Paris: Presses Universitaires, 1992.
- Kaitaro, Timo. *Diderot's Holism, Philosophical Anti-Reductionism and its Medical Background*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1997.
- Kempf, Roger. *Diderot et le roman ou le démon de la présence*. Paris: Éditions Du Seuil, 1964.

- . " Deux Essais sur Diderot: La présence et le corps chez Diderot et Diderot, père et fils ". *Revue des sciences humaines* 100, (1960): 415-433.
- Kristeva, Julia. " La Musique parlée ou remarques sur la subjectivité dans la fiction à propos du *Neveu de Rameau*. " dans *Langue et langage de Leibnitz à l'Encyclopédie* . Séminaire de l'École normale supérieure de Fontenay. Paris: Union générale d'éditions, 1977. 153-206.
- La Carrera, Rosalina de. *Success in Circuit Lies : Diderot's Communicationnal Practices*. Stanford: Stanford University Press, 1991.
- La Mettrie, Julien Offroy de. *L'Homme-machine*. Édition présentée par Paul-Laurent Assoun. Paris: Denoël/ Gonthier, 1981.
- Leduc-Fayette, Denise. " Diderot, le désordre, le mal" *Revue philosophique de la France et de l'étranger* 109 (1984): 337-51.
- Lloyd, Caryl. " Illusion and Seduction: Diderot's Rejection of Traditional Authority in Works Prior to *Le Neveu de Rameau* ." *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* 228 (1984): 179-193.
- Luoni, Flavio. " *La Religieuse* : récit et écriture du corps." *Littérature* 54 (1984): 79-99.
- Magnan, André. " De Rameau le Neveu au *Neveu de Rameau*." *Revue d'histoire littéraire de la France* 93 (1993): 659-688.
- . *Rameau le Neveu. Textes et documents ayant rapport à la vie de Jean-François Rameau*. Textes réunis et commentés par André Magnan. Saint-Étienne : Éditions du CNRS É et Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1993.
- Marmontel, Jean-François. *Éléments de littérature*. 3vols. Paris: Librairie de Firmin-Didot et C^{ie}, 1879.
- Marshall, David. " *La Religieuse* Sympathy and Seduction ." *The Surprising Effects of Sympathy. Marivaux, Diderot, Rousseau and Mary Shelley*. Chicago: The University of Chicago Press, 1984. 84-104.
- May, Georges. " Diderot, artiste et philosophe du décousu." *Europäische Aufklärung. Herbert Dieckmann zum 60 Geburtstag*. Munich: Fink Verlag, 1967. 165-188.

- . Diderot et *La Religieuse*: étude historique et littéraire. New Haven: Yale University Press, 1954.
- May, Gita. "Diderot and Burke: a Study in Aesthetic Affinity." *Publications of the Modern Language Association* 75 (1960): 527- 539.
- . "Diderot entre le texte et l'image." *Denis Diderot, 1713-1784. Colloque international Diderot (1713-1784): Paris, Sèvres, Reims, Langres : (4-11 juillet 1984)*. Paris: Aux Amateurs de livres, 1985. 327-336.
- Mayer, Jean. *Diderot homme de science*. Rennes: Imprimerie Bretonne, 1959.
- Messinger, Edward. "Sensibilité, Time and Character in Diderot." *Eighteenth Century Life* 1 (1975): 55-61.
- Morin, Edgar. "Au-delà du déterminisme: le dialogue de l'ordre et du désordre." *Le Débat* 6 (1980): 105-122.
- . "Sur la définition de la complexité." *Science et pratique de la complexité. Actes du colloque de Montpellier mai 1984*. Paris: La documentation française, 1986. 79-85.
- Mortier, Roland. "Diderot ou l'originalité révélatrice." *L'Originalité. Une nouvelle Catégorie esthétique au siècle des Lumières*. Genève: Droz, 1982. 153-161.
- . "L'Original selon Diderot." *Saggi e Ricerche di Letteratura Francese* 4 (1963): 141-157.
- Naville, Pierre. *D'Holbach et la philosophie scientifique au XVIII^e siècle*. Paris, Gallimard, 1967.
- Neubauer, John. "The Emancipation of Music from Language: Departure from Mimesis in Eighteenth Century Aesthetics." Diss. Yale University, 1986.
- Parrish, Jean. "Conception, évolution et forme finale de *La Religieuse*." *Romanische Forschungen* 74 (1962): 361-384.
- Pech, Thierry. "Le Visage et l'expression dans la critique d'art chez Diderot." *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* 323 (1994): 193-207.
- Perol, Lucette. "Diderot et le théâtre intérieur." *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie* 18-19 (1995): 35-46.
- Peyrache-Leborgne, Dominique. "Sublime, sublimation et narcissisme chez

