

« PARTOUT OÙ IL N'Y AURA RIEN, LISEZ... »
TEXTUALITÉ ET SEXUALITÉ DANS LES ROMANS DE DIDEROT

by
Anne Sechin

A Thesis
Submitted to the Faculty of Graduate Studies
in partial Fulfilment of the Requirements for the Degree of

DOCTOR OF PHILOSOPHY

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

© Anne Sechin, 2005



Library and
Archives Canada

Bibliothèque et
Archives Canada

0-494-08798-6

Published Heritage
Branch

Direction du
Patrimoine de l'édition

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file *Votre référence*

ISBN:

Our file *Notre référence*

ISBN:

NOTICE:

The author has granted a non-exclusive license allowing Library and Archives Canada to reproduce, publish, archive, preserve, conserve, communicate to the public by telecommunication or on the Internet, loan, distribute and sell theses worldwide, for commercial or non-commercial purposes, in microform, paper, electronic and/or any other formats.

The author retains copyright ownership and moral rights in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

AVIS:

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque et Archives Canada de reproduire, publier, archiver, sauvegarder, conserver, transmettre au public par télécommunication ou par l'Internet, prêter, distribuer et vendre des thèses partout dans le monde, à des fins commerciales ou autres, sur support microforme, papier, électronique et/ou autres formats.

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

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms may have been removed from this thesis.

Conformément à la loi canadienne sur la protection de la vie privée, quelques formulaires secondaires ont été enlevés de cette thèse.

While these forms may be included in the document page count, their removal does not represent any loss of content from the thesis.

Bien que ces formulaires aient inclus dans la pagination, il n'y aura aucun contenu manquant.


Canada

THE UNIVERSITY OF MANITOBA
FACULTY OF GRADUATE STUDIES

COPYRIGHT PERMISSION

<<PARTOUT OÙ IL N'Y AURA RIEN, LISEZ...>>
TEXTUALITÉ ET SEXUALITÉ DANS LES ROMANS DE DIDEROT

BY

Anne Sechin

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

Anne Sechin © 2005

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 Microfilms 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 the present thesis is to unveil the connections between textuality and sexuality in Diderot's novels, namely in Les Bijoux indiscrets, La Religieuse and Jacques le fataliste. Diderot's poetics are defined in this paradoxical connection, as the text is a work of seduction attempting to secure the attention, admiration, perhaps even love of a reader. By casting a new theoretical light and by approaching Diderot's novels from a different angle on questions that have always been studied separately, this study hopes to refine and enrich the readings of Diderot's novels, while at the same time performing a thorough investigation into what a reader should be, in Diderot's fictional world at least, what conditions are required for a message to be fully conveyed. As a work of seduction, a novel implies complex relationships between at least two parties, the author and the reader, who both need to cooperate in the fulfilment of a meaning, within acceptable parameters. Studying textual mechanisms alongside with sexual "themes" can only be done if one at least partly gives up the notion of a dichotomy between the abstract and the concrete, between paper and the world, in short, if one fully embraces the paradoxes of the fictional world of a materialist philosopher who sees no such distinctions.

Acknowledgement

I would like to thank all the people—professors, friends and family—who have provided their support and have contributed to the completion of this thesis.

First and foremost, my deepest gratitude goes to Dr. E.T. Annandale, for his unwavering support and faith in my ability to bring this project to completion; for his professionalism, his kindness, his thorough application, wise criticism and constant encouragement.

I would also like to thank the people who, through their friendship, the faith they had in me and their dedication, have inspired me to pursue this research project, particularly: Dr. Louise Renée, Dr. Constance Cartmill, Dr. Reginald McGinnis, Dr. John Wortley, who accepted to be on the examining committee; other friends have helped me by being supportive of my academic pursuit, particularly: Dr. Alan MacDonell, Alexandra Kinge, Sylvie Powell, Janet Yale as well as my former colleagues at the Canadian Cable Telecommunications Association.

I would also like to express my gratitude to the University of Manitoba for the financial support it provided me through grants and awards during my years of study.

My thanks go to Joeann Lawrence for her patient and invaluable help.

And finally, I would like to thank my dearest children, who inspire me in whatever I do.

« PARTOUT OÙ IL N'Y AURA RIEN, LISEZ... »

TEXTUALITÉ ET SEXUALITÉ DANS LES ROMANS DE DIDEROT

TABLE DES MATIERES

PRÉFACE	iv
CHAPITRE UN : JALONS THÉORIQUES	1
I. Historique de la recherche dans l'étude formelle : les modalités du romanesque.....	1
A. Une poétique qui tienne compte du lecteur.....	3
B. Umberto Eco	5
II. Rapports fond et forme : division ou adéquation?	8
A. Survol critique.....	8
B. Problématique du thème.....	13
C. Diderot et l'herméneutique littéraire d'Eco	18
III. Recherche sur les rapports entre textualité et sexualité	21
A. Qu'est-ce qu'une sexualité qui passe par le langage? Historique critique.....	21
B. Le roman libertin comme exemple d'interactions sexuelles et textuelles.....	29
IV. Diderot et la réflexion sur la sexualité et le langage.....	45
A. La sexualité comme poétique? Historique critique.....	48
B. Textualité et sexualité : interactions.....	52

V. Essai de conclusion provisoire.....	55
CHAPITRE DEUX : LA SEXUALITÉ ET SES MODES D'APPARITION DANS LE	
DISCOURS.....	59
I. Interprétations couramment admises	59
A. Dans Les Bijoux indiscrets	59
B. Dans La Religieuse.....	62
C. Dans Jacques le fataliste.....	65
II. Problèmes de méthode et questions théoriques.....	70
A. Dans les Bijoux indiscrets.....	70
B. Dans La Religieuse.....	79
C. Dans Jacques le fataliste.....	87
III. La sexualité s'exprime : de la transparence aux distorsions.....	93
A. Le langage textuel transparent	93
B. Du refus de la transparence ou de la transparence comme mythe	106
C. Les blancs.....	125
IV. Conclusions.....	155
CHAPITRE TROIS : LES MODES D'INTERRELATION ENTRE LES INSTANCES	
DU DISCOURS.....	160
I. Dans Les Bijoux indiscrets	161
A. Vers une mise en place des narrateurs	161
B. Du texte et du narrataire.....	171
C. Comportements sexuels et comportements narratologiques : interdépendances	192
II. Le schéma narratologique de La Religieuse et les modalités d'échange	202

A. État de la critique	202
B. Parallèles sexuels et narratologiques.....	213
C. Les énoncés à contenu potentiellement sexuel destinés au Marquis.....	220
D. Conclusions.....	229
III. Dans Jacques le fataliste	231
A. État de la critique	231
B. Les grands narrateurs et leurs comportements sexuels	239
C. Cocuage et infidélités textuelles.....	254
D. Des plagiaires dans Jacques le fataliste.....	260
IV. Conclusions.....	262
Conclusion générale.....	267
OEUVRES CITÉES.....	279

PRÉFACE

La citation de Diderot qui a fait le titre de ce travail est tirée de sa correspondance à Sophie Volland, d'une lettre très célèbre composée le 10 juin 1759 : « Je vous écris que je vous aime, je veux du moins vous l'écrire; mais je ne sais si la plume se prête à mon désir. [...] L'espoir de vous revoir un moment me retient, je continue de vous parler, sans savoir si je forme des caractères. Partout où il n'y aura rien, lisez que je vous aime. »¹ Si on a souvent relevé ces phrases célèbres pour l'illustration magnifique qu'elles donnent de ce qu'est un texte épistolaire, de ce qu'est une lettre d'amour, on remarque peut-être moins souvent ce qui s'y trahit de la conception que Diderot a de l'écriture. L'écriture, c'est surtout une lecture que l'on demande à l'autre. C'est une lecture qui se fait dans les blancs, une lecture qui dépend par-dessus tout de la relation entre celui qui écrit et celle qui lit, et une lecture qui, dans un curieux paradoxe, fait que le sens doit à la fois préexister à la lecture et en résulter : pour comprendre sa lettre et savoir la déchiffrer, Sophie Volland doit savoir qu'il l'aime. Ce que la lettre dit à Sophie Volland, c'est qu'il l'aime.

C'est parce que ce type de préoccupations a été tout à fait essentiel à nos recherches qu'il convient de commencer par là. Sur Diderot, on a certes déjà beaucoup dit, mais il reste à dire. Les lectures de Diderot, comme nous le prouve l'historique critique de la réception critique des œuvres, ont beaucoup évolué, et cette évolution pourrait faire à elle seule le sujet d'une autre belle thèse de doctorat. La complexité et la nouveauté sans cesse renouvelée des lectures de Diderot nous renseignent déjà sur la richesse et les controverses que soulèvent cet homme et son œuvre. On possède déjà des

¹ Denis Diderot, Lettres à Sophie Volland (Gallimard, 1984) 48.

travaux approfondis qui jettent un éclairage enfin fidèle des travaux littéraires d'un homme surtout connu pour son *Encyclopédie*, et la critique commence à se pencher plus sérieusement sur son statut de philosophe. Sa correspondance aussi a fait l'objet d'études poussées et informatives.

Il reste cependant une difficulté dans les paradoxes de Diderot, que, loin de vouloir résoudre (parce que résoudre un paradoxe, c'est nécessairement le réduire), je voudrais du moins éclairer autrement. Penser Diderot autrement, voilà une méthode qui a fait ses preuves : car si plus de deux siècles nous séparent maintenant de ce grand homme, force est de constater qu'il a fallu presque tout ce temps avant qu'on puisse apprécier son œuvre, et avoir les outils épistémologiques qui nous y donnent accès.

Lire l'œuvre littéraire, lire l'œuvre romanesque de Diderot; faire rejaillir sur son œuvre philosophique, théâtrale, critique, épistolaire, les conclusions d'une perception plus affinée, plus riche, plus juste; apprendre à devenir un meilleur lecteur de Diderot, voilà somme toute le programme de cette étude.

Diderot prenait grand soin de son lecteur en le malmenant. C'est pourquoi j'ai choisi de me concentrer sur un corpus romanesque, en excluant un peu arbitrairement, il est vrai, Le Neveu de Rameau. Dans un contexte romanesque, le rapport au lecteur se révèle davantage, parce qu'il est moins bridé, parce qu'il est plus ludique, et parce qu'il est plus essentiel à la poétique du roman, qui repose sur le divertissement, et la menace permanente de perdre l'intérêt du lecteur. Ce n'est pas dire que la poétique romanesque n'existe pas, loin s'en faut. Par « poétique », il faut entendre ici un outil abstrait et théorique qui amorce une réflexion sur un genre ou sur un roman précis, qui permet d'en décoder le sens plus honnêtement et plus entièrement; d'en déterminer le fonctionnement,

ou les variables de fonctionnement acceptables; bref, les mécanismes qui le régissent, l'objectif qui y est inscrit.

Une telle étude s'imposait, et il suffit pour s'en convaincre de penser à La Religieuse.² C'est sur ce roman que la critique s'est distinguée pour ce qui est de la poésie du roman, bien plus que sur les Bijoux indiscrets³ dénigrés et souvent trop peu et mal lus, ou que sur Jacques le fataliste⁴ qui a entraîné beaucoup de travaux, à raison, sur la piste de la philosophie. La Religieuse a intrigué la critique, par ses mécanismes très puissants d'illusion, de mystification, mais aussi de démystification, et, par-dessus tout, sur le fait qu'une chose et son contraire coexistent dans ce roman où un lecteur peut être en permanence et simultanément mystifié *et* démystifié. Si sur l'ensemble de l'œuvre de Diderot, on reconnaît certainement la valeur d'une démystification, de la rationalité, des lumières; si on reconnaît là l'Homme de *l'Encyclopédie* qui voulait propager le savoir et dissiper l'obscurantisme, pourquoi cultiver la mystification? Le paradoxe n'est et ne doit être ni résolu ni réduit. Et, à bien y penser, *l'Encyclopédie* est loin de n'être que l'entreprise d'un démystificateur. *L'Encyclopédie* est aussi puissamment mystificatrice.⁵ Si La Religieuse fournit un point de départ convaincant à cette enquête, c'est aussi dans ce roman que se précise la problématique qui cristallise ces paradoxes puissants, à savoir les relations qu'entretiennent la sexualité et la textualité dans les romans de Diderot. Si les trois romans que nous observons sont très chargés sexuellement, et si,

² Denis Diderot, La Religieuse (Paris : Garnier-Flammarion, 1996).

³ Diderot, Les Bijoux indiscrets (Paris : Garnier-Flammarion, 1968).

⁴ Diderot, Jacques le fataliste (Paris : Garnier-Flammarion, 1970).

⁵ Voir à cet égard Reginald McGinnis, « Mystification et Lumières : les renvois de *l'Encyclopédie* », communication inédite, « XXII^e Congrès de la Société canadienne d'étude du dix-huitième siècle », Québec, 26 octobre 2002.

particulièrement dans La Religieuse, la sexualité irradie tout le texte et tout son fonctionnement, donc, toute sa poétique romanesque, la pertinence de la question n'est plus à établir.

Pour cerner, cependant, la question des relations qu'entretiennent sexualité et textualité dans la poétique romanesque de Diderot, il faudra faire preuve de patience, et lire l'approche théorique dans un esprit de collaboration. Si Diderot a été souvent si mal reçu, c'est qu'il a besoin d'un lecteur qui coopère à l'établissement du sens, pour en saisir toute la complexité délicate. Il n'est pas difficile de contrer Diderot, ou de prouver qu'il a tort; pour tout critique qui s'attelle à la tâche d'explorer les contradictions et la question de la coopération du lecteur, le mal est contagieux : on ne peut, en parlant de Diderot, du rapport qu'il demande à son lecteur, que compter sur la coopération intellectuelle entière d'un lecteur.

CHAPITRE UN : JALONS THÉORIQUES

I. Historique de la recherche dans l'étude formelle : les modalités du romanesque

Parler de « poétique romanesque », c'est déjà se positionner dans une sorte d'oxymore, puisque le roman se définit précisément par son absence de poétique préétablie, et se distingue par ses transgressions des normes et des formes rigides et préétablies, et par ses explorations. Les recherches formelles existent cependant, qui permettent de mieux cerner ce qui fait un roman, et même, la théorie des dernières décennies nous permet de mieux lire et de mieux appréhender des romans du passé auxquels notre perception jusque-là s'achoppait.

Jacques le fataliste est un excellent exemple de ce phénomène. Il faut également penser que pour certaines œuvres, dont les romans de Diderot, de façon privilégiée d'ailleurs, les instruments épistémologiques d'appréhension du monde du vingtième siècle ont facilité l'intégration de ce qu'on refusait encore il n'y a pas si longtemps de nommer « philosophie »; en d'autres termes, jusqu'à très récemment, on niait, et on nie parfois encore, à Diderot le statut de penseur profond et cohérent que l'on n'attribuait guère qu'à un penseur systématique et systématiste. Ériger le paradoxe en principe, affirmer que deux affirmations contraires peuvent être vraies simultanément, constituent encore aujourd'hui un défi à la logique. Diderot, penseur fou? À une époque où la physique quantique nous autorise à affirmer qu'un chat est simultanément présent et

absent, que nous vivons une multitude d'univers possibles parallèlement,⁶ le terrain est sans doute fertile pour une lecture plus riche des œuvres romanesques de Diderot, et pour une perception plus aiguë, plus affinée et plus juste de sa pensée en général.

Outre les caprices formels qui le caractérisent, le roman en général est peut-être aussi le genre littéraire le plus séducteur qui soit : considéré longtemps, et surtout au dix-huitième siècle comme un instrument d'amusement frivole par opposition aux ouvrages plus élaborés, le roman a pour but, entre autres, de distraire et d'amuser son lecteur.

C'est peut-être à cause de ce caractère séducteur que la critique la plus efficace en matière d'esthétique romanesque chez Diderot est une critique de la démystification et du démantèlement. Il est à cet égard significatif que la critique contemporaine de Diderot, et que celle du dix-neuvième siècle, qui croyait en la cohérence de l'univers, qui abhorrait le démantèlement, qui était une critique normative, aient si puissamment rejeté Diderot, sa pensée et ses œuvres, l'accusant d'incohérence, de grossièreté, de manque de rigueur intellectuelle entre autres.

Tout le monde ou presque reconnaît le mérite des études narratologiques de Genette, qui nous ont donné des instruments d'appréciation et de démantèlement analytique des fils et des mécanismes de la narration; même s'il n'établit pas, et pour cause, une poétique du roman, Genette nous a fourni les outils qui nous permettent d'explorer des romans autrement que du point de vue d'un lecteur mystifié.

⁶ Je fais ici référence au célèbre paradoxe de Schrödinger sur le statut de l'observation dans la théorie quantique. E. Schrödinger, « Die gegenwärtige Situation in der Quantenmechanik » *Naturwissenschaften*. 23, 807-812; 823-823, 844-849. (1935). Traduction vers l'anglais : John D. Trimmer, Proceedings of the American Philosophical Society, (1980)124, 323-38, Reprinted in Quantum Theory and Measurement 152 (1983). Pour la théorie des univers parallèles, je fais référence à la théorie d'Everett. Voir à cet égard The Many-Worlds Interpretation of Quantum Mechanics by B.S. De Witt and N. Graham, (Princeton University Press, 1977).

Malgré les avances faites dans la théorie du roman, nous sommes encore sur un terrain très mouvant. Des questions essentielles restent sans réponse, et sont d'ailleurs à peine soulevées. Parmi ces questions difficiles et controversées, celle de la place *textuelle* du lecteur, qui a été abordée par les précurseurs de la théorie de la réception, Wayne Booth et Wolfgang Iser.⁷ Particulièrement lorsqu'on s'occupe de sexualité, la question la plus épineuse sera de déterminer le statut du lecteur, et de trancher, s'il faut trancher, entre le lecteur comme instance purement et exclusivement textuelle, ou au contraire comme élément extra-textuel dont l'analyse ne peut ni ne doit tenir compte.

Finalement, ce dont il est question quand on se penche sur les modalités d'actualisation d'un récit romanesque, ce sont les conditions de mise en place de l'acte de raconter une histoire. Ce qui est remarquable dans le roman, c'est que la pratique a toujours précédé la théorie et qu'on a toujours appris sur la pratique romanesque *a posteriori*.

A. Une poétique qui tienne compte du lecteur

Booth et Iser, dont nous avons déjà brièvement parlé, ont été les initiateurs d'un courant critique qui part du principe qu'une œuvre d'art est une communication : « La fonction du poète n'est pas – ne vous offusquez pas de cette remarque—de faire l'expérience d'un état poétique : ceci est une affaire privée. Sa fonction est de créer cet état pour autrui. »⁸ Et, plus formellement chez Iser : « On devrait comprendre le texte

⁷ Wayne Booth, *The Rhetoric of Fiction* (Chicago: The University of Chicago Press, 1961).
Wolfgang Iser, *The Implied Reader* (Baltimore and London: John Hopkins University Press, 1974).

⁸ « A poet's function – do not be startled by this remark – is not to experience the poetic state : that is a private affair. His function is to create it in others. » Wayne Booth, *The Rhetoric of fiction* 376, ma traduction.

comme une combinaison de formes et de signes conçus pour guider l'imagination du lecteur. »⁹

Dans le même ordre d'idées, les pragmaticiens, dont Paul Grice est le représentant le plus reconnu, ont établi le « principe de coopération » qui, lorsqu'on applique le principe énoncé de l'oral à l'écrit, sous-entend qu'un texte n'existe pas sans la coopération entre un lecteur et un auteur.¹⁰

Les écoles de pensée qui sont les héritières de Grice, de Booth et d'Iser prolongent souvent la critique narratologique, en se basant sur les théories de la communication dans la mesure où elles sont préoccupées par l'acte d'énonciation (l'acte de production de sens dans un texte écrit), et surtout, le mécanisme de l'acte interprétatif. C'est ce qui réunit l'herméneutique littéraire, les théories de la réception qui sont plus orientées vers la sociologie de la réception, et ce que l'on appelle parfois la « critique orientée sur le lecteur » (« *reader-oriented criticism* » en anglais.)

Ces différentes écoles de pensée se distinguent néanmoins radicalement les unes des autres dans la place qu'elles laissent au lecteur. Comme toute nouveauté a besoin d'expérimentation dans les limites, certains critiques vont jusqu'à affirmer que de toutes façons on ne peut appréhender un texte qu'à partir des intentions du lecteur. Il en ressort une question philosophique importante qui a trait à la nature même du langage, écrit ou oral, et sur la possibilité d'une vraie communication; en effet, même si on a démontré que l'« intention de l'auteur » est un outil pour le moins glissant en critique littéraire,

⁹ « The text should be understood as a combination of forms and signs designed to guide the imagination of the reader. » Wolfgang Iser, 58, ma traduction.

¹⁰ Paul Grice, « Logique et conversation » *Communications* 30 (1979) 61.

l'« intention du lecteur » ne l'est certes pas moins. Peut-on vraiment penser que la vérité d'une œuvre n'existe que dans la lecture que j'en fais? Puis-je vraiment croire que le seul accès que j'aie à la littérature est ce reflet qu'elle me donne de moi-même?

B. Umberto Eco

Bien qu'Umberto Eco soit beaucoup plus apprécié en général pour son œuvre romanesque qu'il ne l'est pour sa pensée critique, ses réflexions, depuis L'Œuvre ouverte en 1962, jusqu'aux Promenades dans les bois du roman et d'ailleurs (1994 pour la version originale) sont riches, pertinentes et originales. La pensée critique d'Eco est assez centrée sur l'idée qu'une œuvre est le résultat de la « dialectique entre les droits du texte et les droits des interprètes. »¹¹

Force est de constater qu'Eco n'est ni révolutionnaire ni fondateur par rapport à ses prédécesseurs. Il garde beaucoup de points communs avec une approche structuraliste, surtout le désir d'analyse objective et l'idée que le sens d'un texte est à trouver dans l'utilisation spécifique de la langue qu'il produit. Il diffère cependant de l'approche structuraliste dans la mesure où il s'intéresse plus spécifiquement au processus linguistique lié à l'interprétation, faisant ainsi entrer le lecteur en jeu.

Eco est cependant très modéré dans la veine des théoriciens qui se penchent sur la place du lecteur, puisque même s'il conçoit une multiplicité d'interprétations valides possibles (c'est d'ailleurs ce qui fait le sujet de L'Œuvre ouverte), il rejette néanmoins

¹¹ Umberto Eco, L'Œuvre ouverte, (Paris : Seuil, 1979) 10.

l'idée d'une « sémiosi illimitée » inspirée de Peirce.¹² Ainsi, au cours de ses publications, Eco se fait-il le défenseur des droits du texte, prônant une interprétation qui reste « ouverte » mais qui soit guidée par le texte. C'est dans sa redéfinition de la poétique qu'il se distancie de ses précurseurs plus formalistes :

Le courant qui va des formalistes russes et des structuralistes de Prague aux structuralistes français entend par « poétique » l'étude de l'œuvre littéraire au point de vue tout objectif des structures linguistiques intrinsèquement et exclusivement étudiées [...] Nous donnerons quant à nous au mot « poétique » un sens plus proche de son acception classique [...]. C'est le programme opératoire que l'artiste chaque fois se propose; l'œuvre à faire, telle que l'artiste, explicitement ou implicitement, la conçoit [...] l'étude du projet primitif se poursuit à travers l'analyse des structures définitives de l'objet artistique, considérées comme significatives d'une intention de communication.¹³

En d'autres termes, on renonce à la prétention de l'objectivité absolue d'une structure linguistique, laquelle n'existe jamais que *par rapport* à quelque chose d'autre. La seconde observation qui s'impose, c'est la valeur de l'échange, de la communication, bref, de la transitivité du message qui n'existe jamais que *par* et *pour* quelqu'un.

¹² « The first example of liberal semantics is Peirce's theory of meaning (as Immediate Object) and interpretants. In the framework of Peirce's philosophy of unlimited semiosis, every expression must be interpreted by another expression, and so on, *ad infinitum* [...] » Umberto Eco, The Limits of Interpretation 213.

¹³ Eco, L'Œuvre ouverte (Paris : Seuil, 1979) 10.

Cependant, la poétique d'Eco trouve encore son centre dans l' « analyse des structures définitives de l'objet artistique » : c'est encore et toujours, d'abord un texte que l'on étudie.

C'est à mon sens cet entre-deux théorique qui fait les plus grandes qualités de l'approche d'Eco, son sérieux, sa flexibilité, son bon sens, mais c'est aussi ce qui lui vaut les critiques les plus virulentes et les plus justifiées de ses détracteurs. Eco se dit en effet aux antipodes de la déconstruction, et ce, bien que, comme le montre brillamment Culler,¹⁴ les affinités soient grandes, tant dans la pratique critique que dans les habitudes de pensée; d'un autre côté, à force d'insister théoriquement sur le fait que le lecteur modèle est « une structure textuelle », on ne voit plus très bien en quoi l'approche d'Eco diffère d'une approche structuraliste ou narratologique, dans laquelle tout n'est que texte. Eco insiste beaucoup, dans la théorie, sur le fait que le lecteur modèle est abstrait, et qu'il n'est que la somme des stratégies narratives mises en place par l'auteur modèle. Dans la pratique cependant, Eco reconnaît souvent l'existence possible d'un lecteur empirique comme une des actualisations possibles de ces stratégies. Cela prendra toute son importance lorsque nous aborderons les relations qu'entretiennent ces questions textuelles avec des questions plus sexuelles, et que nous aborderons les textes pornographiques, pour lequel un lecteur abstrait ne fera manifestement pas l'affaire.

Ainsi, en partant d'un effort pour cerner l'oxymore que serait une poétique romanesque, nous avons été amenés à penser le roman comme un acte qui consiste à raconter une histoire et à distraire en même temps que séduire un auditoire. En examinant les délimitations possibles de cet auditoire, et les outils qui nous paraissent le mieux

¹⁴ Eco, Umberto, Interpretation and Overinterpretation with Richard Rorty, Jonathan Culler, and Christine Brooke-Rose, ed. by Stefan Collini, (Cambridge University Press, 1992).

adaptés à une analyse, la question du caractère concret ou abstrait du lecteur a surgi, en d'autres termes, la question de savoir si le lecteur doit être appréhendé comme une entité textuelle, comme un être de chair, et peut-être surtout si les deux notions sont mutuellement exclusives. Avant d'aller plus loin dans ces réflexions, qui s'appuieront sur une réflexion sur les textes pornographiques, il convient d'aborder la question sous un autre angle, qui lui est pourtant connexe, et d'enquêter sur la nature des rapports qu'entretiennent fond et forme dans un texte; pour ce qui nous occupe, les oppositions concret-abstrait, physique-théorique sous leurs aspects plus textuels dans les œuvres de Diderot.

II. Rapports fond et forme : division ou adéquation?

A. Survol critique

L'étude des œuvres de Diderot nous force très vite à reconsidérer la division traditionnelle entre fond et forme, comme nous devons d'ailleurs nous y attendre pour un philosophe matérialiste. Si une approche critique nous renseigne sur les croyances philosophiques de l'auteur, une certaine poétique nous renseigne aussi sur la vision du monde de l'auteur. On ne sera donc pas surpris de voir que cette question a été l'objet de nombreuses réflexions de la part des critiques qui se sont penchés sur Diderot. Les jalons critiques suivants permettront de souligner les grands courants d'idées et l'évolution de la pensée sur Diderot à l'égard des relations entre le fond et la forme dans ses œuvres.

Dès 1830, Nodier affirme avec enthousiasme de Diderot : « Quel style que celui-là! Un style spontané comme l'imagination, indépendant et infini comme l'âme, un style

qui vit de lui-même, et où la pensée s'est incarnée dans le verbe. »¹⁵ Autrement dit, la pensée n'existe pas indépendamment de sa forme, la forme est la pensée de Diderot, et l'accès privilégié au sens.

Dans « La parodie romanesque dans Jacques le fataliste », Robert Mauzi montre la subversivité de la forme ou plutôt de l'absence de forme dans ce roman. Il perçoit l'auto-réflexivité de l'œuvre comme un moyen concret d'exprimer la pensée par la seule forme; pour lui, « détruire les formes traditionnelles de l'œuvre littéraire, et cette traditionnelle illusion de vérité, qui est en réalité mensonge »¹⁶ est le programme philosophique de Jacques le fataliste en même temps que la clé de sa poétique.