- Diderot." *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie* 13 (1992): 31-46.
- Pouilloux, Jean-Yves. "Contributions à l'étude des pantomines du *Neveu de Rameau*." *Entretiens sur Le Neveu de Rameau*. Paris : Librairie A.G. Nizet, 1967. 88-121.
- Proust, Jacques. " De l'exemple au conte : la correspondance de Diderot." *Cahiers de l'Association internationale des études françaises* 27 (1975): 171-187.
- . *Diderot et l'Encyclopédie*. Paris: Albin Michel, 1962.
- . " Diderot et la philosophie du polype." *Revue des sciences humaines* 182 (1981): 21-30.
- Pucci, Suzanne. " The Art, Nature and Fiction of Diderot's Beholder." *Stanford French Review* 8 (1984): 273-294.
- . *Diderot and a Poetics of Science*. New York: Peter Lang, 1986.
- Pujol, Stéphane. " L'Espace public du *Neveu de Rameau*." *Revue d'histoire littéraire de la France* 93 (1993): 669-684.
- Rebejkow, Jean-Christophe. " Diderot et l'opéra-comique - de la farce au pathétique." *Romanische Forschungen* 107 (1992): 145-156.
- . " Diderot et la pantomime : vers un nouveau genre musical." *Francofonia* 10 (1990): 61-73.
- . " Le Langage musical dans le *Paradoxe sur le comédien* " *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch* 37 (1996): 157-170.
- . " Nouvelles recherches sur la musique dans *Le Neveu de Rameau*." *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie* 20 (1996): 57-74.
- . " Pouvoirs et séductions de la musique dans *La Religieuse* de Diderot." *Ariane* 14-15 (1996/1998): 141-153.
- Rey, Roselyne. " Diderot et la médecine de l'esprit." *Denis Diderot, 1713-1784. Colloque international, Paris, Sèvres, Reims, Langres: (4-11 juillet 1984)*. Paris: Aux Amateurs de Livres, 1985: 287-296.
- . " La Morale introuvable." *Autour du Neveu de Rameau de Diderot*. Paris: Honoré Champion, 1991. 61-87.

- . "Réflexions sur le langage dans *Le Neveu de Rameau* et le *Paradoxe sur le comédien*." *Études sur Le Neveu de Rameau et le Paradoxe sur le comédien*. *Textuels* 11 (1992): 115-124.
- . *Naissance et développement du vitalisme en France de la deuxième moitié du XVIII^e siècle à la fin du premier Empire*. Oxford: Voltaire Foundation, 2000. (*Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* 381)
- Roach, Joseph. "Diderot and the Actor's Machine." *Theater Survey* 22 (1981): 51-68.
- Roelens, Maurice. "Le Dialogue philosophique, genre impossible? L'opinion des Siècles classiques." *Cahiers de l'Association internationale des études françaises* 16 (1964): 43-69.
- Roger, Jacques. *Les Sciences de la vie dans la pensée française au XVIII^e siècle*. Paris: Armand Colin, 1963.
- Rousseau, Jean-Jacques. *Du Contrat social. Écrits politiques*. Édition publiée sous la direction de Bernard Gagnebin et Marcel Raymond. Vol.3. Paris: Édition Gallimard, 1964.
- . *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*. Introduction de Jean Starobinski XLIII-LXXI. Vol. 3. Paris: Éditions Gallimard, 1964. 109-223.
- Rousseau, Nicolas. *Diderot : L'écriture romanesque à l'épreuve du sensible*. Paris: Honoré Champion, 1997.
- Sade, Donatien de. *Idées sur les romans*. Vol 3. Paris : Éditions Pauvert, 1965.
- Saint-Amand, Pierre. *Diderot : le labyrinthe de la relation*. Paris, Vrin, 1984.
- . "Séductions familiales." *Séduire ou la passion des Lumières*. Paris: Klincksieck, 1987. 39-58.
- Salaün, Franck . *L'Ordre des Moeurs, Essai sur la place du matérialisme dans la société française du XVIII^e siècle (1734-1784)*. Paris: Édition Kimé, 1996.
- Seguin, Jean-Pierre. *Diderot, le Discours et les choses. Essai de description du style d'un philosophe en 1750*. Paris: Klincksieck, 1978.
- . *La Langue française au XVIII^e siècle*. Paris: Bordas, 1972.