On pourrait dire pour schématiser que les rapports entre fond et forme évoluent entre deux pôles : le premier qui distinguerait les deux radicalement, et qui attribuerait une prééminence à l'une des deux entités; l'autre qui penserait une adéquation et-ou une interdépendance absolue entre fond et forme. Comme l'indique le titre de son ouvrage, Jean Rousset s'est penché sur les rapports entre forme et signification¹⁷ dans lequel il affirme entre autres : « Il n'y a de lecture complète que celle qui transforme le livre en un réseau simultané de relations réciproques » [...] « l'art réside dans cette solidarité d'un univers mental et d'une construction sensible, d'une vision et d'une forme. »¹⁸ On le voit : il y a là des relents d'une esthétique qui soumet encore la forme au fond; leur adéquation dans une forme artistique, c'est la correspondance parfaite entre une réalité

¹⁵ « De la prose française et Diderot » Revue de Paris, juin 1830, 233-35; cité par Jacques Proust dans Lectures de Diderot, (Paris : Armand Colin, 1974) 51.

¹⁶ Robert Mauzi, « La parodie romanesque dans *Jacques le fataliste* » Diderot Studies VI (Genève : Droz, 1964) 89-132.

¹⁷ Jean Rousset, Forme et signification (Paris : Corti, 1973).

¹⁸ Rousset iv.

mentale préexistante et qui se traduit dans une forme. Cette vision de la littérature semble s'appuyer sur une prémisse de transparence du langage, puisqu'elle présuppose la capacité du langage à exprimer adéquatement une vision qui lui préexiste. Pour le moins, elle suppose une adéquation entre fond et forme au moins dans le langage poétique. Or, comme Nicolas Rousseau l'a montré, la conception du langage de Diderot est radicalement divergente :

Diderot n'entend pas entretenir le mythe d'une écriture qui se voudrait en parfaite adéquation avec son objet. De fait, [...] il multiplie les indices qui la font paraître comme telle et qui donc en relativisent la valeur de référence; ce qu'elle donne à voir et à sentir en ressort ainsi d'autant plus troublé et troublant, des propos et des gestes qui se révèlent tout à la fois vrais et faux; faux car ils ne cadrent jamais avec la réalité [...] vrais en ce sens que cette inadéquation constitue vraisemblablement le seul ressort réel de toute conduite.¹⁹

Il ne peut donc être question d'une capacité à dominer la forme pour lui faire traduire un fond préexistant; il doit s'agir davantage d'une coexistence qui ne présuppose pas la domination d'une entité par l'autre. Le langage, oral ou écrit, doit être considéré comme un univers indépendant, qui s'auto-démystifie en faisant montre de son inadéquation au monde.

Ce que nous avons conclu sur la poétique romanesque, depuis son caractère séducteur jusqu'à la lecture comme partenariat ou, en d'autres termes, une œuvre comme le croisement entre un lecteur et un auteur, et jusqu'aux questions qui relient l'abstrait au concret, le physique au mental, dans une philosophie matérialiste qui refuse ces divisions,

¹⁹ Nicolas Rousseau, Diderot, l'écriture romanesque à l'épreuve du sensible (Paris : Champion, 1997) 21.

tout cela s'applique parfaitement à la sexualité. La sexualité aussi a besoin de séduction, de coopération, d'un croisement de deux volontés et de deux désirs, et ressort autant du cerveau que des testicules.

Si le langage et la réalité coexistent dans une sorte d'inadéquation réciproque, si la « réalité » extra-linguistique est inexprimable adéquatement, on peut aisément en conclure que la sexualité n'est pas représentable non plus par le langage. Son exploitation dans une poétique du roman sera d'autant plus féconde qu'on a coutume de penser à la sexualité comme réalité concrète, palpable, actuelle par excellence. La sexualité permettra donc d'amplifier les décalages entre écriture et réalité.

Si nous avons raison, la meilleure façon de procéder serait une analyse « thématique » de la sexualité dans les romans de Diderot. Pourtant la critique, même la plus traditionnelle, quand elle se lance dans une étude « thématique » de la sexualité chez Diderot, déborde bien vite de son cadre.

Jean-Pierre Seguin explique bien, sans pourtant montrer les articulations philosophiques et théoriques qui sous-tendent son raisonnement, que la notion de « thème » est extrêmement épineuse quand on parle de Diderot. Reconnaisant à Spitzer le mérite qui lui est dû, il explique cependant :

Le grand critique s'est ici égaré, faisant de son « étymon » étroit un principe absolu, ou, au contraire le réduisant à n'être qu'un thème dominant imité par quelques traits d'écriture. Ce que suggère en fait l'étude de Spitzer, c'est beaucoup plus la reconnaissance (quelle qu'y soit la place de l'acte sexuel) d'une loi du discours de Diderot : la pensée philosophique se crée par la reconstruction mimétique du concret « dans la

chair du discours », c'est-à-dire dans la réalité linguistique d'un certain processus de communication.²⁰

En d'autres termes, il s'agit de décider si dans les textes romanesques de Diderot, le style retrace mimétiquement quelque chose qui préexiste à la formulation (et dans ce cas, de quoi s'agit-il?) ou bien est-ce qu'au contraire, l'écriture est ce qui donne vie à un concept? Est-ce que ce présupposé ne repose pas sur une division qui serait de toutes façons remise en question par une philosophie matérialiste?

L'axe de réflexion entamé sur les rapports entre fond et forme commence à révéler des liens entre les différentes questions que nous soulevons : un texte, bien qu'étant une structure formelle et abstraite, a-t-il besoin d'un lecteur pour s'actualiser? Ce lecteur doit-il avoir une existence empirique concrète, dont il faut tenir compte dans le mécanisme interprétatif? L'acte interprétatif implique-t-il une véritable communication, ou au contraire, peint-il la langue comme un potentiel miroir de soi? Y a-t-il dans la langue, écrite ou parlée, une réalité qui lui préexiste, ou au contraire les deux coexistent-ils simultanément?

On voit combien ces questions de rapport et de communication, d'échange et de relation entre l'immatériel et le matériel, l'abstrait et le physique promettent d'être catalysées dans une étude de la sexualité : la sexualité a-t-elle besoin d'autrui? Y a-t-il une sexualité mentale et abstraite? La sexualité peut-elle être envisagée comme communication, ou ne satisfait-elle par définition que des désirs égoïstes et des besoins narcissiques? La sexualité est-elle dicible? Y a-t-il une adéquation suffisante entre le monde et le langage pour dire la sexualité ou au contraire, la sexualité est-elle un instrument privilégié pour démontrer l'inadéquation du langage au monde?

²⁰ Jean-Pierre Seguin, Diderot, le discours et les choses (Paris 1978) 22.

Il est temps, sans conteste, de se pencher sur le deuxième volet de notre étude. Après avoir soulevé moult questions textuelles, il est temps d'aborder la dimension de la sexualité dans les romans de Diderot. Comment l'aborder cependant? Toutes les questions soulevées jusqu'à maintenant nous empêchent de nous plonger dans la notion de la sexualité comme contenu textuel. La sexualité peut-elle être un thème chez Diderot, et si oui, qu'est-ce qu'un thème dans un texte et une philosophie qui problématisent les rapports du fond et de la forme?

B. Problématique du thème

Au cours des quinze dernières années environ, la question des études thématiques est revenue sur l'arène critique, après en avoir été chassée par la critique structuraliste et formaliste. Mais quelque formel qu'on soit, force est de reconnaître qu'il y a possibilité d'un point de départ de l'interprétation qui est en partie sémantique. Il est remarquable à cet égard que cette affirmation soit le fondement théorique de la pensée d'Eco en ce qui concerne les limites de l'interprétation et le refus de la sémiologie illimitée.²¹ Si ce n'est pas difficile à affirmer, c'est cependant extrêmement délicat à analyser, et encore plus à relier à une approche théorique cohérente. Le réexamen de la notion de thème, même s'il n'a pas donné des résultats qui nous donnent une assise théorique stable, semble cependant s'orienter dans trois grandes directions, que nous allons aborder. Ce sont là aussi des questions que nous n'avons pas la prétention de résoudre, mais que nous devons constamment garder à l'esprit en parlant de la sexualité chez Diderot.

²¹ «My conclusion is that, in order to extrapolate from it any possible sense, one is first of all obliged to recognize that it had a literal sense, namely, that on a given day, a man said p and that p, according to the English code, means what it intuitively means.» The Limits of Interpretation (Indiana University Press 1990) 54.

La première idée, qui rejoint quelque peu les idées théoriques générales, que nous avons déjà abordées, a été formulée par Shlomith Rimmon-Kenan dans le numéro spécial de *Poétique* consacré au thème :²² « [...] le thème en littérature n'est pas un segment d'énoncé isolable à l'intérieur du continuum du texte, mais une construction élaborée à partir d'éléments discontinus (c'est-à-dire non linéaires) du texte. [...] Le thème est une construction (une construction conceptuelle, pour être plus précise) élaborée en réunissant des éléments discontinus prélevés dans le texte. »

Deux remarques s'imposent : d'abord, le « thème est une construction élaborée » *par qui et pour qui?* Il est intéressant que la question soit ainsi éludée. Deuxièmement, cette définition implique que le thème existe donc ou bien en dehors du texte ou bien en conjonction avec des structures extra-textuelles. On sent pointer la présence du lecteur : le thème pourrait être une des clés de déchiffrages possibles, c'est-à-dire une possibilité d'interprétation.

Outre le fait que le thème est une construction extérieure au texte, la deuxième grande direction de recherche concernant la notion de thématique est encore plus directement liée au lecteur :

Le texte thématisé inclut toujours le contexte du thématiseur; je façonne toujours l'œuvre que je thématise; [...] je découvre le thème lorsque, au lieu d'employer n'importe quels cadres, unités ou opérations, j'emploie ceux que l'auteur lui-même a employés en composant son texte (ceux que son texte signale peut-être explicitement).²³

²² Shlomith Rimmon-Kenan, « Qu'est-ce qu'un thème? » *Poétique* 64 (1985) 402.

²³ Rimmon-Kenan 432.

On est tout près de la théorie de l'interprétation selon Eco, à tel point que l'on s'approche même de la différenciation entre interprétation et surinterprétation (la « découverte d'un thème dans un texte » s'oppose à « l'attribution d'un thème à un texte. ») C'est une hypothèse possible pour expliquer l'intervention extra-textuelle, qui a l'avantage séduisant d'avoir encore un pied dans le texte : ce serait l'interprétant qui serait responsable de l'intervention textuelle, et en partie du sens qu'il-elle impute au texte (le texte étant un mécanisme paresseux qui se base sur une connaissance du monde préalable, pour paraphraser Eco).

Enfin, la troisième grande direction de recherche sur la notion de thème aborde les relations formelles et structurales du langage même : « [...] il est évident qu'il faut aller au-delà de la thématique structurale vers une thématique plus intégrative qui comprend à la fois le texte et le lecteur et qui illumine leur conjonction dans l'acte de la lecture. »²⁴ L'étude thématique dans une œuvre littéraire complexe passera donc par un dépassement de ce qui est strictement textuel, présent dans le texte, et devra subir le « filtrage » de l'esprit du lecteur : ainsi les blancs, les structures narratives, les présences et les absences peuvent et doivent figurer dans une étude thématique, dépassant ainsi la dichotomie communément admise entre le fond et la forme.

Le thème est donc une possibilité d'interprétation dont la validité doit être prouvée, et qui trouve son origine en dehors du texte tout en s'appuyant sur le texte. Nous commençons à entrevoir plus précisément le statut hybride de la sexualité et du lecteur, puisque la sexualité dans un texte ne peut que lui être en partie du moins excentrique et extérieure, et que le lecteur existe, d'une façon ou d'une autre, en dehors du texte. Une

²⁴ Inge Crosman Wimmers, « Thématique et poétique de la lecture romanesque » *Communications* 47 (1988) 63.

fois de plus, les dichotomies fond-forme, concret-abstrait, être textuel-être de chair éclatent.

Eco donne implicitement une élucidation des rapports entre fond et forme basée sur l'acte de lecture, quand il distingue d'abord : « [...] deux lecteurs modèles, à un premier niveau, naïf, celui qui doit comprendre le contenu sémantique du texte, et à un deuxième niveau, critique, celui qui doit apprécier la façon dont le texte dit cela. » Le premier lecteur modèle est censé coopérer dans l'actualisation du contenu du texte; le second est censé être capable de décrire (et d'apprécier) la façon dont le premier lecteur modèle a été textuellement produit.

Cette distinction entre un lecteur naïf et un lecteur critique, a des conséquences sur la notion de thème : si les deux lecteurs ne coexistent pas, alors on doit conclure que l'approche thématique est contenue dans la première étape de lecture soit la « lecture naïve », au niveau sémantique. En d'autres termes, le lecteur naïf détecte le thème au niveau sémantique. Le lecteur critique se sert ensuite du ou des thèmes de façon analytique en y découvrant des aspects ou des liens que le lecteur naïf n'avait pas découverts. Eco, qui dans ces passages semble encore tenir beaucoup à la séparation entre forme et contenu--ou du moins à un de ses avatars-- semble séparer le lecteur naïf et le lecteur critique; mais cela pourrait-il n'être que pour les besoins de l'approche théorique et pour la clarification du propos? Car si l'affirmation que nous venons d'examiner peut rester ambiguë, Eco est plus clair sur cette question ailleurs :

[...] je vous ai avoué que j'ai beau soumettre depuis toujours *Sylvie* à un traitement quasi anatomique, ce livre n'a rien perdu de son charme; à chaque relecture, c'est comme si mon histoire d'amour avec *Sylvie*--le récit

ou la protagoniste, je ne saurais dire--existait pour la première fois.

Comment la règle de cette stratégie fonctionne-t-elle alors que j'en sais la « grille »? C'est sans doute qu'on connaît cette grille, en sortant du texte, mais lorsqu'on reprend la lecture, on revient au texte et, une fois recaptivés par le texte, on ne peut lire *Sylvie* en hâte.²⁵

En d'autres termes, les deux lectures, la lecture sémantique et la lecture critique ne s'excluent pas l'une l'autre; dans les œuvres esthétiques, le « quoi » et le « comment » sont indissociables, précisément parce que, comme l'explique Eco à propos de *Sylvie*, ces stratégies narratives, démantelées ou pas, sont ce qui font fonctionner le texte, en sont le ressort principal et ce qui crée la séduction. On ne peut s'empêcher de penser à Diderot en train de pleurer sur sa Religieuse, alors que bien entendu, il en connaissait tous les ressorts; il en était à la fois lecteur critique et lecteur naïf.

Ainsi, bien qu'Eco ne se prononce pas directement sur la notion de thème, on sent dans son argumentation théorique les relents d'une critique qui avait pour habitude de séparer le fond et la forme, tandis que dans les exemples pratiques qu'il choisit, il est très clair qu'il insiste sur le fait que dans un texte littéraire et esthétiquement conscient, les stratégies non seulement ne nuisent pas à l'interprétation du contenu sémantique, elles le ravivent, le portent, le créent.

Nous avons établi ainsi que la notion de thème est liée à l'activité interprétative, laquelle, si elle n'est pas paranoïaque ou malhonnête, doit trouver dans le texte et dans les stratégies narratives les clés de son propre fonctionnement. Ainsi, on voit clairement que l'analyse que l'on appelle traditionnellement « thématique », dans un texte « ouvert » et qui appelle l'interprétation du lecteur, est loin d'être cantonnée au niveau purement

²⁵ Eco, Six Promenades dans les bois du roman et d'ailleurs 62.

sémantique : avoir accès au niveau sémantique d'un texte, c'est un jeu de va-et-vient entre l'intuition première d'un contenu sémantique, d'une lecture critique qui en examine les fonctionnements, puis revient en enrichir le contenu, ainsi de suite, dans un échange ouvert mais limité qui va du texte au lecteur, et qui soumet le lecteur à la loi du texte que celui-ci doit déterminer.

Les dichotomies que fait éclater la réflexion trouvent une sorte de résolution dans la théorie d'Eco et de L'Œuvre ouverte : les deux composantes ordinairement opposées dans la dichotomie peuvent coexister simultanément.

C. Diderot et l'herméneutique littéraire d'Eco

Pour mieux comprendre comment on peut cerner la sexualité dans les textes de Diderot, en somme, comment traiter l'entité glissante d'un « thème » que serait la sexualité au statut hybride, mi-texte, mi-réel, mi-abstrait, mi-concret, nous aurons une fois de plus recours à Eco, et aux rapprochements qu'on peut s'autoriser à faire entre Diderot et Eco.

Le seul fait que Diderot ait écrit les *Salons* et soit reconnu comme l'inventeur de la critique d'art devrait suffire à nous renseigner sur l'intérêt tout particulier qu'il mettait dans la formulation de l'acte d'interpréter, de l'échange artistique, et de la poétique comme dialogue entre deux esprits. Outre cette seule considération, l'habitude qu'il avait de toujours écrire *pour* quelqu'un, et d'associer son destinataire à sa production, nous renseigne encore sur la conscience aiguë qu'avait Diderot de son destinataire.

On a beaucoup glosé sur les romans de Diderot, particulièrement sur La Religieuse et Jacques le fataliste, sur les multiples interprétations qu'on pouvait en donner, sur l'instabilité de l'interprétation, sur la frustration parfois face à l'impossibilité

de trouver une « assiette ferme. » Eco semble avoir un goût tout particulier pour les œuvres de ce genre, sur lesquelles il faut bien le dire, se base une bonne partie de sa théorie. Ne pense-t-on pas aux romans de Diderot en lisant « l'art est un exercice continuel d'incrédulité; il remet en question tous les codes existants, et ainsi la Vie et le Monde; l'art nous dit : 'Regardez, l'empereur n'a pas d'habits.' »²⁶ C'est là un des paradoxes les plus riches de Diderot : la combinaison de son talent à créer l'illusion et son acharnement à la démanteler; c'est la multiplication des auteurs-narrateurs-traducteurs dans Les Bijoux indiscrets; c'est la préface-annexe de La Religieuse, et c'est tout Jacques le fataliste. Il semble qu'à bien des égards, et même si nous nous gardons de toute simplification excessive, la théorie esthétique d'Eco et la pratique romanesque de Diderot comportent des points non négligeables d'entente et de compatibilité.

Mais outre les questions d'interprétations multiples, la sorte de double lecture de Eco--le « lecteur naïf » et « le lecteur modèle », leurs qualités respectives, semblent être des notions qui n'étaient pas, dans leur pratique, étrangères à Diderot : n'a-t-on pas clairement (au moins) deux lecteurs dans Les Bijoux indiscrets, deux lectures clairement distinctes de La Religieuse, l'une avant, l'autre après la Préface-Annexe? N'a-t-on pas deux lecteurs de Jacques le fataliste, l'un qui ne se lasse pas des contes d'amour, l'autre qui critique le choix des mots et doute des sources du narrateur? En peinture aussi, là où Diderot est plus clairement un destinataire, on sent cette distinction : « C'est devant ce morceau de toile grand comme la main que l'homme instruit qui réfléchissait s'écriait :

²⁶ «Art is a continuous exercise of disbelief; it puts into question all existing codes, and therefore Life and the World; it says to us: 'look, the emperor has no clothes'» The Limits of Interpretation 170, ma traduction.

‘Que la peinture est un art difficile!’ et que l'homme instruit qui n'y pensait pas s'écriait
 ‘Ô que cela est beau!’ »²⁷

Il faut noter cependant une différence entre les deux niveaux de lecture d'Eco et ce dont il est question chez Diderot : il paraît clair que, tandis qu'Eco décrit un peu la lecture qu'il appelle plus « sémantique » de l'œuvre, Diderot, à aucun moment, n'établit de hiérarchie entre une lecture naïve et une lecture critique éclairée. Le critique, le spectateur, le lecteur doit perpétuellement rester naïf, les deux spectateurs sont « instruits », et ce n'est que de deux modes de lecture différents qu'il s'agit.

Nicolas Rousseau, dans l'analyse qu'il propose de l'œuvre de Diderot, nous suggère quelquefois aussi une sorte de parenté intellectuelle et féconde entre Eco et Diderot : « De plus en plus, Diderot appellera ‘vraie’ l'œuvre d'art capable de réveiller en nous une émotion tant physique que morale, sans que celle-ci se révèle indépendante du sensible voire totalement subjective [...] ou au contraire strictement déterminée par l'objet. »²⁸

On retrouve la dialectique entre les droits de l'œuvre et les droits de l'interprète si chère à Eco. Cependant, dans toutes nos considérations, nous continuons à glisser sur la question du statut du lecteur, qui paraît un peu abstrait chez Eco, et plus concret chez Diderot.

Mais Eco n'a pas écrit spécifiquement sur Diderot, ni encore moins sur les rapports entre sexualité et textualité dans l'esthétique romanesque de Diderot. Puisque c'est cela qui nous occupe le plus directement, il serait bon d'examiner les approches

²⁷ Diderot, Salon de 1765 847.

²⁸ Nicolas Rousseau, Diderot : l'écriture du romanesque à l'épreuve du sensible (Paris : Champion, 1997) 17.

suggérées jusqu'ici dans la théorie et qui concerne les interactions entre textualité et sexualité.

III. Recherche sur les rapports entre textualité et sexualité

A. Qu'est-ce qu'une sexualité qui passe par le langage? Historique critique

Comme son titre l'indique, l'ouvrage Sexual/Textual Politics de Toril Moi est un ouvrage qui est une référence lorsque l'on parle des rapports entre textualité et sexualité, et qui traite du problème dans ses répercussions *politiques* et concrètes. En d'autres termes, il s'agit de « politique textuelle. » Toril Moi examine les théories féministes depuis Simone de Beauvoir, en étudiant comment l'écriture définit, mine ou même redéfinit les identités sexuelles. Sa théorie repose sur le fait que l'identité sexuelle est en partie une construction du langage, de la pensée et de la philosophie. L'idée directrice est celle d'une déconstruction de la sexualité dans la textualité : est-ce qu'elle est constituée textuellement ou est-ce qu'elle se traduit textuellement?

On retrouve, on le voit, une partie de la problématique qui nous intéresse : est-ce que la sexualité dans le langage est une entité complètement différente de la sexualité hors langage, en d'autres termes, est-ce que chaque textualité réinvente sa sexualité? La grande différence entre notre approche et celles pour lesquelles on a souvent opté en parlant des liens entre textualité et sexualité, c'est le centre de l'étude : les philosophes et les féministes se penchent sur le problème politique, je me penche sur un problème esthétique (sans nier pour autant que toute esthétique a ou peut avoir des répercussions politiques : comme nous l'avons mentionné plus haut, toute esthétique présupposant une philosophie et une vision du monde). L'approche féministe telle que l'envisage Toril Moi observe comment la textualité modifie le réel, comment le texte définit ou modifie la

sexualité ou le concept abstrait qu'on en a. Le but de mon étude est beaucoup plus centré sur la nature de la textualité, de la capacité de communication, de l'acte d'interprétation, et de leurs interrelations éventuelles, par analogie ou par croisement, avec la sexualité.

Dans une autre approche qui n'est pas sans parenté avec celle de Toril Moi, Judith Still et Michael Worton ont publié une collection d'essais qui ont en commun de redéfinir la sexualité selon des pratiques textuelles. On y parle de sexualité, d'identités sexuelles construites textuellement, de l'importance du contexte (le sexe de l'auteur(e) ou du (de la) lecteur [trice.]) Les prémisses théoriques de ces analyses sont, pour simplifier, que la textualité n'a rien d'essentiel, et que les sens changent; les relations textuelles sont teintées de pouvoir.

Il faut remarquer que ce genre d'analyse a été appliqué à certains écrits de Diderot de façon très éclairante. On a étudié, par exemple, le regard masculin que Diderot ne manque jamais de poser sur les femmes--un regard teinté sexuellement-- et ce jusque dans ses œuvres esthétiques. On insiste généralement sur la position de voyeur masculin, à laquelle il semble accorder sa prédilection, et sur le fait qu'il objectivise la femme.²⁹

Dans les romans aussi, surtout dans La Religieuse, on a étudié comment la sexualité féminine apparaît textuellement. C'est par exemple ce qu'ont fait Dorothy Kelly, Adriana Sfrarago et Peter Conroy.³⁰ Tous trois observent la construction textuelle de l'identité féminine élaborée par Diderot, ses ambiguïtés, le mélange curieux d'une pensée

²⁹ Erica Rand, «Diderot and girl group erotics.» Eighteenth Century Studies 25 (1991-92) 495-516.

³⁰ Dorothy Kelly, Telling Glances : Voyeurism in the French Novel (Rutger's University Press, 1992)
Adriana Sfrarago. « La représentation de la femme chez Diderot » Studies on Voltaire and the Eighteenth Century 193 (1980) Peter Conroy, «Gender Issues in *La Religieuse*», Diderot Studies 24 (1991)

progressiste qui dénonce l'oppression des femmes et d'une pensée paternaliste qui dans son regard dominateur continue d'agir comme masque qui cache la condition féminine.

Mary Trouille,³¹ dans un désir similaire d'observer la textualité et son rôle sur la définition de l'identité sexuelle féminine chez Diderot, a étudié non pas les romans de Diderot ou ses œuvres de fiction, mais un petit texte théorique; il est intéressant de remarquer qu'elle arrive à peu près aux mêmes conclusions.

Mais ici encore, et même dans les romans de Diderot, dans la problématique qui relie la textualité à la sexualité, la priorité est donnée à la construction de la sexualité par le texte. Bien que l'énoncé du problème qui nous occupe soit le même (« textualité et sexualité »), le « et » prend un tout autre sens chez les uns et chez l'autre. Bien qu'étant une conjonction de coordination qui doit relier des éléments parallèles, « et » contient aussi une notion d'interrelation. Pour toutes les études que nous venons de survoler, le point final de l'analyse, c'est la sexualité et l'identité sexuelle. L'approche qui nous occupe est à peu de choses près l'exact revers de cette problématique (n'est-ce pas que le «et» suppose un principe d'interchangeabilité). Ce qui nous intéresse, c'est l'exploration, en dernière analyse, de la textualité, et de savoir si et comment la sexualité peut lui être instrumentale.

Les conclusions divergent de façon dramatique : tandis que les premières recherches aboutissent à des considérations sociales, politiques, sociologiques, mes conclusions au mieux m'amèneront dans le domaine de l'esthétique et, en extrapolant, des modes de communication et de ce qui les rend possibles et plaisantes.

³¹ Mary Trouille «Sexual/Textual Politics in the Enlightenment: Diderot and d'Epinay Respond to Thomas's Essay on Women» Romanic Review 85 (1994).

Il ne faut pas, cependant, négliger les parallèles frappants et l'influence qu'une approche peut avoir sur l'autre : nous retrouverons nécessairement des points de croisement, mais, essentiellement, les études textuo-sexuelles sur la définition de l'identité sexuelle s'intéressent au résultat d'un texte et à son impact dans et sur le monde. Notre approche à nous se concentre sur le processus, les possibilités d'actualisation d'une textualité centrée sur la sexualité, et sur les mécanismes nécessaires à un échange.

Dans la recherche des rapports entre sexualité et textualité, on peut bien sûr difficilement écarter la psychanalyse dans la mesure où cette dernière part d'un principe selon lequel la sexualité est centrale au discours.

C'est à cet égard que les études inspirées de Lacan, et surtout de sa philosophie du langage, ne sont certainement pas négligeables. Jean Renaud nous donne des pistes de recherche séduisantes et qui pourraient être pertinentes pour Diderot :

Alors que la philosophie s'applique sans cesse à unifier, fût-ce au prix de la dialectique, la fiction recueille le déraisonnable, le contradictoire, ce par quoi nous différons toujours de nous-mêmes--notre définitive « inconséquence. » C'est pourquoi, comme Lacan l'a inlassablement répété, la vérité a ici structure de fiction [...]. Tout ce qui est écrit part du fait qu'il sera à jamais impossible d'écrire comme tel le rapport sexuel. C'est de là qu'il y a un certain effet du discours qui s'appelle l'écriture.³²

Lacan, à première vue, peut paraître le théoricien idéal pour une étude des rapports entre textualité et sexualité. L'idée selon laquelle l'inconscient est structuré comme un langage vient appuyer notre reconsidération des rapports entre fond et forme.

³² Jean Renaud, « Diderot et le parler d'amour » Colloque de Cerisy: Interpréter Diderot aujourd'hui (SFIED, 1984) 217-232.

De la même façon, son idée de la langue comme une rupture, comme une sorte de compensation, confirme la notion non seulement d'une inadéquation fondamentale entre le monde et le langage, mais justifie encore tout particulièrement l'idée selon laquelle la sexualité est par essence indicible. Cependant, peut-on accepter cette dichotomie absolue entre la fiction et la philosophie, surtout chez un auteur comme Diderot? Et n'est-ce pas une position extrémiste et, pour utiliser un néologisme, « sexo-centriste » que de croire que la sexualité et son refoulement, fût-il linguistique, soient au centre de toute production littéraire? Si nous explorons les rapports entre sexualité et textualité, c'est que nous avons la conviction que ce problème est épineux, subtil, et que son examen nous éclairera particulièrement sur Diderot. Mais dire que *toute* écriture est une sorte de compensation de l'indicibilité du sexe revient à universaliser le problème, à voir la sexualité comme fondement de tout. C'est là un point de vue que nous tenons à remettre en question.

Certes, les articles à tendance psychanalytique publiés surtout sur La Religieuse ne sont pas sans nous éclairer parfois. Mais, d'un point de vue purement théorique, il faut savoir où l'on se place, et il me semble que les études fondées sur la psychanalyse frôlent souvent la surinterprétation (avec toutes les qualités que cela comporte comme le fait remarquer Culler.) L'interprétation psychanalytique est nécessairement en dehors du texte, puisque si le lecteur empirique est de chair et de sang, et pourrait subir une analyse, cela nous éclaire plus sur le lecteur que sur l'œuvre. Cette entreprise serait excentrique par rapport au but que nous nous proposons d'étudier, à savoir le processus interprétatif. Analyser un personnage, c'est sous-entendre qu'il a une existence en dehors du papier; or

si le lecteur est parfois un être de papier et parfois un être de chair, les personnages et leurs « motivations » n'existent jamais que dans la langue et dans le texte qui les régit.³³ Ainsi, dans l'analyse que fait J.E. Fowler de La Religieuse,³⁴ on distingue deux niveaux de discours chez Suzanne, qui sont interprétés comme un signe de refoulement. Envisagés selon l'optique plus directement textuelle, ces deux discours sont le signe d'une exploitation féconde et originale de la mécanique des rapports textuels entre auteur et lecteur. Il n'empêche pas, comme nous le voyons, que la méthode parvienne à des résultats tout à fait intéressants; mais outre les oppositions que nous avons déjà formulées, il semble que ces recherches ont pour prémisse le fait que la textualité est sous l'égide de la sexualité refoulée, ce qui est loin d'être prouvé; encore une fois, ce sont des conclusions esthétiques que nous voulons tirer.

Une autre et dernière objection à une analyse psychanalytique de la sexualité dans les romans de Diderot est celle qui nous vient de Foucault : n'y a-t-il pas un danger à vouloir à tout prix parler de la sexualité en termes de refoulement?

Tous les théoriciens qui se penchent sur la sexualité ont lu Foucault; et tous savent à quel point au moins le premier volume de son Histoire de la sexualité intitulé La

³³ Voir à cet égard Dominique Julien. « *Locus hystericus*: l'image du couvent dans La Religieuse de Diderot » French Forum 15 (1990). L'analyse repose sur une étude du parcours psychologique de Suzanne; on y parle de régression, du couvent comme d'une image utérine, d'hystérie, et l'incohérence du texte est expliquée par le caractère hystérique de Suzanne. S'il est indéniable que le texte permet effectivement cette lecture, elle néglige néanmoins la préface-annexe qui stipule les deux instances narratives simultanées. Le caractère double de la narration est ainsi évincé, comme le sont les double-entendre et les jeux entre narrateur et narrataire, entre auteur modèle et lecteur modèle.

³⁴ J.E. Fowler, « Suzanne at Ste-Eutrope : Negation and Narration in La Religieuse » Diderot Studies 27 (1998) 83-96.

volonté de savoir, est riche de parallèles et de répercussions sur les romans de Diderot, tout particulièrement Les Bijoux indiscrets qui en sont en quelque sorte la « fable. »³⁵

Bien que les rapports entre sexualité et textualité ne soient pas toujours apparents au premier abord, force est de reconnaître que l'argument de Foucault repose entièrement sur les rapports entre « dire » et le « sexe »; « dire », cela comprend tous les discours, y compris écrits.

La thèse centrale de Foucault est que notre civilisation a créé un mythe dont la dynamique repose sur trois grandes instances : le sexe, le dire et le savoir. En somme, notre société montre un acharnement à faire parler le sexe, comme si s'y trouvait la clé ultime, la réponse à nos questions fondamentales sur notre nature. Ce désir du savoir est encore excité par la mise en place--artificielle, tout aussi mythique--de l'idée de la répression du sexe. S'ensuit l'idée que la transgression d'une part nous délivre, et d'autre part, nous donne accès à quelque chose d'à la fois bien gardé, et bien défendu.

Plus que le sexe, c'est le désir que nous avons de faire parler le sexe qui est intéressant et peut-être révélateur, et la croyance si fortement ancrée que la vérité ou notre vérité est cachée derrière le mystère du sexe (d'où le titre : « la volonté de savoir »). Le sexe remplit la fonction d'un élément imaginaire à l'intérieur d'une dynamique de la sexualité qui passe par une répression imaginaire, laquelle augmente le désir et nous conforte dans la pensée construite selon laquelle le sexe est un secret d'autant plus dangereux qu'il a été longtemps réduit au silence.

Ce que nous en retiendrons pour l'instant de ces idées, c'est avant tout l'attitude de doute quant à la croyance que le sexe est détenteur d'un secret absolu; c'est aussi que la

³⁵ Voir à ce sujet Nadine Monier, « Diderot/Foucault; La Religieuse, Jacques le Fataliste et la Volonté de savoir » Constructions (1985) 17-37.

sexualité est un mécanisme lié de façon très claire mais aussi très complexe à l'activité de «dire» ou, dans le cas qui nous intéresse, d'écrire; qu'enfin s'instaurent des rapports permanents entre dire, sexe et pouvoir :

Nous vivons tous, depuis bien des années, au royaume du prince Mangogul : en proie à une immense curiosité pour le sexe, obstinés à le questionner, insatiable à l'entendre et à en entendre parler, prompts à inventer tous les anneaux magiques qui pourraient forcer sa discrétion. [...] Cette bague magique, ce bijou si indiscret lorsqu'il s'agit de faire parler les autres, mais si peu disert sur son propre mécanisme, c'est lui qu'il convient à son tour de rendre loquace; c'est de lui qu'il faut parler.³⁶

Nous avons vu que pour la plupart, les recherches qui s'intéressent aux interactions entre sexualité et textualité se préoccupent davantage de savoir combien la textualité est instrumentale à l'élaboration d'une identité et d'une définition sexuelle; en d'autres termes, que la textualité construit la sexualité. Pour l'essentiel, les questions qui nous préoccupent vont dans l'autre sens : nous visons à établir si, comment et pourquoi la sexualité met en lumière et-ou est instrumentale à un acte d'interpréter un texte romanesque. Nous voulons voir quel rôle la sexualité, ni tout à fait forme ni tout à fait contenu, joue dans une poétique romanesque, c'est-à-dire comment elle sert, empêche ou modifie l'acte de raconter une histoire à quelqu'un. Il convient donc d'aller maintenant explorer les avatars littéraires d'un mécanisme qui veut dire le sexe, et sur son fonctionnement.

³⁶ Michel Foucault, Histoire de la sexualité. Tome I: La Volonté de savoir (Paris : Gallimard, 1976) 100-104.

B. Le roman libertin comme exemple d'interactions sexuelles et textuelles

On ne saurait aborder les questions textuelles et sexuelles au dix-huitième siècle sans parler du libertinage. Sur le « libertinage », un survol de l'historique critique s'impose puisqu'il n'y a pas jusqu'à la définition même du terme qui ne pose problème. Les romans à contenu sexuel ont souvent été dénigrés, conformément à une dichotomie qui plane encore, et qui contraste les affaires corporelles et animales d'un côté, et les préoccupations de l'esprit de l'autre. Une bonne partie des condamnations critiques de Diderot, au dix-neuvième siècle particulièrement, trouvent leur origine dans cette opposition : on ne peut être en même temps un philosophe sérieux et être grivois.

Il est donc encore assez difficile, même aujourd'hui, d'établir ce que serait une œuvre artistique à contenu sexuel. Au dix-huitième siècle, le « libertinage » a l'avantage de lier une philosophie libertine, conformément à l'étymologie du mot « libertin », et un comportement sexuel, ce qui permet de se dégager un peu de la dichotomie mentionnée. Les romans libertins lient une dynamique romanesque, une intention esthétique et une sexualité qui leur est centrale. Les définitions de ce qui constitue un « roman libertin » et ce qui le dépasse sont toutefois fort difficiles à établir.

Claude Reichler a consacré un ouvrage à ces questions, même s'il est bon de noter, avant toute autre considération, que dans L'Âge libertin, Reichler ne s'intéresse pas au « fonctionnement du texte libertin »,³⁷ mais à ce que le libertinage nous apprend et nous apporte « dans la connaissance des choses humaines. »³⁸

³⁷ Claude Reichler, L'Âge libertin (Paris : Éd. de Minit, 1987) 10.

³⁸ Reichler 11.

Cependant, en examinant le libertinage pour en donner une image historique et philosophique plus exacte, Reichler nous renseigne aussi en partie sur les rapports du libertin à lui-même, à la langue, à autrui et surtout au pouvoir. Il souligne l'usage profondément subversif de la langue dans le libertinage : le libertin peut se plier au discours dominant mais « ce ne sont que des mots »; le seul sujet possible du discours, c'est « ce que l'autre désire. »

Les trois grands principes du libertin, finalement, se ramènent à : (i) la démystification des croyances : rien n'est réel, tout est vide de sens, tout n'est qu'un jeu d'apparences, (ii) l'autorité, le transcendant, ne sont là que pour les naïfs non-initiés et (iii) ce qui est le moteur essentiel de l'homme et de la société, c'est le désir, et le « sexe est objet unique du désir. »³⁹

Si on admet (ce dont ne parle jamais Reichler) l'indicibilité de la sexualité, on a une magnifique circularité dans ce raisonnement qui fait voir tout le vide dont il se targue : si le sexe, central, est pourtant indicible, le langage est par conséquent vide et tout n'est qu'apparence.

Le langage libertin fonctionne comme un théâtre, où l'on joue des rôles.

Il y a là une perception très aigüe du langage comme pratique sociale, extériorisation des rôles, et du caractère anticipateur de la compréhension : fondée sur la connaissance d'un répertoire de fonctions et de répliques [...], la conversation entraîne les participants à projeter vers l'aval des segments de scénarios préformés. La plus grande maîtrise consiste à deviner les

³⁹ Reichler 52.

scénarios de l'autre pour s'y adapter, pour jouer par avance le personnage qu'il nous a assigné.⁴⁰

Dans le libertinage, il n'est finalement que peu question de sexe, et beaucoup plus de langage, de communication, de jeux, d'interactions et de pouvoir. On ne peut être libertin seul : il faut des partenaires ou des victimes, et un théâtre.

Le langage du libertinage est un langage subtil de dits et surtout de non-dits que l'autre, l'interlocuteur, doit deviner. En fait, le langage de la sexualité est souvent une « non-textualité », un contour ou un vide.

Parmi les autres grands érudits du libertinage, il faut compter Raymond Trousson. Dans sa préface aux Romans libertins du XVIIIème siècle,⁴¹ Raymond Trousson décrit minutieusement les caractéristiques du roman libertin, lequel est inséparable de la philosophie libertine; car, avant tout, un roman libertin est un roman qui, tout sexuellement chargé qu'il soit, a une portée philosophique (même si Trousson n'exploite pas ce critère pour différencier le roman pornographique du roman libertin). C'est, finalement, pour Trousson, une sorte de textualité qui distingue le roman libertin du roman pornographique : « Un roman libertin veille au ton de l'expression, à l'honnêteté des termes, quand le roman licencieux ou pornographique verse dans la crudité et la vulgarité. »⁴² Il parle aussi de la technique narrative qui, dans le roman libertin « se fonde sur un art de convaincre [...] privilégie la dialectique, l'art du séducteur consistant à amener l'autre à reconnaître la loi du plaisir. »⁴³ La textualité est donc subtile, élaborée,

⁴⁰ Reichler 36.

⁴¹ Raymond Trousson, Romans libertins du XVIIIème siècle (Paris : Lafont, 1993).

⁴² Trousson ix.

⁴³ Trousson x.

sophistiquée. Du côté de la sexualité, le roman libertin, excluant toute croyance en une transcendance, exclut aussi l'amour. La sexualité devient un jeu de conquête, relents d'une idéologie nobiliaire fanée :

Dans l'univers libertin, seuls comptent les obstacles et la victoire, parce que les esprits blasés ne peuvent trouver du plaisir que dans l'inédit et la difficulté vaincue [...] le libertin confirmé ne prétend connaître que pour se rendre maître, et il trouve son plaisir, non dans la possession physique, mais dans le jeu de l'intelligence et de la domination.⁴⁴

Le roman libertin est un roman où les mots, pourtant vides de sens, deviennent l'arène du pouvoir, où la sexualité intellectualisée à outrance, aux antipodes de toute transcendance, n'est que l'apogée de l'indicible. La textualité, comme la sexualité, peut-être à cause de leur union, perdent toutes deux leur prétention à la transcendance : la langue au sens, la sexualité à l'amour. Ce qu'il reste de ces vides pourtant encore mouvants, c'est la relation à autrui, dans une dialectique de la domination et du pouvoir.

Dans son enquête érudite sur les pratiques littéraires du libertinage, Valérie Van Crugten-André a le mérite de proposer une définition formelle de ce qu'elle appelle « le roman du libertinage », et qui va servir de point de départ à notre réflexion. Car s'il est possible d'arrêter une définition sur les pratiques textuelles et sexuelles, cette définition doit nous renseigner sur la nature spécifique des rapports qu'entretiennent la textualité et la sexualité, puisque le roman libertin est une catégorie spécifique, littéraire, à l'intérieur de la catégorie des écrits sexuels. On peut donc supposer que ce qui distingue le roman libertin du roman pornographique, du traité médical ou psychologique, c'est précisément les rapports entre textualité et sexualité. Partons de la définition qu'elle donne du « roman

⁴⁴ Trousson xlix.

du libertinage » : « Je proposerai donc de considérer comme roman du libertinage tout roman qui a pour thème principal le récit des aventures charnelles, sexuelles (vécues ou fantasmées, décrites ou suggérées, timides ou expérimentées) du/de la/des protagonistes, quelle que soit son/leur extraction sociale et quels que soient le style et la langue utilisés par l'auteur. »⁴⁵

Le double écueil auquel se heurte cette définition pour qui explore les rapports entre sexualité et textualité, et les actualisations possibles de leurs interactions dans des œuvres littéraires, sont, d'une part, la question de la pornographie et d'autre part, la question du thème.

En quoi le roman du libertinage se différencie-t-il du roman pornographique?

Valérie Van Crugten-André en parle plus loin dans les termes suivants :

[...] à partir de l'époque napoléonienne on commence à penser à la « pornographie », comme à une catégorie séparée [...] Il s'agit d'une conséquence directe de l'évolution des mentalités, mais aussi de l'orientation pornographique de certains récits où l'activité sexuelle des personnages, décrite avec une obscénité complaisante, constitue la seule intrigue.⁴⁶

Ces termes sont subjectifs, et il suffit pour s'en convaincre de voir quelles œuvres ont été condamnées pour pornographie. Serait-ce donc le degré de complaisance qui fait la différence? Cerner exactement la pornographie n'est pas tâche facile, et on ne saurait le

⁴⁵ Valérie Van Crugten-André, Le Roman du libertinage 1782-1815. Redécouverte et réhabilitation (Paris : Champion, 1997) 46.

⁴⁶ Valérie Van Crugten-André 451.

faire sans faire appel au lecteur implicite, que ce soit à son jugement moral ou à son type de lecture, mais de toutes façons à son activité interprétative.

Le second écueil de la définition proposée par Valérie Van Crugten-André est celui que présente la notion de « thème. » La limite entre la sexualité qui serait « la seule intrigue » et la sexualité qui serait « le thème principal » est difficile à établir. Il suffit pour s'en convaincre de se demander quel est le thème principal des Bijoux indiscrets, et si la sexualité y est la seule intrigue.

La sexualité tient un rôle central dans le roman du libertinage, mais, comme nous l'avons vu, la nature de ses rapports avec le texte (avec le lecteur?) est difficile à cerner, et ce même dans un effort théorique éclairé. Si nos problèmes se multiplient au fur et à mesure que nous avançons dans notre enquête, la problématique ne s'en resserre pas moins.

Puisque la pornographie nous met face à un problème théorique intéressant, nous allons nous y arrêter un peu. En effet, les romans pornographiques semblent offrir un croisement particulier et une sorte de configuration extrême des rapports entre sexualité et textualité. Et si Valérie Van Crugten-André a raison, ils se distinguent des textes libertins et constituent donc un modèle radicalement différent de textualité sexuelle et- ou de sexualité textuelle.

Le roman pornographique présente en effet un type précis et exemplaire de rapport du textuel au sexuel. Très peu d'auteurs se sont risqués à une définition formelle de ce qu'est le roman pornographique. Il faut en imputer la faute, je crois, à un des mythes les plus ancrés dans les mentalités du vingtième siècle, et selon lequel tout rejet, et même toute remise en question de la transgression absolue en matière de sexualité dans

la littérature est un acte de pudibonderie. Nos réflexions jusqu'à maintenant nous amènent donc à examiner les romans pornographiques avec une hypothèse de départ, à savoir : ce n'est pas le contenu sexuel qui détermine ou non le statut pornographique d'un texte, mais bien sa textualité au sens de « mode de fonctionnement textuel. » En effectuant un survol de l'historique critique sur la question, nous pourrions confirmer, infirmer ou préciser cette hypothèse.

Gaëtan Brulotte, dans sa « Petite narratologie du récit érotique »,⁴⁷ étudie de façon aussi neutre que possible, avec l'objectivité requise d'un chercheur théorique, la dynamique entre sexe et texte sur des échantillons convenus généralement comme étant « pornographiques », mais auxquels, aux fins de neutralité critique, il donne le nom de « récits érographiques », ce qui lui permet d'évacuer ce qu'il appelle « la distinction subjective entre l'érotique et le pornographique. »⁴⁸ L'approche de Brulotte est surtout narratologique, et elle nous donne des atouts excellents pour explorer plus avant les mécanismes d'un texte sexuel.

Certaines caractéristiques structurales du récit érographique tel qu'il est décrit par Brulotte s'appliquent très bien à Diderot, surtout dans une explication stratégique; en d'autres termes, on s'occupe moins des formes elles-mêmes que des effets qu'elles produisent et les fins auxquelles elles parviennent.

Ainsi, et pour commencer, de la position du narrateur : « C'est nettement la forme autodiégétique que privilégie la littérature érographique : elle produit en effet souvent des

⁴⁷ Gaëtan Brulotte « Petite narratologie du récit dit érotique » Poétique 22 (fév. 1991) 3-16.

⁴⁸ Brulotte 4.

récits très personnalisés--sous forme de confession autobiographique--.»⁴⁹ Évidemment, cela ne veut pas dire que tout récit autodiégétique est chargé sexuellement, mais force est de reconnaître que les raisons pour lesquelles le récit érographique « ne semble guère s'accommoder d'une narration objective classique », sont comparables dans les récits érographiques et dans les romans de Diderot. On pense par exemple à La Religieuse ou aux récits grivois de Jacques le fataliste. La narration autodiégétique a en effet le double avantage d'être ou de paraître à la fois réelle--dans la mesure où on a l'impression d'avoir affaire à un témoignage, en entendant une voix singulière-- et complètement fictive-- puisque l'auteur se déresponsabilise ainsi du contenu de son texte. Du côté de l'illusion réaliste : « le narrateur s'affiche ouvertement dans l'exemplarité d'un apprentissage. » Du côté de la responsabilité textuelle, « l'autodiégétique [...] permet de transférer sur un personnage du récit la fonction idéologique du narrateur [...] l'auteur peut raconter et faire dire les pires choses puisque, tout compte fait, ce n'est pas vraiment lui-même qui parle, c'est un être de papier. »⁵⁰ Ce que permet l'autodiégétique, en somme, c'est de garder un pied dans le texte, et d'aventurer un pied dans le réel.

Pourquoi les récits érographiques ont-ils un besoin impérieux de ce double statut? C'est que, bien qu'étant une entité abstraite puisque créés par le langage (par opposition au cinéma, aux photographies, aux gravures, etc. qui ont un degré d'abstraction moindre), ils prétendent avoir un effet immédiat sur le réel, sur le lecteur empirique, sur sa physiologie. Puisqu'une narration objective nous rappelle constamment sa propre textualité, elle ne peut pas aussi efficacement « contaminer » le monde du lecteur empirique. On comprend peut-être un peu mieux comment et pourquoi Diderot pleurait

⁴⁹ Brulotte 7.

⁵⁰ Brulotte 8.

en écrivant son roman, qu'il savait pourtant être fictif. Le roman pornographique a pour objectif d'avoir un effet sur la réalité physique du lecteur.

Mais n'y a-t-il pas quelque chose de directement sexuel qui oriente aussi ce choix narratif? Brulotte exploite longuement les tactiques narratologiques qui font apparaître un narrataire. Brulotte voit très justement dans ces types de narration une possibilité de multiplication des points de vue narratifs; le narrateur ne se posant pas en « maître absolu de son discours », on a souvent un « polycentrisme et [une] mobilité » du récit, qui peut-être, selon Brulotte toujours, correspond à un certain « désordre » qui contraste avec l'autorité morale que suppose la narration objective traditionnelle.

Pour en revenir plus directement au narrataire, il faut noter tout d'abord que bien que l'approche de Brulotte soit narratologique, et qu'elle se penche sur les relations du narrateur à son texte, le besoin de recourir au lecteur fictif revient, et ce dans des considérations tout à fait centrales à la démonstration :

[...] cette structure, à narrataire intradiégétique [...] lorsqu'elle n'est pas purement passive et conventionnelle, fait souvent intervenir la parole comme excitant. Elle montre alors concrètement comment la narration érographique agit sur le destinataire et cherche à l'émouvoir ainsi qu'à l'entraîner dans une pratique. [...] Comme tout auteur, l'érographe a son narrataire à lui, plus ou moins clairement défini, qu'il détermine lui-même dans une certaine mesure par tout un dispositif sélectif (sujet choisi, références culturelles, vocabulaire, style etc.) et qui construit le discours selon ses intérêts.⁵¹

⁵¹ Brulotte 10.

Quand il est question de pornographie ou de récits érotiques, on ne peut donc pas éviter de prendre en compte la relation du lecteur au texte. En somme c'est ce qui fait pendant à la théorie de Genette, qui observe la façon dont le narrateur s'inscrit dans le texte. Brulotte explique plus loin les relations ambiguës du destinataire au texte ou, dans les termes d'Umberto Eco, la double identité du lecteur modèle selon son type de lecture.

On peut objecter à Brulotte, comme à la plupart des théoriciens de la sexualité en littérature, le flou qui demeure dans la démonstration sur la distinction entre la sexualité en soi (hors-texte et hors-langage) et la sexualité écrite : « [le narrataire] est non seulement une oreille très complaisante ou un œil avide et 'pervers' tapi dans les marges du texte, mais aussi un sexe excité, une raison qui bascule, un esprit qui s'échauffe et fabule; bref, un corps pluriel appelé, happé dans la circulation du désir et glissant dans la jouissance. »⁵² Outre les questions qui nous ont préoccupés jusqu'ici, et que nous retrouvons, à savoir le statut du lecteur, sa présence dans les stratégies du texte, son caractère empirique ou abstrait, vient s'ajouter cette nouvelle interrogation : Qu'est-ce qu'une sexualité une fois qu'elle est écrite? Autrement dit, nos réflexions jusqu'ici suggèrent que l'acte en soi n'est pas pornographique, mais le représenter peut l'être, selon le mode de représentation. La pornographie est donc un mode de représentation, une communication d'un certain genre. La pornographie, en littérature, pourrait donc être définie comme l'un des modes particuliers d'interrelation entre sexualité et textualité, là où encore une fois « textualité » s'entend comme « mode de fonctionnement textuel. »

⁵² Brulotte 12.

Dans The Invention of Pornography, Lynn Hunt a rassemblé des essais qui se penchent sur la notion de pornographie.⁵³ Nous y retrouvons les mêmes questions qui nous ont retenus jusqu'ici : y a-t-il une relation spécifique du langage à la sexualité qui compose ou qui contribue au statut « pornographique » d'un texte? Y a-t-il un langage transparent de la sexualité, et, plus largement, la sexualité est-elle dicible? Quel est le statut du lecteur, qui doit réagir physiologiquement, s'il n'a pas d'existence empirique? Et enfin, comment classer le roman pornographique par opposition au roman libertin ou au roman érotique?

Ces questions nous ramènent encore une fois au lecteur, et au problème de son statut, à savoir si d'une part il doit être considéré comme entité textuelle et abstraite ou si, d'autre part, on doit lui reconnaître une entité physique et empirique, et, si c'est le cas, comment en rendre compte en termes théoriques. Lucienne Frappier-Mazur nous rappelle à ce sujet que « Goulemot nous a montré que l'effet physiologique produit par la pornographie sur le lecteur constitue une incursion du livre dans le monde réel. » Elle continue en citant Goulemot :

Incapable de satisfaire le désir qu'elle [la fiction érotique] fait naître, elle oblige le lecteur à sortir de l'univers imaginaire et force la loi du livre sur le monde réel; conformément à une vision propre au dix-huitième siècle, la lecture des romans en général produisait bien des effets physiologiques. [...] Dans cette perspective, poursuit-il, l'effet physiologique de la lecture

⁵³ Lynn Hunt ed., The Invention of Pornography (New York: Zone Books, 1993).

pornographique deviendrait le cas exemplaire (agrandi) de toute lecture de fiction.⁵⁴

Bien des présupposés de la théorie littéraire de notre siècle sont ébranlés par l'étude des textes pornographiques : la limite entre le réel et l'imaginaire, la limite entre l'abstrait et le concret, la limite entre le physiologique et le mental, entre le corps et l'esprit. Pourquoi ces dichotomies paraissent-elles comme amplifiées dans les questions théoriques liées à la pornographie? C'est peut-être que la textualité, comme la sexualité, sont des activités qui précisément se déroulent et se développent aux limites entre l'abstrait et le concret, se développent à la fois dans le réel et l'imaginaire et qui activent à la fois le corps et l'esprit.

Enfin, reste la question de la définition de la pornographie. Nous avons vu qu'il était quelquefois question de définir la pornographie en fonction de son « thème principal », et nous avons vu les difficultés que cela soulevait. Même si Lynn Hunt ne nous apporte pas de réponse directe, elle glisse une remarque qui doit nous faire sentir que la pornographie ne peut pas se définir thématiquement, *a fortiori* quand il est question du dix-huitième siècle : « Si nous considérons comme pornographie les descriptions explicites d'organes sexuels et de pratiques sexuelles dans le but de faire naître des désirs sexuels, alors la pornographie était presque toujours une adjonction à quelque chose d'autre jusqu'au milieu, voire la fin du dix-huitième siècle. »⁵⁵

⁵⁴ « Unable to satisfy the desire it arouses, [erotic fiction] obliges the reader to get out of the world of imagination and forces the law of the book upon the real world. [...] according to an eighteenth-century view, the reading of novels in general produced many physiological effects [...] In this perspective [he argues], the physiological effect of pornographic reading would become the exemplary (aggrandized) model of all fiction reading. » Lucienne Frappier-Mazur, « Truth and the Obscene Word in Eighteenth Century French Pornography » *The Invention of Pornography*, Lynn Hunt ed., 219, ma traduction.

⁵⁵ « If we take pornography to be explicit depictions of sexual organs and sexual practices with the aim of arousing sexual feelings, then pornography was almost always an adjunct to something else until the middle or end of the eighteenth century. » Lynn Hunt, *The Invention of Pornography* 10, ma traduction.

Si la solution n'est pas thématique, et puisque le problème du narrataire n'a cessé de surgir, sous différentes formes, depuis la relativité de l'interprétation jusqu'à son existence empirique et physiologique, penchons-nous sur les mécanismes plus directement textuels, et sur la théorie d'un narrateur dans le texte, afin de la confronter et de l'interroger : qu'a à nous dire la théorie d'Umberto Eco sur la lecture d'ouvrages pornographiques?