Sermain, Jean-Paul. " *Concordia Discors*. Les Contradictions de la sensibilité et de la passion chez Prévost et dans *Jacques le fataliste*." Actes du Colloque international *La Sensibilité dans la littérature française de l'Abbé Prévost à Madame de Staël*. Vérone, 8-10 mai 1997. Textes recueillis par Franco Piva. Paris: Sehena-Didier Érudition, 1997. 199-234.

---. " Diderot et l'éloquence religieuse." *Nicht allein mit den Worten*. Festschrift für Joachim Dyck zum 60. Geburtstag. Stuttgart: Frommann-Holzboog, 1997. 283-290.

Sherman, Carol. *Diderot and the Art of Dialogue*. Genève: Droz, 1976.

Siess, Jürgen. " *La Religieuse* en quête d'un auditoire. Plaidoyer et présentation de soi chez Diderot." *Écriture de soi et argumentation*. Caen: Presses universitaires de Caen, 2000.

Siegel, June Sigler. " Grandeur-Intimacy: the Dramatist's Dilemma " *Diderot Studies* 4 (1963): 247-260.

---. " Lovelace and Rameau's Nephew: Roots of Poetic Amoralism." *Diderot Studies* 19 (1978): 163-174.

Spencer, Judith. " Dislocation existentielle et désarticulation esthétique dans *Le Neveu de Rameau*." *Revue Romane* 31 (1996) : 257- 270.

Stalnaker, Joanna. " Une Scène au café de la Régence: le regard curieux dans *Le Neveu de Rameau*." *Curiosité et 'libido sciendi' de la Renaissance aux Lumières*. Textes réunis par Nicole Jacques-Chaquin et Sophie Houdard. Fontenay. Saint Cloud : Éditions de l'École Normale Supérieure, 1998. 485-497.

Starobinski, Jean. "Diderot dans l'espace des peintres." *Diderot et l'art de Boucher à David: Les Salons,1759-1781*. Paris: Éditions de la Réunion des Musées nationaux, 1991: 21-40.

---. "Diderot et la parole des autres." *Critique* 296 (1972): 3-22.

---. "Le Dîner chez Bertin." *Das Komische Poetik und Hermeneutik*, VII (1976): 191-204.

---. "L'incipit du Neveu." *Nouvelle revue française* 347(1981): 42-64.

---. "Le Philosophe, le géomètre, l'hybride." *Poétique* VI 21 (1975): 8-23

- Stenger, Gerhardt. *Nature et liberté chez Diderot après l' Encyclopédie*. Paris: Universitas, 1994.
- . "Diderot lecteur de *L'homme*: une nouvelle approche de la *Réfutation d'Helvétius*." *Studies on Diderot and the Eighteenth Century* 228 (1984): 267-291.
- Sumi, Yoichi. *Le Neveu de Rameau Caprices et logiques du jeu*. Tokyo: Librairie-Édition France Tosho, 1975 .
- Todorov, Tzvetan et Mikhail Bakhtin: *The Diagonal Principle*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
- Vallois, Marie-Claire. " Politique du paradoxe: tableau de mœurs/tableau familial dans *La Religieuse* de Diderot." *Romanic Review* 76 (1985): 162-171.
- Vidal, Jean-Pierre. "L'Incipit esquivé". *Protée* 28 (2000): 37-44.
- Vidal, Marianne. "La Pantomime comme argument." *Champs du signe. Cahiers de stylistiques* 2 (1992): 181-189.
- Vila, Anne C. "Sensible Diagnostics in Diderot's *La Religieuse*." *Modern Language Notes* 105 (1990): 774-790.
- . *Enlightenment and Pathology Sensibility in the Literature and Medicine of Eighteenth Century France*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1998.
- Von Held, Phoebe. " The Play between Monologue and Dialogue in *Le Neveu de Rameau*: Mechanism of Subjectivity or Eccentricity." *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* 2000:08 (2000): 219-227.
- Wall, Anthony. " Bakhtine et Diderot à propos du *Neveu de Rameau* ." *Recherches sur Diderot et sur l' Encyclopédie* 17 (1994): 83-106.