Par boutade, dans ses Six Promenades, Umberto Eco dit qu'il pense avoir une idée de solution quant à la définition scientifique--c'est-à-dire basée sur des considérations formelles et non pas morales--de ce que serait un film pornographique; il est remarquable à cet égard que, tandis qu'Eco parle clairement de *textes* tant qu'il s'agit d'esthétique, il parle de *films* dès qu'il s'agit de pornographie. C'est sans doute que de parler de textes pornographiques l'entraînerait trop loin, car, comme nous l'avons déjà entrevu, la question des textes pornographiques remet en question le statut des œuvres littéraires et aussi la place du lecteur.

Selon la boutade d'Eco, dans un film pornographique, le temps de l'histoire est égal au temps de la fabula;⁵⁶ les jeux temporels--une des stratégies qui conduit le lecteur--consistent ici, de façon très primitive à, d'une part assurer l'ennui du spectateur entre les actes sexuels, et d'autre part, ménager les actes sexuels comme seuls climax possibles et prévisibles. Toute autre fonction est ainsi suspendue.

⁵⁶ « Il faut savoir si, dans un film représentant des actes sexuels, lorsqu'un personnage prend une voiture ou un ascenseur, le temps du discours correspond avec le temps de l'histoire [...] dans un film porno, si quelqu'un monte en voiture pour aller dix rues plus loin, la voiture parcourt les dix rues--en temps réel. [...] La raison en est très simple. Le film porno est conçu pour satisfaire le public par la vision d'actes sexuels, mais il ne peut offrir une heure et demie d'accouplements ininterrompus, ce serait fatigant pour les acteurs et cela finirait par devenir assommant pour les spectateurs. Il faut donc distribuer les actes sexuels au cours d'une histoire [...] C'est pourquoi tout ce qui n'est pas sexuel doit prendre autant de temps que dans la réalité--alors que les actes sexuels doivent prendre plus de temps qu'ils n'en requièrent en général dans la réalité. » Six Promenades dans le bois du roman et d'ailleurs 85-86.

Mais, dans des textes, où les jeux temporels ne sont pas moins importants qu'au cinéma, ne pourrait-on pas dire plus simplement et à toutes fins pratiques que les textes pornographiques ne font jamais d'ellipse sur les actes sexuels? En effet, si ellipse il y a, cela sous-entendrait d'emblée que le point culminant de la narration est ailleurs, que les stratégies narratives qui guident le lecteur érigent un tout autre type de bois narratif. Voici quelques exemples qui éclaireront ce propos. Dans les Liaisons Dangereuses,⁵⁷ la conquête de Mme de Tourvel a d'autant plus d'impact qu'elle est retardée, et du fait de l'ellipse relative effectuée sur l'acte sexuel, la conquête dépasse la possession. Plus près de notre sujet, et en ne faisant pour l'instant qu'explorer des pistes de recherches possibles, penchons-nous un instant sur Les Bijoux indiscrets et sur Jacques le fataliste. Les deux romans comprennent des passages sexuels, mais si l'on s'en tient à la temporalité, le temps de la fabula n'y équivaut pas au temps de l'histoire. On doit donc se demander quels passages sont ceux qui bénéficient du statut de climax, et ce n'est pas une mince affaire : il suffit de lire les critiques pour voir que l'on est loin d'un consensus.

Certes, les ellipses dépendent aussi du mode de lecture et du temps de lecture. On peut fort bien imaginer un lecteur ou une lectrice lisant un roman, mettons de guerre, ou un roman historique, en omettant tous les passages sauf ceux qui ont un contenu sexuel, fût-il elliptique ou implicite; et même, pourquoi non, quelqu'un qui lise un texte sans contenu sexuel, mais qui lui en assigne un par un jeu personnel d'analogies ou de code. Est-ce que cette lecture-là doit être considérée comme pornographique? D'un point de vue formel, certes, la *lecture* l'est, ce qui ne signifie pas que le *texte* le soit. On repense évidemment aux questions d'interprétation et de surinterprétation : si un des critères de

⁵⁷ Choderlos de Laclos, Les Liaisons Dangereuses (Poche, 1987).

lecture émanant du lecteur est une intention pornographique, la lecture le sera, même si le texte ne l'est pas. C'est un exemple clair de surinterprétation.

À bien y penser, ne peut-on pas voir ici une explication au fait que les romans de Diderot aient été condamnés pour pornographie au dix-neuvième siècle?⁵⁸

Ainsi, la pornographie pourrait-elle être redéfinie formellement en tenant compte à la fois des théories esthétiques d'Eco et de nos réflexions sur la notion de thème : une *lecture* pornographique peut se faire sur un texte qui ne l'est pas, et c'est alors un mode de lecture, une « surinterprétation » ou ce que Culler appelle très justement une « sous-interprétation »,⁵⁹ dans la mesure où c'est une lecture exclusive qui tient compte de certains aspects du texte seulement. Un *texte* pornographique serait celui dont les stratégies consistent précisément à faire passer les désirs du lecteur avant le texte; le texte n'existe que comme catalyseur d'un désir qui lui préexiste. En termes plus théoriques, ce serait un texte sexuel où *l'intentio lectoris* dépasse *l'intentio operis*. Rappelons la formule de l'interprétation idéale selon Eco : « Interpréter un texte, c'est interpréter *ce* texte, et non pas ses pulsions personnelles ». ⁶⁰ Interpréter un texte pornographique, ce serait interpréter ses pulsions personnelles, parce que et dans la mesure où elles sont encouragées par le texte, qui n'a pour ainsi dire pas d'existence indépendante de ce désir.

⁵⁸ Jacques le fataliste fut condamné à la censure sous la Restauration. (voir Jeannette Geffriaud-Rosso, Jacques le fataliste, l'amour et son image VII). Également S. Alexandrian, Histoire de la littérature érotique (Paris : Seghers, 1989)148. « Les Bijoux indiscrets furent longtemps tenus pour un ouvrage extrêmement obscène, mis à l'index sous la Restauration par décret de police d'août 1825, condamné à la destruction sous Louis-Philippe, le 2 février 1835. »

⁵⁹ In Eco, Umberto. Interpretation and Overinterpretation, Richard Rorty, Jonathan Culler, and Christine Brooke-Rose, ed. by Stefan Collini, Cambridge University Press, 1992.

⁶⁰ «To interpret a text means to interpret *that* text, not one's own personal drives», The Limits of interpretation 51, ma traduction.

Un texte pornographique serait donc un texte dont l'auteur idéal enjoint le lecteur idéal à ne faire précisément qu'interpréter ses pulsions personnelles.

D'un autre côté, une œuvre peut être chargée sexuellement sans être pornographique si premièrement elle n'est pas surinterprétée (c'est-à-dire si la lecture ne la transforme pas au-delà de l'*intentio operis*), et deuxièmement si sa poétique, ses stratégies textuelles invitent à autre chose qu'à l'assouvissement de désirs préexistant à la lecture; c'est dire en d'autres termes que la sexualité peut être subordonnée ou intégrée à une autre problématique, et surtout qu'elle dépasse l'*intentio lectoris*.

En observant les avatars littéraires d'un mécanisme qui a pour but d'écrire le sexe, nous nous sommes penchés d'abord sur le roman libertin, puis sur les textes pornographiques, érotiques, ou « érographiques » pour observer ce qui pourrait délimiter la notion de « pornographie. » Pour le roman libertin, il sera bon de retenir que le libertinage est une affaire de démystification des croyances, de désir, et d'affirmation du vide qui se dessine sur un fond de relations théâtrales. Le roman du libertinage est beaucoup plus un roman du langage et des interactions qu'il n'est un roman de la sexualité. Dans le vide que laisse l'absence de transcendance, il reste toujours une dynamique de la relation à autrui.

Une des difficultés du roman libertin est de décider ce qui le distingue du roman pornographique. Les critères d'évaluation sont généralement subjectifs et dépendent de l'activité interprétative du lecteur. La pornographie est un mode de fonctionnement textuel. Le récit pornographique a un pied dans le réel, l'autre dans la fiction, puisqu'il doit avoir un effet sur la réalité physique du lecteur. Avec l'aide d'Eco, on peut affirmer qu'une œuvre littéraire peut être évaluée comme étant pornographique si d'une part le

texte a un contenu sexuel, et d'autre part, l'*intentio lectoris* dépasse l'*intentio operis*. Autrement dit, si l'œuvre ne fait que stimuler un désir qui lui préexiste. Dans cet ordre d'idées, il est aisément concevable que certains romans libertins ne se conforment pas à une poétique pornographique.

Il s'agit maintenant de recadrer toutes ces réflexions, et ce qu'elles impliquent, sur les œuvres romanesques de Diderot. Quelques remarques d'ordre général s'imposent d'abord sur Diderot.

IV. Diderot et la réflexion sur la sexualité et le langage

Il semble que Nicolas Rousseau ait raison de voir que, chez Diderot, le langage et la réalité coexistent dans une sorte d'inadéquation réciproque, et que la réalité extralinguistique, et donc la sexualité qui en fait partie, ne sont pas adéquatement représentables par le langage. On aurait tort cependant de conclure à une sorte de solipsisme ou d'amertume, ou même encore d'en déduire une sorte d'incapacité à communiquer. Si Diderot écrit en effet: « Je crois que nous avons plus d'idées que de mots. Combien de choses senties, et qui ne sont pas nommées! », ⁶¹ ce renoncement philosophique lucide à la transparence du langage n'équivaut pourtant pas à un renoncement ni à la sincérité ni à la vérité dans le langage.

Pour cibler notre réflexion plus directement sur la sexualité, et sur le fait qu'elle ne saurait être exprimée adéquatement, dans une transparence naïve (ce qui sous-entend évidemment que le fait de représenter la sexualité dans un mode de communication la modifie), arrêtons-nous un instant sur ces réflexions de Diderot, tirées du Salon de 1765,

⁶¹ Pensées détachées sur la peinture, in Diderot, Œuvres, Tome IV, Esthétique Théâtre (Paris : Laffont, 1996) 1014.

et qui traitent très directement de la sexualité : « La scène est dans une cave. La fille et son doux ami en étaient sur un point... sur un point... c'est dire assez que ne le dire point, lorsque la mère est arrivée justement... justement... c'est dire encore ceci bien clairement.»⁶²

Si ce passage est particulièrement éclairant, c'est qu'il illustre et concentre l'essentiel des paradoxes que nous avons soulevés jusqu'à présent, à commencer par la dichotomie entre une sexualité matérielle et corporelle et une pensée éthérée et ordonnée. La sexualité, du moins son expression, peut constituer un échange dont l'intellect est une composante qui est loin d'être négligeable.

Un autre paradoxe, qui est lié au premier, est celui qui fait que l'incapacité de dire est justement ce qui rend le message extrêmement clair. La réalité, et ce que Diderot appellerait peut-être la « vérité » du moment, sont très bien rendues. D'autre part, les artifices du langage, la technique de l'écrivain sont apparents : le rythme ternaire, et surtout les rimes intérieures entre « *point* » et « *point* » puis entre « *justement* » et « *clairement* » ajoutent à la clarté : loin d'être le résultat d'une incapacité ou d'une maladresse, l'abstention de dire est à dessein. Le blanc est voulu, et il appartient au lecteur de le combler--ce qui est vrai dans tous les messages, mais qui est rendu bien plus apparent lorsqu'il s'agit de sexualité. Le lecteur ou le destinataire est ainsi bien présent, comme les stratégies qui le guident quant à l'interprétation.

Un autre passage des Œuvres Esthétiques de Diderot nous permet d'étudier la question qui reste en suspens, à savoir celle de la nature du lecteur, entité abstraite et textuelle, ou être de chair et de sang. Diderot se présente lui-même comme destinataire

⁶² À propos de « la fille querellée par sa mère » de Beaudoin, Salon de 1765, dans Diderot Œuvres, Tome IV, Esthétique Théâtre 101.

dans les termes suivants : (il s'agit là, cependant, il est vrai, de peinture) : « Voyez la vérité des détails de ces doigts, et ces fossettes, et cette mollesse et cette teinte de rougeur dont la pression de la tête a coloré le bout de ces doigts délicats, et le charme de tout cela. On s'approcherait de cette main pour la baiser, si on ne respectait cette enfant et sa douleur. »⁶³ C'est là un spectateur physique qui réagit de façon physique à son émotion intellectuelle.

Ainsi, si la sexualité est indicible, si elle ne se dit qu'en métaphores ou en silences, on entrevoit combien centrales sont les modalités d'interaction entre un destinataire et un destinataire, qui semblent devenir le centre, le cœur de la seule communication possible lorsqu'il est question de sexualité.

C'est d'ailleurs ce que nous suggéraient les questions soulevées par les tentatives de définition de la pornographie, comme un mode spécifique de lecture. Les questions que nous avons posées étaient bien moins sexuelles que textuelles. Il faut noter à cet égard que les modalités de transmission d'un message sexuel varient de façon considérable selon le mode d'expression choisi (peinture, sculpture, cinéma, texte), le langage étant par nature d'au moins un degré plus abstrait. Diderot lui-même a noté cette différence : « Un tableau, cette statue licencieuse [*la Vénus aux belles fesses*] est peut-être plus dangereuse qu'un mauvais livre; la première de ces imitations est plus voisine de la chose. »⁶⁴

La sexualité comme « thème » et les exemples de textes dans lesquels la composante sexuelle est essentielle (textes libertins, pornographiques « érographiques »),

⁶³ *La jeune fille qui pleure son oiseau mort*, Greuze, Diderot, Œuvres, Tome IV, Esthétique Théâtre 110.

⁶⁴ Diderot Œuvres, Tome IV, Esthétique Théâtre 1021.

nous ont appris que la sexualité déborde toujours de son contenu sémantique, et que, textualisée ou non, elle se définit d'abord par et dans la nature de la relation qu'entretiennent les protagonistes qui l'actualisent. Comme la textualité, la sexualité est un mode de fonctionnement, une relation. Cela nous amène naturellement à une observation critique du croisement entre ces questions dans les romans de Diderot.

A. La sexualité comme poétique? Historique critique

Sans doute le premier théoricien à prendre le rôle de la sexualité vraiment au sérieux dans les études sur Diderot, Leo Spitzer, s'est, qui plus est, penché sur le style et les qualités de l'écriture de Diderot. Dans son essai « The style of Diderot »,⁶⁵ malgré la méthode intuitive, extrêmement fructueuse en pratique, mais très impressionniste dans ses fondements théoriques, Spitzer, en se penchant sur ce qu'il appellerait les sources de l'imagination créatrice de Diderot, trouve au cœur même de son style, de sa rhétorique, de son écriture--tant dans le vocabulaire que dans les rythmes ou dans les thèmes--une sorte de pulsation sexuelle : « Ses passages les plus efficaces ou les plus remarquables, ceux dans lesquels on sent la nature propre de Diderot, seront toujours ceux qui décrivent le mouvement émotif d'un individu hors de lui-même.⁶⁶ » Commencent à transparaître ici, un lien à tracer entre les rapports entre textualité, sexualité, et « éclatement vers l'autre ». En fait, la sexualité--mettons un certain type de sexualité--et la textualité, peut-être surtout romanesque, ont le potentiel d'être des outils de communication exubérants qui

⁶⁵ Leo Spitzer, «The Style of Diderot», Linguistics and Literary History (Princeton University Press, 1948) 135-191.

⁶⁶ Spitzer 151.

s'ouvrent à autrui, fondamentalement, et qui permettent de dépasser sa propre mesure, en tous cas de surprendre.

En affirmant que « l'acte sexuel, avec son pouvoir d'expansion de l'individu, [...] est la *Grunderlebnis* de Diderot [...], et [qu'] il est au sommet de [...] l'innervation du langage par l'émotion lorsqu'il doit traduire en langage la vibration des sens », ⁶⁷ Leo Spitzer brouille les frontières entre le fond et la forme, et dit pratiquement que la sexualité est la clé de la poétique de Diderot; bien entendu, il parle ici de style, s'appuie sur la « personnalité » de Diderot, et ne s'aventure pas, comme nous avons l'intention de le faire, jusque dans les mécanismes constructeurs du texte et du roman.

Aram Vartanian est à compter au nombre des chercheurs qui se sont penchés sur la sexualité chez Diderot. Puisqu'on accordait encore beaucoup d'importance, au début du siècle, à la personnalité des écrivains, les études de caractériologie semblent avoir inspiré Aram Vartanian ⁶⁸ dans une étude du « cas Diderot » qui, pour avoir des bases un peu chancelantes, n'en est pas moins utile, et qui a eu de grandes répercussions. Si on peut remettre en question sa méthode et son approche, qui consistent plus ou moins à faire une étude de Diderot l'homme à travers ses textes, on lui doit néanmoins l'intuition que la sexualité tient une place centrale chez Diderot. Il note une opposition fondamentale des prémisses de la pensée de Diderot, qui le distinguent de la pensée occidentale courante, en soulignant judicieusement qu'en unissant la sexualité et la philosophie, Diderot se distingue radicalement des clivages établis traditionnellement.

Bien qu'à partir de l'étude de Vartanian, on puisse extrapoler sur la poétique et sur les rapports entre thème et forme, entre les modalités d'expression textuelle de la

⁶⁷ Spitzer 151.

⁶⁸ Aram Vartanian, « Érotisme et Philosophie chez Diderot » *CAIEF* 13 (1961).

sexualité et les liens entre l'idée et la forme, Vartanian lui-même dans son étude ne va pas si loin. Il note l'éclatement que cette association entre sexualité et textualité suppose, mais s'intéresse bien davantage à une étude sur Diderot qu'à une étude sur ses textes.

Georges May souligne, lui aussi, cet éclatement par rapport aux clivages traditionnels en Occident, éclatement qui selon lui pousse Diderot à partir du corps pour mieux comprendre la pensée : « Comme c'est donc l'influence des organes sur l'esprit qui passionnait Diderot, il était normal qu'il s'intéressât surtout aux questions sexuelles. »⁶⁹ Il ajoute plus loin, comme s'il s'agissait d'un tout autre aspect de la question que « À côté de cet aspect quasi 'philosophique' des questions sexuelles, il ne faut pas cacher que Diderot était également par nature amateur de polissonnerie et de gravelure. »⁷⁰

Notre point de vue est que les deux composantes de l'intérêt montré par Diderot pour les questions sexuelles ne doivent pas être séparées : il n'y a pas une sexualité « sérieuse », « scientifique », et l'autre légère et grivoise. Ce clivage ne fait que reproduire à une autre échelle ceux dénoncés auparavant, et que Diderot fait justement éclater. La « scientisation » de la sexualité nous rassure peut-être dans le sens où elle l'intellectualise et nous remet dans la face plus acceptable du clivage corps-esprit qui est le nôtre. Il n'en demeure pas moins que La Religieuse est un roman et non pas un traité scientifique. En parlant de La Religieuse, justement, May qualifie de « médical » le style de Diderot en matière de sexualité textuelle. Il est tout de même excessif de considérer que la sexualité dans La Religieuse se limite à un traité d'observations qui trahit son homme de science. Tout le roman et toute la poétique romanesque de Diderot, sont

⁶⁹ George May, Diderot et La Religieuse (Yale University Press/ Presses Universitaires de France, 1954) 101.

⁷⁰ May 101.

imprégnés de cet intérêt de Diderot pour la sexualité, intérêt qui se traduit peut-être dans son aspect scientifique, mais aussi autant, et peut-être encore bien davantage, sous ses aspects langagier, textuel, grivois, amusant, tragique, sérieux... parmi tant d'autres.

Nous avons vu jusqu'à présent que les grands noms de la recherche sur la sexualité chez Diderot ont tous noté un éclatement des clivages de la pensée traditionnelle, mais se sont généralement cantonnés à l'importance de la pensée sexuelle de Diderot en général, sans insister sur l'influence que celle-ci pouvait avoir sur l'esthétique romanesque ou même sur les modalités de l'échange textuel. Même si les premiers pas ont été faits, qui affirment la centralité de la sexualité dans la pensée de Diderot, la notion d'une sexualité comme poétique reste encore entièrement à définir et à explorer.

Nous avons commencé cette recherche par une question : Qu'est-ce qu'une textualité sexuelle? Les problèmes soulevés par cette question sont le décalage entre le langage et le réel, et donc, *a fortiori* le décalage entre la sexualité et la capacité du langage à la représenter. C'est dire, en d'autres termes, que le langage ne fait pas que représenter, s'il représente, et que la textualisation, en tant que forme spécifique de représentations langagière, est une transformation. C'est dans cette sorte de divorce que se ménagent les relations que nous devons explorer chez Diderot. Il semble d'ailleurs que Diderot privilégie une sorte de silence calculé pour exprimer un message sexuel, ce qui nous laisse avec une ébauche de solution pour décrire la textualité sexuelle : mettant en place un formidable paradoxe qui ne laisse qu'un vide apparent au centre de la communication, elle se déplacerait dans ce que la problématique a de plus dynamique et de plus excentrique au départ, à savoir les modalités d'interaction entre lecteur et auteur,

celles-ci étant les seuls agents d'une communication rendue vide autrement. Dans toute notre exploration, comme dans les recherches qui jusqu'à présent se sont penchées sur la place de la sexualité dans l'œuvre de Diderot, on note une formidable remise en question des clivages communément admis entre l'abstrait et le concret--et qui s'étendent aux rapports physique/intellectuel par exemple-- et que l'on retrouve aussi d'une part dans la conception de la poétique romanesque au dix-huitième siècle et d'autre part dans les fonctionnements de la littérature pornographique.

La textualité sexuelle ne se définit pas aisément, mais elle réside dans un éclatement, dans un glissement de valeurs et de concepts, dont la seule stabilité potentielle est à trouver dans les modalités d'échange entre destinataire et destinataire.

B. Textualité et sexualité : interactions

C'est donc dans ces modalités d'échange entre destinataire et destinataire que nous allons pour l'essentiel concentrer nos efforts. Mais nous sommes encore loin d'avoir délimité strictement notre domaine d'étude. Il nous reste encore à voir ce qui permet l'analogie entre textualité et sexualité. Autrement dit, nous allons nous pencher sur les points de convergence entre sexualité et textualité là où elles existent toutes les deux comme interaction. La textualité comme la sexualité, ne peuvent être considérées comme des entités statiques et définissables dans des contours délimités. La sexualité et la textualité ne se définissent que dans et par les relations qu'entretiennent les protagonistes qui l'actualisent.

Le premier point de convergence entre textualité et sexualité en tant qu'elles se définissent dans les relations entre les protagonistes qui l'actualisent, c'est la séduction. Nous avons déjà avancé plus tôt que le roman doit être un genre séducteur, puisque de

par sa fonction il doit distraire le lecteur et que s'il échoue, il perd le lecteur et sa raison d'être. De très nombreux articles, et même des ouvrages entiers continuent d'être consacrés à la séduction, concept assez complexe en lui-même pour générer un livre, mais plus précisément à la séduction au dix-huitième siècle, à la séduction dans la pensée et dans la philosophie de Diderot.

La séduction nous intéresse particulièrement parce qu'elle décrit une interrelation qui, de plus, a des implications textuelles et évidemment sexuelles. Il est rassurant de retrouver les mêmes enjeux au cœur même de la séduction que ceux que nous avons mis au jour dans la problématique qui lie la textualité à la sexualité : nous retrouvons chez Baudrillard la question de l'indicibilité de la sexualité, et du paradoxe qui en résulte : « Le pur discours de la demande sexuelle est non seulement une absurdité par rapport à la complexité des relations affectives, tout simplement il n'existe pas. [...] C'est qu'au fond la pure demande sexuelle, l'énoncé pur du sexe sont impossibles. »⁷¹ Cela ne fait que confirmer, finalement, que la séduction est un des catalyseurs possibles de l'intersection sinon impossible du moins paradoxale entre sexualité et textualité, et cela nous ouvrira de nouvelles pistes de recherche, concrètement, dans les romans de Diderot.

Plus directement liés à Diderot, de nombreux articles ont été consacrés aux stratégies textuelles séductrices qu'il n'est pas difficile d'aller démanteler dans la poétique romanesque de Diderot. Le travail d'Herbert Josephs dans son article « Libertinism and the dark cave of the soul » en constitue un exemple parlant : « [Diderot] imaginait souvent l'artiste comme un séducteur qui comprenait intimement le mécanisme du plaisir de son lecteur, mais aussi il avait l'intuition, peut-être grâce à sa propre expérience, des plaisirs équivoques et masochistes qui attendaient le spectateur

⁷¹ Jean Baudrillard, De la séduction (Galilée, 1979) 66.

passif et prêt à capituler. »⁷² Rappelons que nous avons dit que la mise en valeur de la relation entre destinataire et destinataire dépend de l'indicibilité de la sexualité, qui laisse le message sinon vide du moins blanc. On commence à entrevoir une formidable dynamique de la complicité, d'un type de séduction qui est surtout textuelle mais qui a des échos sexuels dans ses mécanismes. Le silence de la sexualité rebondit à tous les niveaux où l'on peut voir un destinataire et un destinataire : cela revient, en somme, à centrer sinon l'échange ou le pacte romanesque, du moins le processus romanesque sur les points de convergence entre sexualité et textualité.

La même idée d'une séduction--de nature plus directement sexuelle, et, par son contexte, textuelle--qui rebondit dans tous les mécanismes du texte a été découverte par Carol Lloyd, qui est à ma connaissance la première à avoir établi de façon si claire un lien entre la séduction comme thématique et la séduction comme mécanisme constructeur du texte chez Diderot :⁷³

Il y a, depuis le début du texte avec la bonne Mme de Moni, jusqu'au dernier couvent avec la Mère Supérieure de Ste Eutrope, une séduction de plus en plus systématique et de plus en plus perverse. Cette escalade, due en partie au rythme du roman qui s'accélère, conduit le lecteur à une prise de conscience de plus en plus nette des dangers du couvent, fût-ce du

⁷² «[Diderot] would frequently imagine the artist as a seducer who understood intimately the mechanism of his reader's pleasure, but he also intuited, perhaps through his own example, the dubious masochistic delights that awaited the passive beholder who was prepared to capitulate.» Herbert Josephs, «Diderot's La Religieuse : Libertinism and the dark cave of the soul», Modern Language Notes (91) 1976 737, ma traduction.

⁷³ «There is, from the novel's beginning with the good Mme de Moni to the last convent with the Mother Superior of Ste Eutrope, a more and more systematic and increasingly perverse seduction. This escalation, part of the work's accelerating rhythm, leads the reader to a growing realization of the dangers of even the most benign convent system. It is also, paradoxically, part of the novel's own technique of seduction» Carol Lloyd : «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) 187, ma traduction.

système conventuel le plus anodin. C'est aussi, paradoxalement, une partie de la technique de séduction du roman.

Il ne faudrait pas en conclure que la séduction et le désir comme points de convergence entre l'économie textuelle et l'économie sexuelle sont l'exclusivité de La Religieuse.

Mauzi dit, en parlant du désir dans Jacques le fataliste : « C'est l'un des plaisirs favoris de l'auteur : neutraliser la concession qu'il semble faire, refuser et dérober tout en ayant l'air d'accorder et de montrer. »⁷⁴ Il s'agit évidemment de stratégies textuelles, mais comment ne pas voir ici un parallèle frappant avec la coquetterie, et la séduction sexuelle?

V. Essai de conclusion provisoire

La plus grande difficulté de la mise en place d'une problématique des rapports entre textualité et sexualité envisagée dans ses enjeux esthétiques est le fait qu'une pensée organisée linéairement n'est pas adéquate. Les questions impliquées rebondissent les unes sur les autres, s'entrecroisent, se multiplient, s'entrecoupent, et les combinaisons possibles ne sont pas toujours cantonnées au domaine de l'esthétique, ni même de la littérature.

Les grands principes théoriques que nous proposons d'appliquer à l'étude de l'influence qu'exerce la sexualité sur la textualité (au sens de mode de fonctionnement textuel) dans les romans de Diderot ont tous en commun de faire éclater des oppositions binaires communément admises. Ainsi, la question du statut du lecteur physique ou abstrait fait-elle éclater l'opposition que l'approche structuraliste impose au textuel contre l'hors-texte; ainsi, s'il n'y a pas d'adéquation entre la langue et le monde, il n'y a ni réalité ni fond qui puisse préexister à une forme qui la traduirait fidèlement, et par conséquent, la sexualité, qui n'est pas représentable par le langage, serait de par

⁷⁴ Robert Mauzi, « La Parodie romanesque dans *Jacques le Fataliste* » Diderot Studies 6 (1979) 99.

l'incapacité à nier sa réalité physique, une sorte d'amplificateur du décalage entre la langue et la réalité. Le premier effort de réflexion est donc un effort de démantèlement et de déconstruction de ce qui nous empêche de comprendre Diderot pleinement.

Les autres prémisses théoriques sont ceux d'une instabilité et d'une relativité des concepts : une œuvre d'art est une communication, elle dépend donc hautement de la relation du destinataire au destinataire, et des codes qu'envoie le destinataire au destinataire pour lui permettre d'appréhender l'œuvre d'art le plus complètement possible. L'interprétation peut donc être perçue comme une série de variables acceptables, et non pas comme une entité confinée et délimitable. Ainsi, le texte comme le sexe sont des entités qui dépendent de l'interaction des protagonistes qui l'actualisent. Le lieu de croisement limite entre texte et sexe, à savoir le texte pornographique, vient encore confirmer cette théorie, dans le sens où la pornographie ne saurait se définir comme un « contenu » (« un contenu pornographique » ne signifie rien), mais se définit au contraire comme un mode de lecture, en somme, un mode d'interrelation. C'est dire, en d'autres termes, que le narrataire aussi imprime du sens au texte.

Les recherches sur la textualité et la sexualité, y compris sur Diderot, sont nombreuses, mais il n'y en a pas encore qui se soit penchée sur l'influence que la sexualité pourrait avoir sur l'esthétique romanesque ou sur les modalités de l'échange textuel. Certainement, la présence d'un contenu sexuel vient modifier le rapport entre destinataire et destinataire, ne serait-ce que du fait des entrecroisements conceptuels qui relient les deux entités, sexe et texte. Le roman libertin a su en tirer parti, et particulièrement sur les liens entre séduction textuelle et séduction sexuelle. Les romans

de Diderot aussi rapprochent les stratégies textuelles séductrices, puisque la séduction y est à la fois une thématique et un mécanisme constructeur du texte.

Dans la sexualité, dans l'indicible, il nous reste toujours la connexion, la communication et le jeu. En dernière analyse, ce qu'il nous reste d'une textualité minée ou modifiée, selon le point de vue d'où on se place, par la sexualité, c'est l'éclatement (joyeux) d'une communication, la dénonciation de ses incapacités et l'affirmation triomphante de ce qu'il en reste : ce qui est relatif, ce qui a *rappor*t à, ce qui lie, ce qui oppose, et la confrontation ou la complicité de deux esprits.

Ce premier chapitre avait pour but de mettre en place des jalons théoriques, mais aussi et surtout de mettre au jour les faisceaux de questions que nous voulons examiner chez Diderot, les multiples pistes de recherche qui s'ouvrent à nous, ainsi que leurs corollaires.

Il nous incombe maintenant d'examiner les implications pratiques, directement sur les romans de Diderot, de ces positions théoriques, et de voir en quoi elles sont infirmées, confirmées, enrichies ou remises en question.

Ainsi, ce qui nous occupera le plus dans la pratique seront les aspects récurrents qui réapparaissent quel que soit l'angle à partir duquel on aborde le problème. D'abord, il nous faudra garder à l'esprit en permanence les modalités de l'interprétation, la place du lecteur, son statut (abstrait ou concret, « cerveau » ou « testicule »). Et plus directement centrés sur la sexualité proprement dite, à ses modes d'apparition dans le texte : son indicibilité, sa modification dans le langage, ses formes métaphoriques ou « naturelles », la façon dont elle apparaît ou n'apparaît pas dans le texte, l'importance des blancs. Enfin, à cause de l'importance des blancs, et de la redéfinition de la notion de thème qui

s'impose, les modalités d'interrelation entre les instances du discours : narrateur, narrataire, lecteur modèle et auteur modèle, et tous leurs avatars.

CHAPITRE DEUX : LA SEXUALITÉ ET SES MODES D'APPARITION DANS LE DISCOURS

I. Interprétations couramment admises

A. Dans Les Bijoux indiscrets

Au niveau le plus évident, qui n'est pas pour autant le plus négligeable, les rapports entre textualité et sexualité dans Les Bijoux indiscrets s'organisent de façon assez simple : d'un côté, on a le langage des bijoux, le langage sexuel, cru et vrai, qui ne connaît pas la pudeur. Pour simplifier, le sexe est à la nature ce que le langage est à la culture. C'est d'ailleurs une des originalités de Diderot que de donner la parole, littéralement, à une partie de l'existence que la littérature préfère le plus souvent garder sous silence, et de briser le double tabou social et culturel qu'est la sexualité, *a fortiori* la sexualité féminine.

Ainsi, le langage des bijoux, la sexualité, la nature, le désordre d'un côté s'opposent-ils dans le texte à l'autorité que représente le langage des conventions; ce langage-là représente l'ordre, les normes sociales, la civilisation. C'est là une des analyses les plus couramment admises par les critiques : « Il existe un langage de la nature qui ne se confond pas avec le langage de convention fixé par les règles de la vie en société. »⁷⁵

Pour apprécier les rapports entre sexualité et textualité, il faut sans doute envisager d'abord le problème d'un angle plus large : il faut considérer ce qu'il en est de la nature du langage, et de ses possibilités de relation avec la sexualité. Le décalage entre le langage et la sexualité (qui s'exprime par l'intermédiaire des bijoux) d'une part révèle l'hypocrisie à l'égard des questions sexuelles, et d'autre part resserre l'écart entre les

⁷⁵ Jacques Chouillet, Diderot (Paris : SEDES, 1979) 79.

apparences et les pratiques. C'est là, pour l'essentiel, l'argument d'Alice Parker : « À cause de son artificialité et de son formalisme, la société française du dix-huitième siècle apparaissait à Diderot comme particulièrement inhospitalière à l'énergie représentée par Eros [...] C'est là la signification des discours complexes sur la sexualité qu'a composés Diderot depuis Les Bijoux indiscrets [...] ». ⁷⁶ Pour elle, la problématique est relativement simple : « En confrontant les deux voix de la *femina duplex*, voix qui le plus souvent sont discordantes, Diderot a plusieurs objectifs. Le corps, dans ce cas précis, le 'bijou' qui représente l'orifice génital féminin, dit la vérité. La voix de la femme déguise la vérité, pour une raison ou pour une autre. » ⁷⁷

À ce premier degré, qui sans rendre compte de tous les tenants et les aboutissants, n'en constitue pourtant pas moins une interprétation valide et bien présente dans le texte, à ce premier degré, donc, le monde réel, le monde de la vérité, est le monde matériel géré par les instincts, par le corps, et dépouillé des habitudes ridicules qui le cachent. Nous ne sommes pas sans remarquer qu'une telle critique rétablit le confort de la dichotomie familière entre corps et langage, que Les Bijoux indiscrets démantèle pourtant soigneusement. Dans une telle approche critique, le monde du mensonge est celui qui est géré par le langage, ou un certain usage que l'on fait du langage, et qui consiste à pouvoir extrapoler de la réalité, et à pouvoir donner, grâce à la capacité de représentation du

⁷⁶ « Because of its artificiality and formalism, Diderot found eighteenth-century French society particularly inhospitable to the energy represented by Eros. [...] This is the significance of the many faceted discourse on sexuality that Diderot composed from Les Bijoux indiscrets » Alice Parker, « Diderot/ica : Diderot's contribution to the history of sexuality » Diderot Studies XXII (1986), ma traduction.

⁷⁷ « In confronting the two voices of the *femina duplex*, voices most often discordant, Diderot has several purposes. The body, in this case the 'bijou' which represents the female genital orifice, speaks the truth. The women's actual voices disguise the truth, for one reason or another. » Alice Parker, « Diderot/ica : Diderot's contribution to the history of sexuality » Diderot Studies XXII (1986), ma traduction.

langage, une réalité distincte et parfois créée de toutes pièces. Faire parler les bijoux, c'est briser cet écart, c'est rapprocher la réalité de sa représentation, c'est faire éclater un silence hypocrite.

Cependant, au sein même de cette problématique qui oppose le « sexe-vrai-et-naturel » au « langage-faux-et-culturel », au cœur même de la question des apparences, des calomnies et du mensonge contre la réalité, force est de remarquer que le texte dépend étroitement du sexe, et ce dans une dynamique quelque peu plus complexe que la dichotomie que la critique paraît couramment établir : il semble que, à partir de la vérité du sexe, obtenue par le langage faut-il le rappeler, puisque les bijoux *parlent*, le langage sur le sexe s'auto-génère, le texte s'auto-propulse. En d'autres termes, loin de faire fonction d'antidote au langage hypocrite, culturel, créé de toutes pièces, la sexualité le nourrit, l'encourage, lui profite. Voyons plutôt dans le texte : « Tandis que le caquet des bijoux occupait l'accadémie, il devint dans les cercles la nouvelle du jour, et la matière du lendemain et de plusieurs autres jours : c'était un texte inépuisable. Aux faits véritables, on en ajoutait de faux; tout passait : le prodige avait rendu tout croyable. »⁷⁸

C'est dire que, loin de corriger ce « défaut » culturel qui consiste à mentir sur le sexe, à inventer, à créer des discours sans se soucier de leur adéquation à la réalité objective du corps (ce que la bague magique a pourtant l'air de devoir accomplir), le langage des bijoux multiplie le texte sur le sexe et l'augmente. Dès après le premier essai de l'anneau, qui semble montrer de façon convaincante que la vérité sur le sexe et sur la nature humaine est à portée de la main, le langage, avec toute sa splendeur conventionnelle et mensongère, ne tarde pas à reprendre le dessus : « Cette aventure fit grand bruit à la cour, à la ville et dans tout le Congo. Il en courut des épigrammes : le

⁷⁸ Les Bijoux indiscrets 63.

discours du bijou d'Alcine fut publié, revu, corrigé, augmenté et commenté par les agréables de la cour. On chansonna l'émir; sa femme fut immortalisée [...] »⁷⁹

L'effort de réduire la sexualité dans un langage naturel qui pourrait la représenter de façon immédiate et sans écart s'avère vain : le texte continue de produire comme et plus qu'avant un langage double, faux, caractérisé par sa capacité de représentation et sa distance par rapport à la réalité objective. Le langage naturel que semble vouloir produire la bague, en antidote au langage culturel et faux, est à son tour démantelé et dénoncé comme une illusion à un deuxième degré. La dichotomie entre corps et langage est, autrement dit, insoutenable.

B. Dans La Religieuse

Dans La Religieuse comme dans Les Bijoux indiscrets on retrouve dans l'expression de la sexualité la volonté de briser un tabou social et culturel. Là aussi, le sexe serait une sorte de langage naturel. Le témoignage de Suzanne Simonin brise en fait trois tabous : (i) la sexualité, (ii) féminine et (iii) dans les couvents. Comme dans Les Bijoux indiscrets, on retrouve une opposition à l'autorité et aux traditions, représentées ici par l'entremise des institutions catholiques et chrétiennes, le système monacal en particulier, et en grande partie dans la mesure où ces institutions représentent des freins à la vitalité sexuelle et naturelle de l'être humain.

Si la problématique de La Religieuse reste similaire à celle que nous avons observée dans les Bijoux indiscrets, elle s'y est toutefois un peu déplacée. Pour simplifier, dans Les Bijoux indiscrets, c'était le langage qui était à la fois et paradoxalement l'opresseur (le langage civilisé de la cour) et le libérateur des instincts

⁷⁹ Les Bijoux indiscrets 47.

naturels (le langage des bijoux). Dans La Religieuse, la sexualité a, du moins en partie, la même place d'entité naturelle refoulée, mais il n'est point ici de bague ou de libération par le langage. Si la sexualité est réprimée, c'est autant dans les actes que dans le langage.

Il existe donc dans La Religieuse, à un certain niveau de lecture, la même revendication de la sexualité comme instinct naturel qui doit s'exprimer que dans Les Bijoux indiscrets. Les passages les plus virulents dans le cadre de cette thématique sont les paroles rapportées du plaidoyer de l'avocat Manouri, lesquelles font clairement écho à d'autres écrits de Diderot. Le message, c'est qu'il est aberrant de nier la sexualité:

Dieu qui a créé [l'homme] si inconstant si fragile, peut-il autoriser la témérité de ces vœux? Ces vœux, qui heurtent la pente générale de la nature, peuvent-ils jamais être bien observés que par quelques créatures mal organisées, en qui les germes des passions sont flétris, et qu'on rangerait à bon droit parmi les monstres, si nos lumières nous permettaient de connaître aussi facilement la structure intérieure de l'homme que sa structure extérieure? Toutes ces cérémonies lugubres [...] suspendent-elles les fonctions animales? Au contraire ne se réveillent-elles pas dans le silence, la contrainte et l'oisiveté avec une violence inconnue aux gens du monde, qu'une foule de distractions emporte?⁸⁰

Tout le plaidoyer repose sur une morale basée sur le bien de l'humanité selon le principe de conservation, mais aussi sur des passages bibliques où il est recommandé de « croître et multiplier », argument qui prend tout son poids dans une France du dix-huitième siècle où règne une panique injustifiée de dépopulation : « Faire vœu de

⁸⁰ La Religieuse 120.

chasteté, c'est promettre à Dieu l'infraction constante de la plus sage et de la plus importante de ses lois. »⁸¹ Il apparaît donc que, comme dans les Bijoux, on pourrait conclure à une dichotomie des instincts sexuels refoulés à tort et d'un langage, ou plus précisément d'une culture, oppresseurs. Sur ce discours de l'avocat Manouri, cependant, deux remarques de poids. La première, c'est la critique exercée par Suzanne, qui est dans ce passage détentrice de l'autorité narrative et qui laisse transparaître Diderot comme en palimpseste, sur ce même plaidoyer : « M. Manouri publia un premier mémoire qui fit peu de sensation; il y avait trop d'esprit, pas assez de pathétique, presque point de raisons ». ⁸² La seconde remarque porte sur l'inefficacité de ce plaidoyer, puisque Manouri a perdu ce procès.

Le refoulement des instincts sexuels est repris ailleurs, dans le dialogue entre Suzanne et le jeune moine qui compatit à son sort...et qui tente de la séduire :

- Et cela est-il donc si commun dans les maisons religieuses? Ma pauvre supérieure! Dans quel état elle est tombée! - Il est fâcheux, et je crains bien qu'il n'empire. Elle n'était pas faite pour son état, et voilà ce qui en arrive tôt ou tard. Quand on s'oppose au penchant général de la nature, cette contrainte la détourne à des affections déréglées, qui sont d'autant plus violentes, qu'elles sont mal fondées; c'est une espèce de folie.⁸³

Le fait que le jeune ecclésiaste tente de séduire Suzanne au moment où il prononce ces mots en modifie le contenu relativement aux rapports qu'ils révèlent entre la sexualité et la textualité : l'argument ne saurait en effet être interprété littéralement,

⁸¹ La Religieuse 121.

⁸² La Religieuse 119.

⁸³ La Religieuse 195.

puisqu'il a une fonction performative. Le message, c'est : il faut fuir les couvents qui sont malsains, mais il a des motifs et des intérêts qui justifient ce point de vue. Le même discours exactement, celui qui condamne la répression de la sexualité, peut avoir deux fins directement opposées : pour Manouri, de sauver la jeune fille, pour le moine, de la perdre; cela suffit à convaincre de la relativité d'un discours qui feint de croire que la sexualité est opprimée et doit être libérée. Un discours aussi puissamment réversible nous laisse entendre que le véritable sens est ailleurs.

L'apparence d'une sexualité opprimée qui doit s'exprimer, en mots ou en actes, ressurgit dans La Religieuse comme elle était apparue dans Les Bijoux indiscrets. Force est de constater que le démantèlement de cette lecture, présente pourtant, n'est pas loin. Les dichotomies n'ont pas leur place dans ce roman non plus.

C. Dans Jacques le fataliste

Comme dans Les Bijoux indiscrets et comme dans La Religieuse, le thème de la sexualité apparaît dans Jacques le fataliste, à prime abord, sous l'éclairage d'une vision dualiste entre les instincts naturels et positifs, et une oppression néfaste et hypocrite : « Et que vous est l'action génitale, si naturelle, si nécessaire et si juste, pour en exclure le signe de vos entretiens et pour imaginer que votre bouche, vos yeux et vos oreilles en seraient souillés? »⁸⁴ En d'autres termes, ni la pratique, extra-linguistique, ni l'expression de la pratique ne devraient être bridés. L'oppression pèse à la fois sur la sexualité et sur son expression, et les instincts naturels et positifs sont libérés, si l'on en autorise l'expression. Depuis Les Bijoux indiscrets, il est indéniable que le nœud s'est resserré, et il est de plus en plus difficile de se reposer sur une dichotomie claire entre sexualité et

⁸⁴ Jacques le fataliste 248.

textualité. Les critiques cependant se sont suffisamment penchés sur ces questions pour nous fournir un point de départ.

Nombreux sont les critiques qui continuent de voir dans ce qu'ils appellent la « grivoiserie » de Jacques le fataliste une partie de sa bonne humeur et de l'énergie qui semble en rayonner : la proclamation ouverte, dépouillée des inhibitions, d'une sexualité saine et assumée. Ceci, s'entend, par opposition à une société environnante oppressive quand il est question de sexualité. Donal O'Gorman voit par exemple le bâillon qu'a dû souffrir Jacques comme un symbole de censure : « Ne serait-il pas pertinent de voir le bâillon comme le symbole du blocage de la nature et des instincts sexuels jusqu'à la puberté? Le bâillon une fois enlevé, Jacques parle avidement et sans arrêt de questions sexuelles-- [...] »⁸⁵

Sur cette interprétation, deux remarques préliminaires qui nous serviront de plateforme à une réflexion plus poussée : la première, il est très marquant de voir à quel point sexualité et textualité sont imbriquées dans ce roman. O'Gorman ne fait pas la différence entre la censure opérée sur la sexualité textuelle (donc le fait de transformer la sexualité en langage, parlé ou écrit pour Jacques le fataliste) et la censure qui s'exerce possiblement sur la réalité extra-linguistique du sexe : *ce qu'on fait*, ce qui, d'après le mythe dénoncé par Foucault, est objet de la répression. En d'autres termes, le bâillon est-il symbolique de ce qui supprime un acte sexuel ou de ce qui fait taire le discours sur le sexe? Seconde remarque : on devrait aussi prendre en compte que ce n'est pas seulement Jacques qui parle, c'est aussi le maître qui écoute, et qui est friand de ce genre d'histoires.

⁸⁵ « Would it not [...] be apposite to see the gag as symbolizing nature's blockage of the sex instinct until puberty? Once it is removed, Jacques speaks avidly and unceasingly about sexual matters--[...] » Donal O'Gorman, «A new reading of Jacques le fataliste» Diderot Studies XIX (1978) 141, ma traduction.

À bien des égards, si Jacques parle de sexualité, c'est parce que son maître lui en fait la requête. Et il n'y a pas de bâillon sur les oreilles du maître.

Le bâillon n'est pas la seule instance qui soit sujette à l'interprétation critique dichotomique et familière du comportement sexuel qui serait naturel, sain et bon, et qui s'opposerait à une répression hypocrite; on retrouve d'ailleurs dans Jacques le fataliste l'antichléricisme qui se manifeste dans une critique de l'abstinence, comme dans les deux autres romans : « Ils prennent pour la voix de Dieu qui les appelle à lui les premiers efforts d'un tempérament qui se développe : et c'est précisément lorsque la nature les sollicite, qu'ils embrassent un genre de vie contraire à la nature. »⁸⁶

Le vocabulaire de la sexualité dans Jacques le fataliste se caractérise d'ailleurs par une association à des termes d'expansion, de santé, d'énergie. Lorsqu'il est question de sexualité, il y est aussi souvent question de « bonne nature » : d'appétit, de plaisir, de nourriture, en somme, de bons vivants. C'est en partie l'image que l'on retrouve de Dame Suzon et Dame Marguerite chez certains critiques, comme Jeanette Geffriaud Rosso :

L'amour dans Jacques le fataliste n'est pas un amour platonique : les femmes qui peuplent ce roman n'ont rien de commun avec la femme-ange de Dante que Diderot cite d'ailleurs dans cet ouvrage. Elles ne sont point une évanescence romantique mais sont en chair et en os et leur corps tout entier, de la pointe des cheveux à l'extrémité des pieds, participe à l'amour.⁸⁷

Si les travaux consacrés à la sexualité dans Jacques le fataliste ne sont pourtant pas légion, c'est sans doute, d'une part, parce que les critiques qui ont choisi de se

⁸⁶ Jacques le fataliste 206.

⁸⁷ Geffriaud-Rosso, 56.

pencher sur Jacques le fataliste ont souvent préféré parler des aspects philosophiques ou techniques du roman, d'autre part, parce que les amateurs de Diderot et de sexualité en littérature ont fort à faire avec le Supplément au voyage de Bougainville, Les Bijoux indiscrets ou même La Religieuse. Mais dans notre idée qui est que la dynamique sexuelle chez Diderot répond à une dynamique textuelle et peut-être romanesque, et plus précisément à des principes organisateurs fondamentaux du roman, Jacques le fataliste soulève des questions essentielles. Le travail le plus détaillé sur ces questions de sexualité est sans doute celui d'Alice Parker, qui, dans son article intitulé « Diderot/ica » déclare:

[...] Diderot se moque des conventions du roman traditionnel, y compris des intrigues amoureuses, mais ni la parodie ni le burlesque ne sauraient dissimuler qu'Eros est le maître qui commande toute la comédie humaine du roman. Bien que la thèse centrale soit bien plus large, les preuves qui s'accumulent dans les rencontres sexuelles successives que nous présente *Jacques*, sont aussi importantes qu'elles ne l'étaient dans les *Bijoux*. Il n'y a pas d'esprit sans corps, pas de métaphysique sans Eros [...]. Pour les lecteurs d'aujourd'hui, *Jacques* présente un intérêt tout particulier parce que Diderot y anticipe la relation entre la sémiotique et le discours au sens large sur la sexualité.⁸⁸

Les deux textes critiques cités me semblent bien illustrer les deux tendances interprétatives relatives à la sexualité dans Jacques le fataliste : celle d'Alice Parker nous

⁸⁸ « Diderot does make fun of the conventions of traditional novels, including love entanglements, but neither parody nor burlesque alter the fact that Eros is the ring master who commands the entire human comedy in the novel. Although the central thesis is much broader, the cumulative evidence of the many sexual encounters in *Jacques* is as important as in the *Bijoux*. There is no mind without the body, no metaphysics without Eros [...]. For present-day readers, *Jacques* holds particular interest because Diderot anticipates the relationship of semiotics to the larger discourse on sexuality. » Alice Parker « 'Diderot/ica': Diderot's contribution to the history of sexuality » *Diderot Studies* XXII (1986), 103, ma traduction.

rappelle que la sexualité a une place considérable dans ce roman aussi, mais ne fait que tracer des pistes d'exploration, en partie à cause du fait que la sexualité est intégrée à un système beaucoup plus large qui comprend le déterminisme, l'écriture, le roman, l'esthétique, la morale. L'interprétation de Jeannette Geffriaud-Rosso est le produit des stratégies mises en place pour un « lecteur naïf » : c'est donc l'interprétation d'un lecteur qui reste au niveau de ce que l'on a voulu en faire, sans se pencher sur la façon dont fonctionne le mécanisme. Si, comme le suggère Jeannette Geffriaud-Rosso, Jacques le fataliste est un roman joyeux, qui respire la plénitude d'une alliance parfaite entre l'amour et la sexualité, au point que les deux se confondent, alors la sexualité s'y exprime pleinement et en toute transparence. De nombreux arguments nous poussent vers une autre interprétation, que nous explorerons plus avant.

Les trois romans ont donc des points communs très apparents dans la relation qu'ils instaurent entre sexualité et textualité. Pour les trois romans, on peut, à un premier niveau d'analyse, déceler une opposition apparente entre une sexualité naturelle, positive, exubérante et saine, par opposition à une oppression hypocrite, mensongère, et excessivement civilisée. Cette lecture va tout à fait dans le sens d'un parallèle avec ce que Foucault dit de la sexualité. Les choses apparaissent cependant très vite beaucoup plus complexes : en effet, si le seul fait de briser les tabous, d'exprimer le sexe suffit à défaire cette hypocrisie, force est de constater que le siège premier de l'hypocrisie était le langage. La sexualité est donc susceptible, et même semble avoir une propension à produire un excès de langage double, faux, qui éloigne encore un peu davantage de la vérité tant recherchée et d'une transparence impossible. Dans La Religieuse particulièrement, la sexualité clairement exprimée ne constitue jamais un remède au

paradoxe entre textualité et sexualité qui prend corps en Suzanne. Enfin, dans Jacques le fataliste, la libération magique a également disparu. L'oppression pèse également sur la pratique sexuelle et sur l'expression sexuelle, et le roman reste toujours très loin d'une quelconque résolution par la transparence.

Si l'opposition apparente est là entre deux pôles dont l'un serait une sorte d'alliance entre sexualité et naturel, l'autre une association entre textualité et oppression qui déguise la vérité, cela ne constitue finalement que la mise en place d'un paradoxe. Aucun des trois romans ne prétend ni à la transparence, ni encore moins à la résolution de ce paradoxe. C'est donc à l'exploration de ces oppositions apparentes et de ce qu'elles recèlent qu'il convient de s'attacher maintenant.

II. Problèmes de méthode et questions théoriques

A. Dans les Bijoux indiscrets

Une analyse même au niveau le plus élémentaire qui soit, de la sexualité dans Les Bijoux indiscrets, soulève dès le premier abord des questions qui viennent recouper les problèmes théoriques que nous avons rencontrés dans le premier chapitre.

Pour étudier la sexualité dans un passage donné, il suffit, apparemment, de relever les passages sexuels dans le roman. Mais comment décider quel passage a un contenu sexuel, lequel n'en a pas? L'acte sexuel n'est jamais dit « clairement » que dans des langues étrangères (et donc par un biais plus difficile d'accès) dans le passage du bijou voyageur.⁸⁹ À part cela, il s'agit souvent de faire un choix interprétatif, qui nous confronte à chaque fois à ce que l'on pourrait appeler notre degré de perversité ou de naïveté, selon le cas. En d'autres termes, la sexualité n'est pas une entité textuelle stable.

⁸⁹ Par exemple: « [...] being intimate friends, they fuck'd me, as they had sailed, in company [...] » 260.

La première difficulté à surmonter est celle du décalage entre le contenu sexuel apparent, et le contenu sexuel réel, qui nous font sentir toute l'importance du contexte et des conditions d'énonciation dans l'acte d'interprétation. D'un côté, prenons une phrase apparemment anodine, qui pourtant décrit l'acte sexuel. Dans l'exposé de Girgiro l'entortillé⁹⁰, des expressions apparemment aussi anodines que « accepter des services » ou « la place vacante fut occupée » décrivent, sans conteste possible, l'acte sexuel; il est vrai que c'est un bijou qui parle, et que nous savons que par définition les bijoux ne parlent que de leurs exploits sexuels; dans ce contexte, « offrir » ou « accepter des services » ne peut guère que signifier l'acte sexuel.⁹¹ Force est de constater toutefois que nous sommes loin d'une expression transparente et que, loin de briser les tabous, les bijoux semblent au contraire les raffiner.

D'un autre côté, nous avons des passages, qui, pris hors contexte paraissent très clairement avoir un contenu sexuel; ce n'est pourtant pas le sens qu'ils semblent prendre dans le roman. Comment en effet, ne lisant que « Lorsque les savants se furent épuisés sur les bijoux, les bramines s'en emparèrent », ⁹² peut-on savoir que, dans le contexte, il s'agit d'un effort intellectuel? Il y a là clairement un double sens : même si le contexte n'autorise pas l'interprétation purement sexuelle, le lecteur, entraîné à dépister des indices sexuels, aura une double interprétation en lisant cette phrase. Les sens glissent, nous amusent, et peut-être nous inquiètent un peu. Un autre exemple tout aussi parlant est celui du débat concernant le « morceau de drap que l'on appliquait aux moribonds. ⁹³ » Là

⁹⁰ Les Bijoux indiscrets 209.

⁹¹ Les Bijoux indiscrets 209.

⁹² Les Bijoux indiscrets 79.

⁹³ Les Bijoux indiscrets 83.

aussi, bien que le sens ne soit pas sexuel, en tant que lecteur qui a appris à pratiquer une activité interprétative intense, on ajoute un peu de sens là où on comprend pourtant bien vite qu'il n'y en a que l'allusion, que le jeu, que la provocation à l'interprétation : « L'ancien rite ordonnait de placer [le penum] sur la bouche. Des réformateurs prétendirent qu'il fallait le mettre au derrière. Les esprits s'étaient échauffés. On était sur le point d'en venir aux mains. »⁹⁴ Ce qui semblait nous rassurer tout à l'heure, à savoir le contexte large, joue à présent contre nous, puisque c'est la proximité de « mettre quelque chose au derrière » et des bijoux, évidemment, qui nous conduit à penser plus que nous devrions de ces expressions : « s'échauffer » et « en venir aux mains. »

Il est, dans un tel contexte, très ardu de faire des remarques statistiques, quelles qu'elles soient, sur l'importance de la sexualité dans le roman. Ces quelques exemples auront suffi à montrer que la sexualité n'est et ne saurait être une entité mesurable et claire, et que c'est en cela et pour cela qu'elle a le potentiel de révéler des articulations textuelles.

À force de nous acquitter tant bien que mal de notre tâche d'interprète qui doit comprendre à demi-mot les allusions sexuelles, peut-être prenons-nous de mauvaises habitudes, dans lesquelles Diderot nous attend au tournant, et peut-être abusons-nous de ce réflexe pour ajouter du sens là où nous ne pouvons pas savoir s'il y en a vraiment. L'exemple le plus frappant à mes yeux est celui qui est à la fois preuve de ma perversité et de ma pudibonderie, de la meute des chiens d'Haria. Le Sultan s'intéresse à Haria et décide de faire parler son bijou. Voici en quels termes cette femme est décrite :

Les années la jetèrent dans la réforme; elle se restreignit à quatre chiens et à deux bramines et devint bientôt un modèle d'édification. En effet, la

⁹⁴ Les Bijoux indiscrets 83.

satire la plus envenimée n'avait pas de quoi mordre, et Haria jouissait en paix, depuis plus de dix ans, d'une haute réputation de vertu, et de ces animaux. On savait même sa tendresse si décidée pour les gredins, qu'on ne soupçonnait plus les bramines de la partager.⁹⁵

Il n'est pas très difficile de se livrer à un exercice qui justifie une interprétation sexuelle du passage. Les éléments qui vont dans ce sens abondent : les bramines sont habituellement et ironiquement associés aux activités sexuelles illicites; l'association des chiens et des bramines, et l'habitude qu'ont les bijoux de faire des listes de leurs « visiteurs » en les liant statistiquement par des « et » et par des nombres nous poussent donc à penser que le bijou d'Harja compte les quatre chiens parmi ses amants.⁹⁶ Nous avons aussi des raisons de comprendre « édification » dans un sens sexuel qu'il prend ailleurs : « Ce ne fut pas la seule nonne que j'instruisis; et quelques jeunes nonnains vinrent aussi s'*édifier* dans ma cellule. »⁹⁷ Également dans le chapitre des voyageurs :

Plus souvent le thermomètre ne peut s'appliquer au garçon, parce que son bijou indolent ne se prête pas à l'opération. Alors toutes les grandes filles de l'île peuvent s'approcher et s'occuper de la résurrection de ce mort. Cela s'appelle faire ses dévotions. On dit d'une fille zélée pour cet exercice, qu'elle est pieuse; elle *édifie*.⁹⁸

⁹⁵ Les Bijoux indiscrets 135.

⁹⁶ À titre d'exemples, pour les listes élaborées par les bijoux : « et le bijou prétendu virginal confessa deux jardiniers, un bramine et trois cavaliers [...] » 55; « Je reçus quelques nouveaux hôtes, Cacil, Jékia, Almamoum, Jasub, Sélim, Manzora, Néreskim [...] » 126; « un sénateur, puis un conseiller d'État, puis un pontife, puis un ou deux maîtres de requêtes puis un musicien... » 191.

⁹⁷ Les Bijoux indiscrets 255.

⁹⁸ Les Bijoux indiscrets 99, je souligne.

D'autre part, la proximité phonétique de « satire » et « satyre », mot qui associe l'humain, l'animal et la lubricité, nous encourage encore à entrevoir une thématique possible de la zoophilie. Enfin, « avoir de quoi mordre », « jouir de ces animaux », nous suggèrent le côté plus concret des pratiques éventuelles d'Haria.

Tentons de justifier une interprétation non sexuelle : le passage traduirait alors le fait qu'Haria se soit désintéressée des questions sexuelles, et qu'elle ait préféré se tourner vers l'affection exclusive qu'elle a pour ses chiens. Un premier facteur en faveur de cette interprétation est l'âge d'Haria. Pour une raison ou une autre, dans Les Bijoux indiscrets, les personnes un peu plus âgées semblent devenir complètement asexuées.⁹⁹ Haria dit bien à ses chiens : « Dormez, dormez, et ne troublez point mon repos ni le vôtre »,¹⁰⁰ ce qui, quelque pervers qu'on soit, ne sonne pas comme une invite au plaisir sexuel; lorsque le sultan interroge son bijou, il est vrai que ce dernier parle de Médor et de Lisette, mais en leur demandant de se retirer. Est-ce assez pour juger de ce que fait Médor? Il y a, après tout, quatre chiens et Haria dans le lit, on ne peut pas conclure sur la proximité du chien et du bijou, d'autant plus qu'Haria veut sommeiller, qu'elle se rendort. Il faut aussi compter que les bijoux semblent aimer à parler, mais si nous avons pris l'habitude de lire les exploits sexuels dans les récits rapportés par les bijoux, nous pouvons néanmoins supposer que certains bijoux parlent sans parler de l'acte sexuel. Cette interprétation semble confirmée par le fait, souligné dans le texte, que le bijou d'Haria n'a pas grand-

⁹⁹ « Quoi! Vous voulez qu'une brune de dix-huit ans, vive comme un petit démon, s'en tienne strictement à un vieillard sexagénaire et glacé! » 97, « [...] un bijou né voluptueux se dompte rarement de lui-même et un mari quinquagénaire, quelque héros qu'il soit d'ailleurs, est un insensé, s'il se promet de vaincre cet ennemi » 125; « [...] la place vacante fut occupée, mais non remplie, par un sexagénaire en qui la bonne volonté manquait moins que le moyen. » 209.

¹⁰⁰ Les Bijoux indiscrets 135.

chose à raconter, puisqu'il « y avait si longtemps que les premières [aventures] s'étaient passées, qu'il en avait presque perdu la mémoire. »¹⁰¹

Dans ce passage, les double-sens potentiels abondent, mais sans qu'on ait jamais confirmation ou infirmation des activités de zoophilie. D'une certaine façon, les deux sens, pourtant contradictoires, coexistent simultanément dans le texte, et ont une validité égale. Le lecteur est amené à devenir soupçonneux, à guetter le sens, à le supposer, mais en analysant le texte de plus près, se rend compte que les preuves textuelles sont très flottantes, et que c'est notre seule interprétation qui a rempli les blancs. En d'autres termes, le sens sexuel n'apparaît que par le travail du lecteur.

Il est clair, par le seul fait de ces difficultés, que la présence de la sexualité dans le langage mine ce dernier, et en sabote les fondements. Parce que presque tout peut se charger de sens sexuel, parce que tout est une question de contexte dans l'interprétation, et parce que le contexte sexuel est mis en place, on est autorisé à presque tout. L'interprétation prend des dimensions vertigineuses, et floues. Il n'y a pas, ou plus, de sens stable, d'assiette ferme, de sécurité. Nous avons vu dans quelle mesure ceci s'appliquait à la détermination de savoir s'il y a ou non un sens sexuel, mais les variantes sont plus complexes ou plus élaborées que la seule positivité ou négativité du contenu. Bien des exemples ont clairement un contenu sexuel, mais quel contenu? Nous retrouvons là, à une échelle moindre, la problématique de l'« œuvre ouverte » d'Eco. En effet, les interprétations possibles sont multiples; et il faut prendre garde qu'elles semblent parfois si vertigineuses que l'on serait tenté de croire à l'infinité de l'interprétation.

¹⁰¹ Les Bijoux indiscrets 136.

Les risques que représente une sexualisation outrée du langage, ou une métaphorisation excessive de la sexualité, comme il plaira à mon lecteur d'envisager le problème, sont illustrés dans une sorte de mise en abyme dans l'épisode des muselières. Deux femmes galantes, Sophie et Zélide, passent cependant pour avoir une certaine réputation de vertu qu'elles veulent garder, et que le babil des bijoux met en péril. Les métaphores sexuelles contaminant le langage, elles font appel à leur bijoutier pour obtenir des muselières. À cause de la métaphore usée des « bijoux » pour désigner les organes sexuels féminins, et à laquelle le lecteur est devenu insensible, le sens propre de « bijou » a pratiquement disparu. En d'autres termes, le sens littéral a disparu de la métaphore. Quoi qu'il en soit, il règne pendant une page une incompréhension totale entre ces deux femmes et leur bijoutier :

De quoi s'agit-il, Mesdames? Vous faudrait-il quelques bijoux?...

- Non, mais nous en avons deux, et nous voudrions bien...

- Vous en défaire, n'est-ce pas? Eh bien! Mesdames, il faut les voir. Je les prendrai, ou nous ferons un échange...¹⁰²

Et ainsi de malentendu en malentendu. Ledit bijoutier, d'ailleurs, passe par les mêmes erreurs que le lecteur, commençant par une lecture naïve et purement sémantique, lorsque le sens métaphorique lui échappe et qu'il croit avoir affaire à des bijoux, puis passe par une sorte de surinterprétation où il surcharge le message de sens, ce qui crée le fou-rire des deux femmes, et ce, il faut le noter, juste après qu'il remarque : « Comment voulez-vous que je vous entende? Vous ne me dites rien », et qu'on lui réponde : « Il faut

¹⁰² Les Bijoux indiscrets 116.

pourtant que vous me devinez. »¹⁰³ C'est dire que les sens flottants, et plus encore l'absence de mots sont associés au sens le plus sexuel qui soit. Simplement, le sens le plus sexuel pour le bijoutier ne coïncide pas avec le sens le plus sexuel pour les deux femmes, d'où le malentendu. Les deux parties en présence avaient conscience, une fois que la présence de l'indicible est soulignée, du contenu sexuel, mais ne savaient pas en déterminer la nature.

Ce mécanisme existe aussi entre le texte et nous, lecteurs, dans bien des occurrences où nous soupçonnons un sens sexuel, sans pouvoir déterminer exactement de quoi il s'agit. Ainsi : « [...] une jeune dame du palais de la Manimonbanda : elle badinait avec son époux, ce qui parut singulier au sultan, car il y avait plus de huit jours qu'ils étaient mariés. »¹⁰⁴ Ici, le sens de « badiner » n'est pas clair. On sait qu'il y a un contenu sexuel, mais on ne sait pas s'il s'agit d'une litote pour l'acte sexuel ou s'il s'agit tout simplement de ce que l'on qualifie ailleurs dans le roman d' « agaceries. » Les métaphores, les litotes, les sous-entendus et les expressions détournées sont si abondantes qu'elles deviennent le plus souvent simplement le signe flou du sexe. Qu'entendre par un bijou qui « [se met] de la conversation »?¹⁰⁵ Que comprendre lorsque Sélim nous rapporte que les femmes de chambre l' « exhortaient à prendre des libertés avec elles »?¹⁰⁶ Et tandis que la cousine Émilie et lui s' « instruis[ent] », nous apprenons cependant plus tard qu'en dépit de l'enfant qui a été le fruit de leurs activités, « Émilie ne [l]'avait guère qu'ébauché. »¹⁰⁷

¹⁰³ Les Bijoux indiscrets 116.

¹⁰⁴ Les Bijoux indiscrets 45.

¹⁰⁵ Les Bijoux indiscrets 235.

¹⁰⁶ Les Bijoux indiscrets 241.

¹⁰⁷ Les Bijoux indiscrets 242.

Sur ce survol préliminaire des occurrences sexuelles et leurs implications sur la textualité, quelques remarques s'imposent : d'abord, notre perplexité même mérite d'être soulignée; l'étude d'un autre « thème » aurait peut-être déjà conduit à des conclusions plus élaborées après le seul relevé de leurs occurrences. Les autres remarques concernent, sans jeu de mots, le pouvoir essentiellement corrompateur, formellement s'entend, qu'a la sexualité sur le langage. Le texte semble perdre son autorité. Nous avons relevé les différences entre la présence de termes chargés sexuellement et la présence de passages chargés sexuellement, les deux ne coïncidant pas toujours, et qui nous rappellent avec une vigueur toute renouvelée les questions de lien entre fond et forme mais aussi les problèmes liés à l'étude du thème, un thème étant déjà un exercice interprétatif. D'autre part, nous avons vu que dans un contexte sexuel, la sexualité étant toujours considérée comme indicible, l'activité interprétative est accentuée au point que le lecteur est parfois entraîné, peut-être et sans doute à dessein, vers des surinterprétations, voyant provisoirement de la sexualité ou un type de sexualité, là où il n'y en a pas, ou là où il est question d'autre chose. Ainsi, le texte se réduisant parfois à un ou des blancs, à des indices métaphoriques, la responsabilité interprétative du lecteur en est augmentée.

Si nous avons remarqué la mise en place du paradoxe entre un langage naturel et clair d'une part et d'un langage culturel et faux d'autre part dans Les Bijoux indiscrets et dans les deux autres romans, Les Bijoux indiscrets se distinguent par le raffinement des tabous et des expressions contournées, par les glissements ludiques et constants entre interprétation et surinterprétation, et, en dernière analyse, par le pouvoir corrompateur qu'a la sexualité sur le fonctionnement de l'activité interprétative, et, partant, sur le texte. Cela nous suggère que le paradoxe peut être également analysé plus avant dans La Religieuse.

B. Dans La Religieuse

Nous nous trouvons, avec La Religieuse, face à un problème très comparable à celui qui nous a occupés pour Les Bijoux indiscrets. Malgré la présence manifeste de passages chargés sexuellement, comment décider quels passages sont chargés sexuellement, lesquels ne le sont pas?

Un des problèmes les plus brûlants de La Religieuse, étudié par de nombreux critiques, est celui du degré d'innocence sexuelle de Suzanne.¹⁰⁸ La question centrale est donc étroitement liée aux passages les plus clairement sexuels du roman, ceux qui ont lieu dans le couvent de Sainte-Eutrope. On pourrait, en guise d'hypothèse de travail, envisager un lecteur relativement innocent qui ne relèverait, au cours d'une première lecture naïve, des passages sexuels *que* dans l'épisode de Sainte-Eutrope. Mais à partir de ces passages « clairs », le texte soudain s'irradie de sens sexuel.

La question centrale est celle de la complicité de Suzanne, plus communément formulée comme son innocence sexuelle. La difficulté centrale de l'analyse ici, c'est qu'à partir des passages chargés sexuellement, on est obligé de tirer des conclusions qui influencent la relecture et l'interprétation de tout le roman. Prenons des exemples directement tirés du texte : le premier passage chargé sexuellement est le suivant, au cours duquel on décrit la Supérieure du couvent de Sainte-Eutrope qui a l'habitude de faire venir des sœurs dans sa cellule, de les faire se déshabiller, et de « s'attendrir » devant le spectacle d'une sœur à moitié nue:

¹⁰⁸ Sur la question de l'innocence sexuelle de Suzanne, voir entre autres : Tracy Adams, « Suzanne's fall : Innocence and seduction in La Religieuse » Diderot Studies 27 (1998) 13-28; William Edmiston, « Narrative voice and cognitive privilege in Diderot's La Religieuse » French Forum X (1985) 133-144; J.E. Fowler, « Suzanne at Ste-Eutrope : Negation and narration in La Religieuse » Diderot Studies 27 (1998) 83-96; Julie Hayes, « Retrospection and contradiction in Diderot's La Religieuse » Romanic Review 77 (1986) 233-242; Vivienne Mylne, « What Suzanne knew : lesbianism and La Religieuse » Studies on Voltaire and the Eighteenth Century 208 (1982) 167-173 et La Religieuse (London : Grant & Cutler, 1981).

[...] elle la fait venir dans sa cellule, la traite avec dureté, lui ordonne de se déshabiller et de se donner vingt coups de discipline; la religieuse obéit, se déshabille, prend sa discipline, se macère; mais à peine s'est-elle donné quelques coups, que la Supérieure, devenue compatissante, lui arrache l'instrument de la pénitence [...] lui baise le front, les yeux, la bouche, les épaules, la caresse, la loue : 'Mais qu'elle a la peau blanche et douce! Le bel embonpoint! Le beau cou! Le beau chignon!... Sœur Sainte-Augustine, mais tu es folle d'être honteuse, laisse tomber ce linge : je suis femme et ta supérieure. Oh! La belle gorge! Qu'elle est ferme!'¹⁰⁹

Comment, à partir de cette scène de macération, où sont soulignés la nudité, le plaisir de la spectatrice, les liens de sujet à objet, ne pas se rappeler sur un ton un peu plus sexuel la scène de macération de Suzanne qui, à première lecture, semblait trahir la cruauté et l'inhumanité, au couvent de la sœur Sainte-Christine? Cette première macération de Suzanne précède la scène de macération à Sainte-Eutrope, mais le sens en est modifié rétrospectivement, donnant une indication de plus contre la lecture linéaire du roman.

Les résonances ne s'arrêtent pas là, cependant, loin s'en faut. Lorsque Suzanne fait à la Supérieure de Sainte-Eutrope le récit de la première macération, ce récit prend une valeur aphrodisiaque,¹¹⁰ confirmant ainsi non seulement la charge sexuelle de la scène de macération, mais transformant rétrospectivement les rigueurs disciplinaires de la sœur Sainte-Christine en pulsions sadiques sexuelles mal contenues. On ne doute plus que la cruauté de cette sœur ne soit causée par un dérèglement de l'énergie sexuelle.

¹⁰⁹ La Religieuse 140.

¹¹⁰ La Religieuse 160.

Ainsi, à partir d'un seul exemple d'une première analyse textuelle rudimentaire, on remarque que, si l'on a peu de mal à identifier les passages sexuels du roman, dont les plus explicites sont tous à Sainte-Eutrope, en revanche leurs limites sont difficiles à tracer : à partir de cette lecture-là, le texte semble rejaillir sur lui-même, et se redéfinir sous le pouvoir, non d'un anneau magique détenteur de la vérité, mais d'un discours sexuel qui semble agir comme un révélateur. Après avoir lu des passages sexuels, nous nous prenons pour Mangogul, et, sans bague nous explorons les sens cachés de ce que nous avons pourtant déjà lu.

Comme la sexualité n'est pas dite, ici moins encore que dans Les Bijoux indiscrets, on retrouve l'instabilité du langage. En d'autres termes, le texte pris sous différents éclairages dit autre chose. Les deux, ou plus, interprétations coexistent simultanément, et la seconde ne suffit pas à abolir la première. La scène de macération n'est pas une exception : si elle ressemble tour à tour à de mauvais traitements puis à une scène de plaisir sexuel refoulé, d'autres sens dans d'autres passages chavirent de la même façon.

Le télescopage narratif entre les passages, et l'influence des scènes sexuelles entre la Supérieure de Sainte-Eutrope et Suzanne sur le reste du roman nous font aussi relire différemment d'autres passages, dont l'innocence n'aurait jamais été remise en cause sans cela. Comme Rita Goldberg l'a fait remarquer,¹¹¹ le langage de l'apparemment asexuée Mme de Moni ne s'exprime pas autrement qu'en termes chargés sexuellement :

Ses pensées, ses expressions, ses images pénétraient jusqu'au fond du cœur; [...] peu à peu, on était entraîné, on s'unissait à elle; l'âme tressaillait,

¹¹¹ Rita Goldberg, Sex and Enlightenment : Women in Richardson and Diderot Cambridge University Press, 1984.

et l'on partageait ses transports. Son dessein n'était pas de séduire, mais certainement, c'est ce qu'elle faisait : on sortait de chez elle avec un cœur ardent, la joie et l'extase étaient peintes sur le visage, on versait des larmes si douces!¹¹²

Tout comme, rétrospectivement, la cruauté de la sœur Sainte-Christine prend des allures de satisfaction sadique, l'inspiration de la sœur de Moni peut se lire comme une sublimation du désir sexuel. Et une fois que le seul doute de cette interprétation surgit, les indices abondent qui viennent la confirmer : Rita Goldberg cite encore les passages suivants où le langage entre Mme de Moni et Suzanne est sexuel : « Permettez que je m'unisse à vous »;¹¹³ « Si vous m'aimez toujours, je le serai [heureuse] »¹¹⁴; et enfin : « Je n'ai qu'un jet mais il est violent. »¹¹⁵

On perçoit donc combien les rapports entre Signifiant et Signifié sont, ici aussi, glissants, là où certains passages décrivant la prière et l'exaltation spirituelle peuvent se charger de sens sexuel. Dans Les Bijoux indiscrets, les passages sexuels où le vocabulaire était entièrement métaphorique fonctionnaient comme un clin d'œil au lecteur. Si le texte suggérait l'équivoque et l'instabilité du langage, s'il faisait sa coquette en faisant semblant d'imputer la responsabilité de l'interprétation sexuelle au lecteur, ce dernier n'était pas dupe. Le sens sexuel demeurait, flottant. Tandis que dans La Religieuse, les deux interprétations--l'une chargée sexuellement, l'autre complètement dépouillée de sens sexuel--sont bien plus du fait du lecteur. Ce n'est plus, comme dans l'épisode des chiens

¹¹² La Religieuse 65.

¹¹³ La Religieuse 66.

¹¹⁴ La Religieuse 67.

¹¹⁵ La Religieuse 68.

d'Haria, que le texte donne des indices pour deux interprétations différentes, c'est que le texte se dédouble.

Alors que l'on note des similitudes quant aux rapports entre sexualité et textualité dans les deux romans, dans la mesure où les rapports de représentation deviennent glissants et dans la mesure où l'interprétation prend une place grandissante, on doit aussi noter une différence notable de l'organisation du texte : l'épisode des chiens n'avait pas de rejaillissement sur le roman dans son ensemble, tandis que la question du degré d'innocence de Suzanne rejaillit sur toute l'interprétation du roman. Ici, le roman tout entier est imbibé de relations ou d'échos à la problématique sexuelle, laquelle dépend d'un choix interprétatif du lecteur.

Dans ces doubles lectures, donc, les rapports entre Signifiant et Signifié sont modifiés, une fois encore, par l'interaction de la sexualité et de la textualité. Un autre exemple nous renseignera. Il s'agit de l'épisode très commenté de l'orgasme de la Supérieure : « Je m'aperçus alors, au tremblement qui la saisissait, à l'égarement de ses yeux, et de ses mains, à son genou qui se pressait entre les miens, à l'ardeur dont elle me serrait et à la violence dont ses bras m'enlaçaient, que sa maladie ne tarderait pas à la reprendre. »¹¹⁶ Les champs lexicaux de la maladie et du symptôme fonctionnent, pour la narratrice, comme étant effectivement ceux de la maladie (elle est censée n'être pas atteinte par le pouvoir corrupteur de la sexualité sur la langue, donc le sens sémantique reste intact et stable), mais pour le lecteur, comme celui de l'orgasme.

Outre la question du dédoublement du lecteur en deux instances, l'une textuelle, l'autre empirique (qu'Eco est prompt à nier, et que la pornographie nous impose), il faut ici considérer un autre dédoublement, entre un Lecteur Modèle, à qui les stratégies

¹¹⁶ La Religieuse 160.

textuelles enjoignent de ne pas déchiffrer le sens, et d'un autre lecteur là qui est aussi un lecteur modèle, puisqu'il n'en répond pas moins à des stratégies mises en place pour lui en parallèle dans le même texte qui démantèle les stratégies du texte pour avoir accès à un autre sens produit par le même texte, dans une relation plus étroite avec l'auteur. Nous entrevoyons déjà sans problème comment le dédoublement des stratégies textuelles répond et fait écho au dédoublement du narrateur qui est à la fois Suzanne et Diderot. Nous y reviendrons.

Dans La Religieuse, nous oscillons sans cesse entre le point de vue d'un lecteur modèle qui détient la clé sexuelle et celui du lecteur qui ne l'a pas. Pour reprendre une analogie avec Les Bijoux indiscrets, nous sommes tout à la fois Mangogul avec et sans sa bague. On vit simultanément, grâce à des stratégies textuelles soigneusement mises en place, l'illusion d'une textualité à la fois imbibée de sexualité et complètement imperméable au sens sexuel.

Ce dédoublement s'illustre encore dans le fait que la Supérieure de Sainte-Eutrope est corrompue par le pouvoir sexuel des mots. Son discours doit par conséquent être interprété métaphoriquement car il est très chargé sexuellement, même si, dans le vocabulaire et dans la formulation, on puisse croire à des considérations générales sur la conversation. Lorsque la Supérieure dit, par exemple : « Quand on parle, c'est toujours à quelqu'un; cela vaut mieux sans doute que de s'entretenir seule, quoique ce ne soit pas tout à fait sans plaisir. »¹¹⁷ il s'agit du « langage des sens », et de l'activité sexuelle. Sans qu'on en soit surpris, Suzanne affirme ne « rien y entendre. » C'est que, si on est innocent(e), le sens des mots n'a pas glissé. Nous avons toujours le double sens entier :

¹¹⁷ La Religieuse 163.

celui que perçoit un destinataire innocent (Suzanne), qui est un type de lecteur, et celui qui émane de la Supérieure.

La question qui se pose vraiment est la suivante : dans ce passage que Suzanne dit ne pas comprendre, du fait qu'elle ne le comprend pas, ou jusqu'à ce que quelqu'un le comprenne, le sens sexuel est-il actualisé? Finalement, est-ce qu'on peut parler de sens sexuel si le récepteur le refuse? La question de l'innocence sexuelle ne passe-t-elle pas par un mécanisme textuel accompli, réussi, et ainsi nous, en tant que lecteurs, qui actualisons le message, ne sommes-nous pas responsables de la charge sexuelle du message?

Comme le texte tout entier est imbibé de sexualité et que tout le texte peut être relu et réinterprété, rétrospectivement à la lumière de la problématique sexuelle, nous n'avons pas comme dans les Bijoux indiscrets une problématique de la surinterprétation, mais, une problématique de ce que Culler appelle la sous-interprétation. Alors que dans Les Bijoux indiscrets l'interprète est poussé à lire la sexualité partout par les indices qui lui sont donnés, ici c'est le contraire. Le texte de La Religieuse fait semblant de vouloir produire un lecteur modèle qui ne perçoive pas le sens sexuel, et qui se concentre sur tout autre chose : une satire des couvents, la liberté bafouée, un destin tragique. Mais une fois que ce lecteur démantèle les stratégies en place, lesquelles passent par une distorsion de la sexualité, de l'innocence, de l'énergie sexuelle, un autre texte, bien plus riche, apparaît sous ses yeux. Ce texte-là aussi contient des stratégies textuelles objectives, un autre « auteur » (et il a donc un autre lecteur modèle en tête.) La connaissance sexuelle, ou ici, la conscience de la charge sexuelle du texte modifie fondamentalement le texte, la perception que l'on en a, l'accès qu'on y a. Un des processus fondamentaux du

fonctionnement d'un texte permet et génère ce dédoublement : « Une histoire est plus ou moins elliptique, mais son caractère elliptique doit être évalué en fonction du lecteur auquel on s'adresse. »¹¹⁸

Dans La Religieuse, ce n'est plus seulement le rapport du Signifiant au Signifié qui est modifié de façon isolée, mais tout le texte, tout le processus interprétatif est affecté. Deux lecteurs modèles coexistent : la textualité, lorsqu'elle est sexuelle, est tellement ambiguë, qu'elle peut entièrement se dédoubler. La sexualité augmente donc la capacité du texte à se dédoubler, et à jouer de lui-même.

À partir de là se posent des questions multiples : pour qu'un sens sexuel soit actualisé, il faut que son caractère elliptique soit résolu. Il faut donc établir, de part et d'autre, le destinataire et le destinataire, et tous les cas de figure possible : souvent, ils sont d'ailleurs simultanés. Voyons le cas célèbre où Suzanne, qui croit que sa Supérieure est très sensible à la musique : « 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 aussi singuliers. »¹¹⁹ Entre Suzanne et la Supérieure, le sens sexuel n'est pas actualisé, alors que l'acte sexuel, oui. Le sens sexuel n'est actualisé que grâce au lecteur (le Marquis de Croismare ou bien nous), mais dans ce cas, le destinataire n'est plus la Supérieure, mais bien d'abord Suzanne, laquelle n'a pas, *a priori*, conscience de ce qu'elle rapporte. Grâce à la Préface-Annexe, nous savons que le sujet de l'énonciation (Suzanne) n'est pas le même que le sujet de l'énoncé (Diderot), et nous voyons par conséquent qu'entre des possibilités multiples où le sens sexuel n'est pas actualisé, la seule actualisation possible est au cœur des stratégies textuelles mettant en place les

¹¹⁸ Umberto Eco, Six promenades dans les bois du roman et d'ailleurs (Paris : Grasset, 1996) 13.

¹¹⁹ La Religieuse 152.

entités textuelles les plus « extrêmes » : un auteur qu'on sait être Diderot de par le texte, et un lecteur qui a su démanteler les stratégies premières du texte, un lecteur qui par conséquent a déjà refusé de jouer le rôle de premier lecteur modèle.

Ainsi, depuis Les Bijoux indiscrets jusqu'à La Religieuse, la question de l'indicibilité du sexe s'est muée dans les possibilités de communicabilité du sexe. Les Bijoux indiscrets comme La Religieuse révèlent, quand on en examine les fonctionnements, un dédoublement du sens qu'autorise l'interprétation d'un sens sexuel. L'analyse préliminaire des rapports entre sexualité et textualité, nous avait donné à penser que des trois romans, c'est Jacques le fataliste qui semble être le plus près d'une réalisation de transparence du langage sexuel. Voyons ce qu'il en est.

C. Dans Jacques le fataliste

Dans Jacques le fataliste, à un premier niveau, un peu naïf, nous n'étions pas loin de crier au triomphe : le paradoxe serait enfin résolu, la sexualité s'exprimerait enfin joyeusement, dans une collaboration enchantée avec les outils textuels. S'il est indéniable que textualité et sexualité sont plus imbriquées dans ce roman que dans les deux autres, et sans doute que dans tout le reste de l'œuvre de Diderot, et ce au point que personne n'y ait jamais vu à redire, la transparence idéale du langage est loin d'être là. Il suffit, pour s'en convaincre, de rappeler, d'une part que les points de vue critiques prééminents sont du vingtième siècle, où a tenté de régner une sexualité assouvie et librement exprimée, et qu'au dix-neuvième siècle Jacques le fataliste a été condamné pour pornographie. C'est dire que d'autres ont lu cette sexualité autrement qu'un épanouissement joyeux, sain et

inoffensif.¹²⁰ D'autre part, les critiques modernes qui se penchent sur l'expression de la sexualité dans les textes en tant qu'elle définit un comportement sexuel et une identité sexuelle¹²¹ seraient loin de partager l'optimisme de Jeannette Geffriaud-Rosso : les femmes dans Jacques le fataliste répondent à un fantasme de la facilité,¹²² et la sexualité qui y est exprimée est une sexualité presque exclusivement masculine; l'homosexualité, et la sexualité des personnes âgées, comme celle des enfants, l'onanisme et bien d'autres pratiques y sont puissamment censurées. La sexualité ne s'exprime donc pas ouvertement, joyeusement, sans paradoxe et dans toute sa transparence.

Rappelons que, selon Eco, toute extrapolation part d'un sens littéral intuitif. En matière de sexualité, nous l'avons vu, ce sens littéral d'où l'on extrapole éventuellement n'est pas toujours évident à trouver, et dans Les Bijoux indiscrets comme dans La Religieuse, les questions interprétatives apparaissent dès cette première tentative de relever les passages à contenu sexuel. Il n'en est pas de même dans Jacques le fataliste. Comparativement, la tâche est aisée; les passages sexuels sont beaucoup plus évidents au niveau sémantique.

Nous avons vu dans La Religieuse surtout que la sexualité doit être envisagée de façon relative et dans l'ensemble des relations avec le texte. Si le sens sexuel est plus clair, moins codé dans Jacques le fataliste, il n'en demeure pas moins que la sexualité

¹²⁰ « [...] cet ouvrage de Diderot, tout fourmillant de femmes et d'histoires d'amour, au point d'avoir été considéré comme un ouvrage pornographique et fait l'objet d'une censure sous la Restauration... » Jeannette Geffriaud-Rosso, Jacques le fataliste, l'amour et son image, Pise : Libreria Goliardica, 1981, vii.

¹²¹ Je pense à Toril Moi, Judith Still et Michael Worton, entre autres.

¹²² Voir Renaud, Jean. « Diderot et le parler d'amour » Colloque de Cerisy : Interpréter Diderot aujourd'hui (SFIED : 1984). Jean Renaud souligne très justement ce dont il s'agit dans Jacques le fataliste : « fantasme de la prostituée vertueuse : la d'Aison. Fantasme de l'« infirmière » : la paysanne du début et Denise [...]. Voyeurisme [...] Exhibitionnisme [...] Au fond, le fantasme majeur de Jacques le fataliste est celui de la facilité. » 383-384.

reste relative, et doit être lue à la lumière d'autres questions d'importance. Outre le lien entre sexualité et nature, qui est indéniablement présent dans le roman, on trouve aussi la sexualité liée à un autre motif central de Jacques le fataliste : le déterminisme. On parle d'ailleurs beaucoup plus de déterminisme, de liberté et de fatalisme dans la critique concernant Jacques le fataliste que l'on n'y parle de sexualité. L'amour et la sexualité sont présentés comme quelque chose qui nous arrive, qui se développe, et qui se transforme en hasard :

LE MAÎTRE. Et n'est-ce pas de cette femme que tu vas devenir amoureux?

JACQUES. Et quand je serais devenu amoureux d'elle, qu'est-ce qu'il y aurait à dire? Est-ce qu'on est maître de devenir ou de ne pas devenir amoureux? Et quand on l'est, est-on maître d'agir comme si on ne l'était pas? Si cela eût été écrit là-haut, tout ce que vous vous disposez à me dire, je me le serais dit; je me serais souffleté; je me serais cogné la tête contre le mur; je me serais arraché les cheveux : il n'en aurait été ni plus ni moins, mon bienfaiteur eût été cocu.¹²³

Ce seul exemple suffit à nous convaincre, et ce d'autant plus qu'il est tout au début du roman, de l'ampleur des interconnexions entre le destin, le fatalisme, la liberté, et les comportements sexuels tels qu'ils y sont inscrits. La dernière phrase du roman, de la même façon, lie les questions sexuelles au destin : «S'il est écrit là-haut que tu seras cocu,

¹²³ Jacques le fataliste 30.

Jacques, tu auras beau faire, tu le seras; s'il est écrit au contraire que tu ne le seras pas, ils auront beau faire, tu ne le seras pas; dors donc, mon ami... »¹²⁴

On a beaucoup dit que Jacques le fataliste était aussi un roman sur l'écriture, un roman sur les romans; or, dans un roman, le destin, c'est la motivation, c'est le caractère purement textuel du message qui fait que l'on prend un rapport de consécution pour un rapport de conséquence.¹²⁵ Dans une telle perspective, le « grand rouleau » de Jacques, c'est le roman que nous avons sous les yeux. Le déterminisme a ici, outre un caractère philosophique que je ne prétends pas lui retirer, une fonction poétique, esthétique, laquelle est étroitement imbriquée avec la sexualité. Dans ce sens-là, la sexualité nous renseigne une fois de plus sur les modes de fonctionnement textuels.

Rappelons que dans les Bijoux indiscrets, la sexualité était le prétexte de conversations philosophiques. La critique parle beaucoup, à propos de Jacques le fataliste, de l'art de parler, de la présence du conteur, mais il est rare que ceux qui se concentrent sur ce « bavardage » s'arrêtent à ce qui en est le prétexte. Au centre de ce roman, cependant, il y a le lien entre un destinataire et un destinataire, créé par l'expression, bien plus que le contenu : « qu'importe, pourvu que tu parles et que je t'écoute. »¹²⁶ Mais il faut quelque chose qui génère cet échange, ce désir de parole, ce désir d'écoute aussi, cette connexion entre deux interlocuteurs. Monique Moser-Verrey nous dit à ce propos : « Lorsqu'il est établi qu'on parlera, il faut encore tomber d'accord

¹²⁴ Jacques le fataliste 316.

¹²⁵ Roland Barthes, « Analyse structurale du récit » Poétique du récit (Paris : Seuil, 1977) « Tout laisse à penser, en effet, que le ressort de l'activité narrative est la confusion même de la consécution et de la conséquence, ce qui vient *après* étant perçu comme *causé par*; le récit serait, dans ce cas, une application systématique de l'erreur logique dénoncée par la scolastique sous la formule *post hoc, ergo propter hoc*, qui pourrait bien être la devise du Destin, dont le récit n'est en somme que la 'langue' » 22.

¹²⁶ Jacques le fataliste 63.

quant au sujet du discours. Jacques distingue deux modes de discours. D'une part il raconte l'histoire de ses amours, d'autre part, il aime tout simplement causer [...] *Causer est au fond l'ennemi de raconter.* »¹²⁷

C'est dire que la sexualité est toujours du côté du bavardage et elle est parasitaire. Ce sont souvent des histoires sexuelles qui interrompent, et on peut d'ailleurs voir ici une autre distinction, plus formelle celle-là, entre l'amour et la sexualité : l'amour est l'*histoire* sérieuse qui se fait interrompre, la sexualité est un *bavardage* qui interrompt. La seconde remarque a trait à l'attribution de cette distinction à Jacques : n'est-ce pas aussi et surtout le maître qui veut le bavardage? N'est-ce pas lui qui dicte le bavardage?

D'une certaine façon, la sexualité qui cherche à envahir le texte arrive à ses fins, maintenant que ce dernier est ouvertement affiché comme n'étant presque que le plaisir qui unit un narrateur et un narrataire, leurs modalités d'échange, et d'interaction. Souvenons-nous que la question de l'indicibilité de la sexualité posée par Les Bijoux indiscrets a évolué en l'examen des possibilités de communicabilité du sexe dans La Religieuse; il semblerait que dans Jacques le fataliste, le centre soit les modalités de l'échange textuel telles qu'elles sont mises en évidence lorsqu'il est question de sexualité. Dans les deux autres romans, les interrelations entre narrateur et narrataire devenaient visibles et importantes comme une sorte de résultat de la sexualité dans le texte : pour dire le sexe indicible, on vide le texte, et il ne reste plus que la relation entre destinataire et destinataire, qui devient plus que jamais visible. Dans Jacques le fataliste en revanche, on a l'impression que cette interaction entre destinataire et destinataire a pris une place beaucoup plus centrale, et que, à la limite, maintenant qu'on sait que la sexualité dans un

¹²⁷ Monique Moser-Verrey, « Jacques le fataliste et son maître. Interdépendances » Revue Canadienne de Littérature Comparée III, (Winter 1976) 51-62, je souligne.

texte exacerbe cette relation, on parle de sexualité pour jouir de l'intensification de cette relation. Dans les deux autres romans, notre analyse avait permis de démanteler ce qui apparaît comme une quête impossible vers l'expression claire de la sexualité. Ici, on s'amuse davantage, et cette fin a dévié : on profite des effets secondaires de l'association entre sexualité et textualité, sans plus obéir à cette sorte de quête ou de recherche.

Sur le plan théorique, l'association de la textualité avec la sexualité est riche de paradoxes, que les analyses textuelles viennent sans cesse confirmer plutôt que résoudre. La sexualité mine la prétention du texte à la stabilité et au sens fixe. La sexualité ne se dit pas, et les blancs ou les trous qu'elle laisse dans le texte, comme un champ de mines, laissent entr'apercevoir le vrai tissu du texte, ses fonctionnements intimes, les fils dont nous sommes parfois les marionnettes. Plus que tout, la sexualité nous fait voir qu'un texte aussi, c'est une affaire à deux. Devenues de plus en plus visibles au fil des romans, ce sont la vertu d'échange que suppose l'activité interprétative et la coopération dans l'actualisation d'un sens sexuel qui prennent le dessus.

Dans les trois romans, un des grands enjeux, c'est d'osciller dans la pluralité des sens qu'autorise la présence de la sexualité dans le texte. Nous étions partis d'un semblant de transparence, d'une dichotomie possible entre le langage vrai du corps et le langage conventionnel qui est faux, et nous sommes arrivés, dans les trois romans, à une sorte de dédoublement du sens qui met à jour les rouages du texte et surtout les relations entre narrateur et narrataire. Voyons à présent comment et combien les rapports entre narrateur et narrataire influencent le degré de transparence et-ou de distorsion du sens sexuel.

III. La sexualité s'exprime : de la transparence aux distorsions

A. Le langage textuel transparent

La pluralité des sens, et la relation qu'elle exacerbe entre les parties impliquées dans le discours, est si prédominante, qu'elle vaut sans doute la peine qu'on s'y attache un peu. Nous avons vu que dans les trois romans, il existe une tension entre un désir de transparence du langage, apparente, et la multiplication des sens. Comment, lorsque la sexualité s'inscrit plus directement dans un rapport entre narrateur et narrataire, oscille-t-elle, et par quels mécanismes, de la transparence aux distorsions?

Dans Les Bijoux indiscrets, la volonté de transparence est contredite par la métaphorisation du langage sexuel. Mais la volonté de transparence est un des grands moteurs du texte. L'instrument de clarification est la toute puissante bague *magique* qui permet de dire et de lire. Bien des critiques ont souligné, d'une façon ou d'une autre, qu'il est moins question de sexualité et de libertinage dans Les Bijoux indiscrets que de curiosité et de désir de savoir. C'est d'ailleurs clairement exprimé dans le désir initial de Mangogul et sa requête à Cucufa :

- Que voulez-vous, mon fils?
- Une chose fort simple, dit Mangogul; me procurer quelques plaisirs aux dépens des femmes de ma cour.
- Eh! mon fils, répliqua Cucufa, vous avez à vous seul plus d'appétit que tout un couvent de bramines. Que prétendez-vous faire de ce troupeau de folles?

- Savoir d'elles les aventures qu'elles ont et qu'elles ont eues; et puis c'est tout.¹²⁸

Cette possibilité de transparence semble confirmée par le statut spécial conféré au langage des bijoux par opposition au langage commun, du fait même de leur provenance : « Par la partie la plus franche qui soit en elles, et la mieux instruite des choses que vous désirez savoir, dit Cucufa, par leurs bijoux. »¹²⁹ En d'autres termes, le moteur de texte, c'est le désir de Mangogul.

Dans son obstination ou son opiniâtreté, Mangogul tient à la transparence; il faut noter cependant que les passages des Bijoux indiscrets qui tendent le plus vers la transparence du langage sexuel sont les ajouts de 1798 : le vocabulaire y est plus cru, plus nu, plus direct. Finies les métaphores enguirlandées et les ellipses, on parle de « deux trous au cul »;¹³⁰ on parle du côté utilitaire de la sexualité, dans un délire de clarté polissonne, tout particulièrement dans le chapitre XVIII : - « Un sujet propre [...] à l'hydraulique... Ici le sultan s'arrêta; et Mirzoza lui dit :- Eh bien, à l'hydraulique?...Mangogul lui répondit : - C'est vous qui le demandez; le bijou en ajoutoir, et pissait en jet d'eau. »¹³¹

De même pour l'épisode on ne peut plus clair de l'application des thermomètres pour mesurer la compatibilité des partenaires : la question de l'activité sexuelle est abordée, dans ces chapitres tardifs, sous un angle bien différent, plus grivois. Les grivoiseries, et les préoccupations très sérieuses qu'elles révèlent parfois sur le plan politique et religieux,

¹²⁸ Les Bijoux indiscrets 39.

¹²⁹ Les Bijoux indiscrets 40.

¹³⁰ Les Bijoux indiscrets 83.

¹³¹ Les Bijoux indiscrets 105.

ne sont pas sans lien avec quelques passages de Jacques le fataliste. On retrouve d'ailleurs dans ce paragraphe la question centrale en matière de sexualité et de transparence du langage : la pudibonderie. Mangogul exprime précisément cette revendication de la transparence lorsqu'il fait le reproche suivant à Mirzoza :

Je voudrais bien que vous me dissiez à quoi sert cette hypocrisie qui vous est commune à toutes, sages et libertines. Sont-ce les choses qui vous effarouchent? Non; car vous les savez. Sont-ce les mots? en vérité, cela n'en vaut pas la peine. S'il est ridicule de rougir de l'action, ne l'est-il pas infiniment davantage de rougir de l'expression? J'aime à la folie les insulaires dont il est question dans ce précieux journal; *ils appellent tout par leur nom.*¹³²

Mais plus encore que les questions formelles d'expression, ce chapitre des voyageurs est unique à d'autres égards. Comme l'a très bien souligné James Creech,¹³³ ces méthodes d'accouplement trahissent un désir, qui est aussi celui de Mangogul, de réduire la sexualité, d'en avoir une image, une représentation ou une connaissance parfaitement objectives. Ce qu'ont accompli les insulaires, selon James Creech, c'est « [...] un langage référentiel, capable d'une parfaite médiation. Par l'intermédiaire de l'observation et de mesures empiriques, ils ont dérivé un code d'adéquation pour le couple idéal. »¹³⁴ Il faut noter que ces pratiques amènent à l'échec, puisque, comme le démontre le passage des

¹³² Les Bijoux indiscrets 102, je souligne.

¹³³ James Creech, « Language and Desire in Les Bijoux indiscrets » XVIIIth Century : Theory and Interpretation XX (1979), 182-198.

¹³⁴ « [...] a referential language, capable of perfect mediation. By means of empirical observation and measuring, they have derived a code of adequation for the ideal couple » Creech 193, ma traduction.

Bijoux indiscrets cité par Creech, dans cette île, on a « des cocus, autant et plus qu'ailleurs. »¹³⁵

En quelque sorte, ce monde est un produit de l'imagination qui sert l'argumentation philosophique sur la possibilité de transparence. En effet, dans ces îles, la sexualité obéit aux limitations de la textualité, aux limitations du rationalisme et des catégorisations que suppose la langue. Ce que nous dit ce chapitre, et ce qui explique pourquoi Mangogul l'apprécie autant, c'est : « voilà ce que serait la sexualité si elle devait être représentable. » En d'autres termes, ce qui est exprimé ici, c'est la distance entre sexualité et textualité, vue sous l'égide de la textualité.

Croire en l'adéquation parfaite entre la sexualité et la textualité, qui ne serait hypothétiquement minée que par l'hypocrisie, la civilisation et l'éducation qu'on donne aux femmes, reviendrait à faire bien peu de cas, d'une part des marques évidentes d'échec du système relevées par James Creech, et d'autre part de la remarque de Mirzoza qui suit, et qui, sous ses airs anodins, remet dramatiquement en question la possibilité d'un langage nu : « Là, les femmes sont-elles vêtues?...--Assurément; mais ce n'est point par décence, c'est par coquetterie : elles se couvrent pour irriter le désir et la curiosité. »¹³⁶

Cette remarque évoque ce que Diderot disait de l'indécence des vêtements dans un de ses Salons : « Une femme nue n'est point indécente. C'est une femme troussée qui l'est.

Supposez devant vous la *Vénus de Médicis* et dites-moi si sa nudité vous offensera. »

Lucienne Frappier-Mazur en tire les conclusions suivantes : « L'ambiguïté de Diderot apparaît dans le parallèle qu'il trace entre la nudité pure et simple et le langage pur et

¹³⁵ Les Bijoux indiscrets 188.

¹³⁶ Les Bijoux indiscrets 102.

simple. Il sous-entend que le langage non-métaphorique n'est plus indécent que ne l'est la nudité. »¹³⁷ La question que pose Mirzoza, peut se formuler de deux façons différentes : la première consiste à savoir si la sexualité s'accommode de nudité et de simplicité; la seconde, si le langage n'est pas déjà toujours et par définition un « supplément », pour parler en termes lacaniens, ou en termes métaphoriques, une sorte de « vêtement » de la réalité. La réponse que fait Mangogul à Mirzoza est que si un texte déguise ses mots pour parler de sexualité, c'est peut-être parce que la textualité, tout comme la sexualité, obéissent à un système de désir. Le destinateur travaille à aiguïser le désir du destinataire pour augmenter son plaisir. L'hypothèse d'un langage sexuel transparent *doit* être présente pour l'argumentation, et on remarque que, si l'hypocrisie et la civilisation ont beaucoup à y faire, il n'en reste pas moins un autre élément qui entrave la transparence : le mécanisme du désir.

Malgré tout ce qui la conteste, la transparence prend une place de taille. Pour commencer, la transparence est un désir de Mangogul, et le sultan ne doute jamais de la vérité du discours des bijoux (ou de son pouvoir, ce qui revient au même comme l'a souligné Anthony Wall.) C'est aussi presque, sur le plan philosophique, une hypothèse nécessaire, une expérience à tenter pour démystifier le sexe, comme dans un essai ultime de clarifier ses rapports avec le texte. Mais si les habitudes cérébralisantes et les habitudes d'une civilisation « anti-naturelle » y sont pour quelque chose, elles sont loin de rendre compte de tout le mécanisme de contournage que nécessite la mise en mots de la sexualité.

¹³⁷ Salon de 1767 558. Cité par Lucienne Frappier-Mazur, dans « Truth and the Obscene Word in Eighteenth Century French Pornography », Lynn Hunt, ed. The Invention of Pornography : « Diderot's ambiguity is also evident in his parallel between plain nudity and plain language. He implies that non-metaphoric language is no more indecent than nudity » 205, ma traduction.

Mise à part le passage concernant le *bijou voyageur*, la transparence dans le texte est presque toujours liée au désir que Mangogul a d'avoir un langage clair et univoque en sa puissance.

Le désir de Mangogul, c'est sa bague. Puisqu'il n'y a ni bague, ni magie, dans La Religieuse, mais puisque nous y avons décelé les mêmes oppositions paradoxales entre transparence et multiplicité du sens, voyons ce qui, dans ce deuxième roman, fait glisser le sens, et selon quels mécanismes.

Alors que dans Les Bijoux indiscrets, la transparence et sa dénégation se distinguent encore dans une tension, dans La Religieuse, la transparence du langage sexuel est en même temps une donnée de départ et une impossibilité fondamentale. C'est ce que nous explicite Louis Marvick lorsqu'il affirme que « [...] l'attrait de la victime et l'attrait du récit s'excluent mutuellement. »¹³⁸

Premièrement, la transparence du langage sexuel est une donnée de départ parce que l'un des lecteurs modèles est poussé à lire le texte comme émanant d'une narratrice pour qui, à cause de son innocence, le langage est transparent et stable. Cette narratrice ne saurait se charger du caractère elliptique de la sexualité, dans la mesure où elle en est le destinataire. Deuxièmement, et paradoxalement, la transparence du langage sexuel est une impossibilité fondamentale parce que cette même narratrice fait un barrage systématique à toute actualisation de sens sexuel lorsqu'elle en est le destinataire. Mais ce sens est

¹³⁸ « This is, then, the fundamental paradox of La Religieuse. The force of Suzanne's appeal to Croismare depends on her remaining blameless in his eyes. Her innocence, her otherness with respect to the corrupt community in which she is forced to live, must never be in doubt. Yet Suzanne cannot reveal her pitiable condition to Croismare without betraying certain confidences, and thus without spoiling her innocence. The appeal of the victim and the appeal of the narrative are mutually exclusive » (Louis Marvick, « Heart of flesh, hearts of stone, a reading of Diderot's La Religieuse » Romantic Review 80, (1989), 185-206.

souvent transparent, et, de plus en plus au fur et à mesure qu'avance la lecture, pour un autre destinataire, peut-être Croismare, peut-être et certainement, le lecteur.

Une question intéressante qui déplace le problème posé par la plupart des critiques, est celle de l'innocence *textuelle* de Suzanne. Nous avons établi qu'elle fait semblant de ne pas comprendre les énoncés à contenu sexuel, et de nombreuses études se sont penchées sur son degré de connaissance sexuelle : mais si elle ne sait pas ce qu'est l'homosexualité féminine,¹³⁹ par exemple, comment peut-elle « s'échapper en discours indiscrets sur l'intimité de quelques favorites »?¹⁴⁰ Puisque nous avons déterminé que son innocence se manifeste textuellement par sa non-validation du sens sexuel elliptique, nous pouvons nous demander si son innocence est telle que Suzanne croit à la transparence du langage. Or, il apparaît clairement que son barrage est sélectif : il n'y a guère que certains sous-entendus *sexuels* qu'elle ne valide pas. Elle est très consciente de la capacité du langage à se dédoubler, elle joue elle-même des double-entendre, et est capable de déceler un degré d'ellipticité bien supérieur à celui des propositions de la Supérieure du couvent d'Arpajon. C'est donc qu'elle joue de la non-transparence du langage, et qu'elle en a conscience. Voyons plutôt:

- Allons Sainte-Suzanne, me dit-elle, amuse-nous; joue d'abord, et puis après tu chanteras. Je fis ce qu'elle me disait [...] 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.

¹³⁹ La Religieuse 103 : « En vérité je ne suis pas un homme, et je ne sais ce qu'on peut imaginer d'une femme et d'une autre femme, et moins encore d'une femme seule. »

¹⁴⁰ La Religieuse, 74. Voir aussi Vivienne Mylne, « What Suzanne knew : lesbianism and La Religieuse », 172.

- Non, non, dit la supérieure, elle s'accompagne à merveille, elle a la plus belle voix du monde [...] je ne la tiendrai quitte qu'elle ne nous ait dit autre chose. J'étais un peu offensée du propos des religieuses. [...] Je chantai 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 ma voix et rompu les doigts, si elle l'avait pu.¹⁴¹

Remarquons que, dans l'expression purement sémantique du discours des religieuses sur la musique de Suzanne, on ne trouve aucune remarque négative, et que Suzanne retourne le langage. Elle attribue, bien entendu, ce retournement à autrui. Un lecteur critique me rétorquera que peut-être ce qui importe à Suzanne éprise de transparence, c'est l'effet performatif du langage, et que ce qu'elle retient de ce que lui disent les religieuses, c'est qu'elles ne veulent plus l'entendre. Cependant, lors des scènes sexuelles avec la supérieure, Suzanne insiste curieusement sur l'opacité du langage en ignorant complètement ce qui se passe au niveau performatif.

Mais il y a mieux : nous savons que Suzanne a conscience de la capacité qu'a le langage de se dédoubler, de ne pas représenter la vérité ou la réalité extra-textuelle. Elle comprend les sous-entendus, et elle *sait* parfois qu'il faut faire semblant de ne pas comprendre. Voyons le passage dans lequel Suzanne pose des questions pour comprendre les motivations du comportement de ses parents, et peut déduire son illégitimité.

- Et quelle différence y a-t-il entre mes sœurs et moi?
- Beaucoup.

¹⁴¹ La Religieuse 146.

- Beaucoup! Je n'entends rien à votre réponse...

[...] Ce *beaucoup*, qu'il m'avait répondu, fut un trait de lumière pour moi; je ne doutai plus de la vérité de ce que j'avais pensé sur ma naissance.¹⁴²

Si elle sait délibérément donner les apparences de quelqu'un qui ne valide pas les sous-entendus et les double-entendre comme elle le fait dans cet exemple, et très tôt dans le texte, on est en droit d'émettre des doutes sur son incapacité à valider les contenus sexuels du texte, et plus encore à nous demander si ce refus n'est pas délibéré.

Lorsque Suzanne est en position d'interprète, comme dans l'exemple que nous venons de voir, son activité interprétative à elle est toujours présentée comme l'évidence, la transparence. L'activité interprétative des autres est opaque. C'est ainsi que le texte se dédouble. Par exemple, lorsque Suzanne reçoit dans sa cellule des amies, c'est innocemment, et parce qu'elle ne peut les voir aux autres heures; quand les favorites de la Sœur Sainte-Christine reçoivent des visites nocturnes, c'est « suspect »; quand Suzanne voit une religieuse folle au début du roman, la religieuse en question est folle; lorsque la situation est retournée et que Suzanne effraie une jeune religieuse, c'est le fruit de manipulations et de discours fallacieux. Voyons ces exemples de plus près : Suzanne rapporte les relations qu'elle entretenait avec quelques amies au couvent sous la direction de Sœur Sainte-Christine dans les termes suivants : « [...] ne pouvant s'entretenir de jour avec moi, elles me visitaient la nuit ou à des heures défendues; on nous épia : on me surprit, tantôt avec l'une, tantôt avec l'autre; *l'on fit de cette imprudence tout ce que l'on*

¹⁴² La Religieuse 54.

voulut. »¹⁴³ Un autre épisode qui a requis l'activité interprétative des personnes du couvent est le suivant :

Et en disant ces mots, la voilà qui tombe renversée à moitié morte sur le carreau. On accourt à ses cris, on l'emporte, et *je ne saurais vous dire* comment cette aventure fut *travestie*; *on en fit* l'histoire la plus criminelle; on dit que le démon de l'impureté s'était emparé de moi; on me supposa des desseins, des actions que je n'ose nommer, et des désirs bizarres auxquels on attribua le désordre évident dans lequel la jeune religieuse s'était trouvée.¹⁴⁴

Et dans le même ordre d'idées : « [...] pour l'aventure de la jeune religieuse, *on en fit ce qu'on voulut.* »¹⁴⁵ Dans ces exemples, l'activité interprétative est mise en évidence, non pas les conclusions auxquelles elle aboutit : c'est dire que la « vérité » est mise sous la lumière de sa relativité. En d'autres termes, l'activité interprétative des autres est toujours mise en évidence de façon à faire voir le décalage possible entre le faire initial et ce qu'on en dit, et ainsi marquer la capacité du langage à la duplicité, au dédoublement, bref, à la non-transparence. L'activité interprétative de Suzanne, surtout quand il s'agit de passages sexuels, est passée sous silence : on a une sorte d'immédiateté de l'action qui produit l'illusion d'une non-interprétation, et de l'absence de médium.

La question de la transparence est également liée aux décalages--ou plutôt à l'absence idéale de décalage--entre le dire et le faire. La langue est transparente si elle

¹⁴³ La Religieuse 75, je souligne.

¹⁴⁴ La Religieuse 103, je souligne.

¹⁴⁵ La Religieuse 105, je souligne.

parvient à décrire sans distorsion la réalité extra-linguistique, dont la sexualité fait partie. Voici l'échange entre Suzanne et la supérieure, qui précède la confession de Suzanne :

« Eh folle, me disait-elle, quel mal veux-tu qu'il y ait à taire ce qu'il n'y a point eu de mal à faire? --Et quel mal y a-t-il à le dire? lui répondis-je. »¹⁴⁶ La question, on le remarque, n'est pas de savoir s'il y a eu du mal à l'*acte*, mais ce que sa transformation en langage va produire. Il faut noter à cet égard que dans la dynamique même du roman, le mal, c'est dire. C'est finalement parce qu'elle dit (et plus encore parce qu'elle écrit, qu'elle transforme la sexualité en textualité) que Suzanne est coupable. La supérieure allait très bien jusqu'à ce que les choses soient dites. Suzanne elle-même d'ailleurs joue de ce paradoxe : il est des mots qu'elle ne prononce jamais parce que la culpabilité, elle le sait, germe dans la formulation des choses. De là ses protestations, sa farouche volonté de ne pas comprendre, de ne pas user de certains mots et de distordre les expériences sexuelles en émotion musicale, en compassion ou en sensibilité excessive.

Ainsi, la problématique de l'innocence sexuelle et morale de Suzanne est-elle très étroitement liée au dire, et aux lois qui le gouvernent : à son mensonge, et à son parjure, soit autant de fautes morales liées au seul acte de dire. Il est à noter à cet égard que Suzanne est parjure devant nous :

- Ce n'est pas tout, me dit la supérieure; jurez-moi, par la sainte obéissance, que vous ne parlerez jamais de ce qui s'est passé. [...]
- Personne n'en saura jamais rien que votre conscience, je vous le jure.
- Vous le jurez?

¹⁴⁶ La Religieuse 180.

- Oui, je vous le jure.¹⁴⁷

Or, le mémoire qu'elle a rédigé peut vraisemblablement contenir cet épisode, et elle l'a rapporté à la supérieure du couvent d'Arpajon, puis à sa lettre au Marquis de Croismare, que nous avons sous les yeux; nous sommes là pour attester du fait qu'elle n'a pas gardé le silence.

Nous avons déjà vu que les passages qui s'éclairent entre eux dans La Religieuse fonctionnent par analogie : le non-dit ou l'indicible pour les expériences sexuelles (d'ailleurs peut-être l'une des raisons pour lesquelles la Sœur Sainte-Christine insiste sur le silence qui doit entourer cette expérience.) Dans le passage qui nous occupe, nous avons d'autres serments qui se font écho à peu de distance. Il est question, d'abord de la volonté de Suzanne de révoquer ses vœux : « -Songez que le parjure est le plus grand de tous les crimes; que vous l'avez déjà commis dans votre cœur; et que vous allez le consommer. -Je ne serai point parjure, je n'ai rien juré », répond Suzanne, qui a juré sans doute, mais « qui n'en a point mémoire. »¹⁴⁸ Le problème de la culpabilité, la responsabilité, et leur pendant positif, l'innocence, est perçu comme bien simple par Suzanne : il suffit de ne pas savoir, il suffit de ne pas valider un énoncé. Elle n'a pas mémoire d'avoir juré, cela suffit à ce qu'elle n'ait pas fait de serment. De la même façon, même si elle participe activement à des énoncés sexuels, du moment où elle ne s'en rend pas compte (c'est-à-dire du moment où elle ne valide pas l'ellipticité que cela présuppose), elle est innocente. Plus loin, le serment qu'elle fait est lié directement à son innocence sexuelle :

¹⁴⁷ La Religieuse 84.

¹⁴⁸ La Religieuse 92-93.

L'esprit séducteur qui nous environne sans cesse et qui cherche à nous perdre, aurait-il profité de la liberté trop grande qu'on vous a accordée depuis peu, pour vous inspirer quelque penchant funeste? -Non, Madame; *vous savez que je ne fais pas un serment sans peine* : j'atteste Dieu que mon cœur est innocent, et qu'il n'y eut jamais aucun sentiment honteux, »¹⁴⁹

Ce serment est *postérieur* à celui dont nous savons qu'il est faux, et par conséquent, nous sommes en mesure de douter de ce qui y est dit. Nous y sommes sans doute encouragés par la stratégie textuelle qui a rapproché ces serments, et par l'analogie formelle qui unit ces affirmations : Suzanne aurait très bien pu protester de son innocence sans en faire un serment. Nous voyons donc là une indication stratégique adressée au lecteur modèle (le second, qui a une conscience sexuelle du texte), ce qui semblerait confirmer la présence de deux lecteurs modèles. Les liens apparaissent très clairement entre l'innocence textuelle de Suzanne, tout à fait remise en question par ces parjures, et son innocence sexuelle.

Les distorsions, nous le voyons, sont riches de sens, riches de mécanismes interprétatifs qui placent les textes sous un autre éclairage. Mais nous sommes loin d'avoir épuisé le sujet de la sexualité et l'examen de ses interactions avec les mécanismes interprétatifs : il ne s'agit pas seulement d'un dédoublement du langage, d'une affirmation de son caractère glissant. Diderot va beaucoup plus loin, jusque dans la dénonciation de la transparence comme leurre, de la réduction des paradoxes comme volonté simplificatrice et réductrice : la transparence est un mythe, et l'entreprise du roman est de démythifier.

¹⁴⁹ La Religieuse 94, je souligne.

B. Du refus de la transparence ou de la transparence comme mythe

Si, comme nous l'avons vu, le génie Cucufa lui-même s'y méprend, comme nous, lecteurs, à la seule demande de Mangogul et que, quand il entend associés les mots « plaisir » et « femmes » dans la requête de Mangogul, il comprend, comme nous « appétit sexuel », Aram Vartanian a très justement noté que ce n'est finalement pas de cela qu'il s'agit :

On a beaucoup insisté sur le caractère scandaleux des Bijoux indiscrets sans faire assez remarquer que le seul et vrai mobile du roman, celui qui y détermine tous les essais de l'anneau magique et toutes les péripéties, n'est point l'appétit des jouissances physiques, mais tout simplement, de la part de Mangogul, le désir de savoir, la volonté de lever le voile qui lui cache à la fois la nature et la nature humaine.¹⁵⁰

Mangogul cherche la connaissance, certes, et c'est là précisément le mécanisme qu'explore Michel Foucault : non pas tant une recherche de la vérité qu'une croyance selon laquelle le secret de la vérité, que la clé de la nature humaine sont cachées derrière le sexe. Ne faut-il pas noter cependant que dans la perspective de Mangogul, la transparence recherchée dans ce désir de savoir, revêt le vocabulaire, la facilité, et l'immédiateté d'un appétit sexuel. Et il ne faut pas négliger que Mangogul, plus que de parfaire ses connaissances, cherche avant tout à tromper son ennui.

Un autre indice qui nous fait pencher vers l'idée que la sexualité est irréductible par le langage et en déborde, c'est la métaphore qui décrit les organes sexuels : pourquoi

¹⁵⁰ Aram Vartanian, « Érotisme et philosophie chez Diderot » CAIEF 13 (1961) 375.

devoir parler de « bijou » plutôt que d'appeler l'organe sexuel par son nom? En utilisant la métaphore, on affirme simultanément le désir de savoir, d'entendre la vérité d'une part, et l'incapacité de la dire ou de l'inscrire dans le langage d'autre part. Il se construit donc ici un paradoxe dans une sorte de dissémination de la vérité (qui n'est plus ni une ni univoque), et qui, d'après Jefferson Humphries, est déjà tout entier contenu dans le seul terme « bijou » :

Le bijou incarne le paradoxe dans la constitution du moi, parce qu'il se rapporte à la fois à un ornement, à une partie de soi qui est un artifice, un supplément, et au noyau le plus privé de la nudité [...] Ceci soulève le problème de la place du langage dans la hiérarchie de l'être. Appartient-il à la « nudité » ou est-il un autre supplément? Et si le langage est, comme un bijou, un supplément artificiel, la communication entre les personnes (« personnes nues ») est-elle possible?¹⁵¹

James Creech lui aussi s'est penché sur cette question du double sens de « bijou »:

Diderot s'amuse à utiliser le mot « bijou » pour signifier à la fois la bague magique et l'organe qu'elle gouverne [...] Le lien homonymique, toutefois, sert à souligner le lien métaphorique qui est utilisé fréquemment à des fins pornographiques. La ressemblance entre les deux bijoux lie la bague et le vagin (dans lequel on insère le doigt ou le phallus), la pierre et le

¹⁵¹ Jefferson Humphries, « The Eighteenth Century reinvents virtue: A reading of Diderot's *Les Bijoux indiscrets* » *French Forum* XIV (1989) 31-41. « The *Bijou* embodies paradox in the self's constitution because it refers both to an adornment, to part of the self's supplemental artifice, and the most private nucleus of the self's nudity. [...] This raises the problem of where language belongs in the hierarchy of being. Does it belong to the «naked self» or is it a supplement? And if language is, like a piece of jewelry, an artificial supplement, is communication between selves («naked selves») possible? », ma traduction.

clitoris, que l'on tourne et frotte pour que le bijou délivre ses secrets--bien que dans les cas les plus récalcitrants il faille frotter davantage.¹⁵²

On se rend compte bien vite que ce sont les lois du langage qui gouvernent, et qui contaminent presque la « réalité » que le texte veut représenter : l'instrument qui doit nous apporter la transparence obéit à un mécanisme métaphorique, et est gouverné par lui. Ainsi, au lieu d'avoir--ce que désire Mangogul--un texte qui représente une connaissance maîtrisée et univoque de la réalité extra-linguistique qu'est le sexe, c'est-à-dire une sexualité et une textualité en adéquation parfaite, on a un texte qui gouverne, motive et détermine les modalités de connaissance sexuelle, c'est-à-dire une sexualité (dé)formée en partie par les catégorisations langagières. Il n'y a pas jusqu'à l'instrument de clarification qui soit gouverné et modifié par des rapports métaphoriques. Mangogul rêve d'un monde où règne pour lui l'adéquation entre texte et sexe, et toutes nos analyses montrent que les rapports entre textualité et sexualité sont des rapports conflictuels, de domination, et qui dénaturent chacune des composantes en la faisant évoluer, et, paradoxalement, révéler ses propres mécanismes. La sexualité modifie, dénature même parfois la textualité mais elle la révèle aussi sous ses aspects les plus inattendus.

Un des arguments les plus puissants contre la transparence du langage des bijoux dans Les Bijoux indiscrets est celui de la coercition.

On a beaucoup parlé de l'aspect tyrannique des Bijoux indiscrets, et de ce qui rapproche les caprices de Mangogul d'un viol. Il est très clair que les bijoux parlent

¹⁵² « The term "Bijou" is used playfully by Diderot to signify both the magic ring and the organ that it governs [...] The homonymical link, however, serves to underscore the metaphorical link which is frequently used to pornographic effect. The resemblances between the two jewels link ring and vagina (into which is inserted the finger or phallus), the stone and the clitoris, which is turned and rubbed to make the jewel deliver up secrets--although in more recalcitrant moments jewels require extra rubbing » Creech 188, ma traduction.

contre leur volonté. Il suffit, pour s'en convaincre, de voir ce que devient la résistance d'une femme face à la bague de Mangogul : « Fatmé, effrayée du mouvement extraordinaire qui se passait en elle, et frappée de la voix sourde de son bijou, y porta les deux mains et se mit en devoir de lui couper la parole. Mais l'anneau puissant continuait d'agir, et l'indocile bijou repoussant tout obstacle, ajouta : (...) » Ou encore : « Le premier mouvement de Fulvia avait été de porter la main à son bijou et de lui fermer la bouche [...] Fulvia fut contrainte d'écartier les doigts et le bijou continua. »¹⁵³

Anthony Wall, dans son analyse originale du « défi à la pensée occidentale sur le langage » que constituent selon lui les Bijoux indiscrets, souligne ce que, à ma connaissance, il a été le seul à voir :

Mais au lieu d'être le signe d'une parole véridique, les mots des bijoux ensorcelés sont les produits d'une espèce de viol. Une confession obtenue par la coercition et la force est loin d'être spontanée et elle est certainement loin de dire la stricte vérité. Mais c'est pourtant ce qu'on a trop souvent prétendu à propos de ce qui se passe dans Les Bijoux indiscrets : les sexes sont censés révéler spontanément ce que la femme corrompue préfère cacher, alors que nous verrons qu'une confession obtenue sous pression tend plutôt à dire à celui qui l'extorque exactement ce que ce dernier voulait entendre.¹⁵⁴

A fortiori, ajouterons-nous, dans cette poétique de la sexualité textuelle qui fait que la plus grande partie du texte, peut-être, est fonction de ce que le destinataire veut

¹⁵³ Les Bijoux indiscrets respectivement 150 et 277.

¹⁵⁴ Anthony Wall, « Le bavardage du corps ou Les Bijoux indiscrets de Denis Diderot » Neophilologus 78 (1994), 351-359.

entendre. Bien que souvent, à la première lecture, on ait l'impression d'une vérité indiscutable et garantie par... la magie, on aperçoit, rétrospectivement, quelque chose qui mine la capacité prétendue du langage à représenter la sexualité ou la réalité, à se porter garant d'une vérité unique et limitative. Mais il s'agit bel et bien d'un désir d'extorsion de la vérité transparente.

Un des exemples les plus parlants à cet égard est l'épisode au cours duquel Mangogul, après une discussion agitée avec sa maîtresse, décide de faire parler le bijou d'une jument. Bien entendu, le discours en question n'a pas de sens, mais Mangogul ne se décourage pas pour si peu : armé de sa confiance aveugle en le pouvoir qu'a sa bague de lui fournir la vérité objective, il impose un sens au discours inintelligible. En fait, c'est souvent son activité interprétative à lui qui fait qu'il limite le message ou la réponse à quelque chose de réductible, à une vérité qui rentre dans une catégorie intellectuelle ou langagière. De toutes les interprétations qui lui sont proposées, Mangogul s'arrête sur celle qu'il attendait. On peut noter cependant que tous les interprètes ont essayé de faire plaisir au sultan en lui donnant une interprétation qu'il pouvait attendre, nous montrant ainsi les liens étroits entre l'interprétation d'un texte et le désir qu'en a le narrataire.

Le langage des bijoux n'est souvent clair qu'en fonction du degré de clarté que lui attribue Mangogul, degré qui est lui-même fonction du désir de transparence. À une autre échelle, nous aussi, lecteurs, sommes les narrataires du discours des bijoux. Nous aussi sommes des Mangogul, et nous commençons à voir, avec l'épisode de la jument, que notre degré de croyance en la transparence du langage des bijoux est fonction de notre interprétation ou de notre désir interprétatif. Le désir de transparence de Mangogul se mue dans l'imposition d'une transparence sur le sens.

La logique du langage, qu'on a l'air de priser dans les interprétations « pro-transparence », et qui nous donne l'idée d'un langage naturel univoque, vrai, et, faut-il le rappeler, rassurant car détenteur de vérité, est également remise en question dans quelques autres épisodes.

Un bijou qui chante, par exemple, n'utilise pas exactement un « langage naturel », spontané, ni un langage du corps que se sont obstinés à voir bien des critiques par opposition au langage de la civilisation. Il est difficile d'imaginer un mode d'expression moins « naturel », moins « corporel », plus affecté par l'artifice de l'art et de la civilisation que le chant d'opéra. Le mode d'expression ici est au moins autant porteur de sens que ne l'est ce qu'ils disent--qui n'est d'ailleurs pas exactement intelligible; voyons plutôt:

Cependant leurs bijoux s'égosillaient à force de chanter, celui-ci un pont-neuf, celui-là un vaudeville polisson, un autre une parodie fort indécente, et tous des extravagances relatives à leurs caractères. On entendait d'un côté, oh! vraiment ma commère, oui; de l'autre, quoi, douze fois! ici, qui me baise? est-ce Blaise? là, rien, père Cyprien, ne vous retient.¹⁵⁵

Comment expliquer qu'un langage qui serait le langage vrai, le langage sexuel, naturel, soit premièrement rimé, mais aussi codifié, classifié, élaboré que des formes artistiques fixes et spécifiques? Et d'ailleurs le langage par sa nature même n'est-il pas codifié, élaboré, chargé culturellement? Nous retrouvons entier le problème du conflit entre la sexualité et la textualité, qui n'est nullement résolu par une interprétation dualiste entre le langage du corps et le langage de l'esprit. Les bijoux chanteurs d'opéra nous apprennent que le langage peut être sexuel, le sexe peut être langagier.

¹⁵⁵ Les Bijoux indiscrets 72.

À bien des égards, dans l'exploration des rapports entre sexualité et textualité, ce passage est l'exact contrepoint du chapitre des voyageurs. Là, c'était la textualité qui gouvernait dans un délire qui faisait de la sexualité quelque chose de classifiable, de catégorisé et donc de dicible; ici, c'est la sexualité qui triomphe, parce qu'elle a envahi le langage dans son artificialité, et que le langage ne peut pas contenir le message de la sexualité, qui fait déborder le langage, y sème un joyeux chaos, et rendent le message à peu près inintelligible.

La critique a trop peu remarqué ces bijoux dont la vérité n'est pas accessible. C'est celui, entre autres de Sphéroïde l'aplatie, dont Mirzoza remarque justement le langage énigmatique dont il use : « Cela est singulier, continua la favorite : jusqu'à présent j'avais imaginé que, si l'on avait quelques reproches à faire aux bijoux, c'était d'avoir parlé très clairement. » Voici ce que nous rapporte Mangogul:

J'ai voulu savoir des nouvelles de son bijou, et je l'ai questionné; mais ce vorticose s'est expliqué en termes d'une géométrie si profonde, que je ne l'ai point entendu, et que peut-être ne s'entendait-il pas lui-même. Ce n'était que lignes droites, surfaces concaves, quantités données, longueur, largeur, profondeur, solides, forces vives, forces mortes, cône, cylindre, sections coniques, courbes, courbes élastiques, courbe rentrant en elle-même, avec son point conjugué...¹⁵⁶

Quelle vérité est énoncée ici sur la sexualité? En fait de transparence, voici une énigme trop peu soulignée. Un bijou qui ne parle que de géométrie, voilà qui renverse les oppositions entre un langage du corps « naturel » et un langage intellectuel. Ce qui nous intéresse encore davantage, ce sont les modalités d'existence du récit telles qu'elles

¹⁵⁶ Les Bijoux indiscrets 207.

apparaissent ici : Mangogul ne comprend pas le langage du bijou, mais ne s'en penche pas pour autant sur le statut de la vérité qu'il recherche. Car si les bijoux disent la vérité, est-ce que Mangogul *comprend* cette vérité?

Nous nous retrouvons aux carrefours de l'interprétation où Anthony Wall nous a conduits, en suggérant que Mangogul, peut-être, entendait ce que bon lui semble dans ces confessions forcées. Son activité interprétative peut être remise en question. Son excès de confiance en la transparence du langage et-ou en l'univocité de la vérité, guidé par la foi de son propre pouvoir d'extorquer la vérité plus que de l'interpréter, est clair dans le cas, bien étudié celui-ci, d'Eglé : le fameux bijou muet. Comme le dit Wall :

Une femme n'a pas le droit d'être innocente, sinon il faut la harceler pendant plus d'un mois pour enfin réussir à la faire tomber dans le piège du bavardage de son sexe, comme c'est le cas de la belle Eglé et de son bijou muet [...] Si l'on le frotte assez assidûment, si l'on le harcèle assez longtemps, le bijou va toujours finir par dire ce qu'on a voulu qu'il dise.¹⁵⁷

Ceux des critiques qui se sont arrêtés sur Eglé, l'appellent *le* bijou muet. Mais un autre bijou est muet dans ce roman, et Mangogul croit ce dernier innocent et vertueux. Nous, lecteurs, tout comme Mirzoza, exerçons notre activité interprétative sur le silence du bijou de Fricamone et n'en tirons pas les mêmes conclusions que Mangogul :

J'ai questionné son bijou : point de réponse. J'ai redoublé la vertu de ma bague en la frottant et refrottant : rien n'est venu. Il faut, me disais-je à moi-même, que ce bijou soit sourd. Et je me disposais à laisser Fricamone sur le lit de repos où je l'avais trouvée, lorsqu'elle s'est mise à parler, par la

¹⁵⁷ Wall 356.

bouche s'entend. 'Chère Acaris, s'écriait-elle, que je suis heureuse dans ces moments que je dérobe à tout ce qui m'obsède pour me livrer à toi!'¹⁵⁸

Sans autre explication, que « je sens là quelque chose qui me défend de m'en prévaloir », Mirzoza refuse la victoire que Mangogul est prêt à lui accorder. Il s'agit ici clairement d'un exemple d'homosexualité féminine comme la suite du passage le confirme explicitement. C'est là un exemple où le blanc est mal interprété par Mangogul. Ici, on voit les difficultés d'interprétation, et plus encore, la place importante du blanc, du silence, de l'indicible.

Dans ce passage qui concerne Fricamone, les oppositions de la pensée traditionnelle entre corps et esprit ne tiennent plus (puisqu'elle parle par la bouche), pas plus que leur corollaire, l'idée d'un langage du corps qui serait, sinon vrai, du moins univoque.

L'évolution du paradoxe nous amène à la question de savoir que même si les bijoux disent effectivement la vérité, qui peut l'entendre? Les quelques exemples que nous avons notés devraient suffire à jeter de l'ombre sur tous les essais de l'anneau magique, puisque nous voyons, en spectateur, que la « vérité » devient fonction de, premièrement ce que le destinataire du message entend par vérité, deuxièmement de ce que nous en dit Mangogul, et, à une échelle plus large, ce que nous en disent les différents narrateurs. La vérité, et peut-être surtout la vérité du sexe, n'est pas atteignable.

L'exploration du refus de la transparence et de sa dénonciation, nous amène à un niveau de lecture des Bijoux indiscrets encore trop peu exploré par la critique : en effet, les questions philosophiques abondent, la multiplicité des interprétations, et la constante remise en question des conclusions qui paraissent finales sont érigées en principe, et ce

¹⁵⁸ Les Bijoux indiscrets 217-18.

jusqu'à une complète réversibilité des réponses données. Il reste à voir si les deux autres romans poussent le déni de la transparence du langage aussi loin, et plus encore, s'ils nous amènent sur les mêmes zones de réflexion.

Nous étions arrivés à la conclusion partielle que dans La Religieuse, le mal n'est pas tant à faire les choses qu'à les transformer en les disant. C'est, bien que partant d'un tout autre horizon conceptuel, ce que dit Christopher Rivers :

Le roman implique effectivement que c'est la *connaissance* sexuelle et le langage par lequel elle peut être conceptualisée, plus que les *actes* sexuels, qui corrompent, comme le sous-entend le confesseur de Suzanne lorsqu'il explique qu'il craindrait de devenir le complice de la supérieure, s'il devait faner la fleur délicate de son innocence avec une connaissance empoisonnée.¹⁵⁹

C'est dire, en d'autres mots, que l'innocence consiste surtout à choisir ses mots, ses souvenirs, ou le degré de conscience que l'on a des choses; bref, à évacuer la sexualité du domaine textuel. Penchons-nous, en gardant cette idée à l'esprit, sur une des protestations de véridicité du récit : « Je ne dis rien ici qui ne soit vrai; et tout ce que j'aurais encore à dire de vrai ne me revient pas, ou je rougirais d'en souiller ces papiers. »¹⁶⁰ Le tri a bel et bien eu lieu.

¹⁵⁹ Christopher Rivers, « Inintelligibles pour une femme honnête : Sexuality, textuality and knowledge in Diderot's, La Religieuse and Gautier's, Mademoiselle de Maupin » Romantic Review 86 (1995), 1-29, ma traduction. « The novel indeed implies that it is sexual *knowledge* and the language through which it can be conceptualized, more so than sexual *acts*, which corrupt, as Suzanne's confessor's implies when he explains that he would fear becoming complicit with her superior, were he to "wilt the delicate flower" of her innocence with "empoisoned" knowledge. » p. 12

¹⁶⁰ La Religieuse 202.

Le langage (surtout le langage pris dans un texte fini) modifie l'expérience sexuelle : l'innocence n'existe, éventuellement, que dans l'acte sans le discours. On ne peut plus envisager l'innocence telle qu'elle apparaît dans Les Bijoux indiscrets, comme étant l'absence d'acte, puisque tout acte est potentiellement lisible (et donc textualisable) comme sexuel. Or, Suzanne est la narratrice, détentrice d'une autorité narrative. Ainsi, certaines expériences qui peuvent être conçues comme innocentes (la prière de Mme de Moni, les entretiens de Sœur Sainte-Christine avec un jeune prêtre, les visites nocturnes entre jeunes sœurs à des moments non autorisés etc..) se teintent-elles de sexualité par et à cause du langage. La sexualité, dans le sens où on l'entend (par opposition à l'innocence originelle) est une connaissance, laquelle passe par le langage. La textualité génère la sexualité. Dans La Religieuse, ce n'est pas tant que la vérité du sexe n'est pas atteignable, mais c'est plutôt qu'elle est perpétuellement réversible, et qu'elle contamine pour ainsi dire tout ce qui l'entoure. Il nous reste à voir où nous amènera le refus de transparence dans Jacques le fataliste.

Il est indéniable que, dans les apparences du moins, dans Jacques le fataliste, on s'approche de l'utilisation du « mot propre » en matière de sexualité, et que certaines expressions « claires » sont là : on y parle de « cul »,¹⁶¹ de « coucher chez des filles »¹⁶² de « petite maison » et de « libertinage affreux »¹⁶³, d'une fille « débraillée, la gorge découverte »¹⁶⁴, d'une « vieille impudique. »¹⁶⁵ La position de Suzanne est décrite en détail : « Suzanne se couche à terre tout de son long, à la place la plus élevée, les pieds

¹⁶¹ Jacques le fataliste 28.

¹⁶² Jacques le fataliste 46.

¹⁶³ Jacques le fataliste 164.

¹⁶⁴ Jacques le fataliste 219.

éloignés l'un de l'autre et les bras passés par-dessus la tête. »¹⁶⁶ Les dessus et les dessous des autres positions sont décrites avec Dame Marguerite : « Elle se retrouva sur moi, et par conséquent moi sous elle. [...] après quelque temps, [...] je ne me trouvai ni elle en dessous ni moi dessus, ni elle dessus, ni moi dessous; car nous étions l'un et l'autre sur le côté, qu'elle avait la tête penchée en devant et les deux fesses collées contre mes deux cuisses. »¹⁶⁷ On y « écarte des fichus » pour « [caresser des] gorges », on « relève des jupons. »¹⁶⁸ Et malgré tout, dans cette sexualité « claire », demeurent des voiles, même dans ces exemples, choisis pour leur caractère cru.

D'abord, ces expressions les plus directes sont souvent intégrées à des effets textuels qui les rendent comiques.¹⁶⁹ Des effets sonores mettent en valeur tel ou tel mot. Après tout, « coucher », ce n'est pas « copuler », et c'est encore une litote que de dire que l'on s'allonge ensemble dans un même lit. Dans les « petites maisons », si l'on se laisse aller à un « libertinage affreux », on ne sait toujours pas ce qu'on y fait. À strictement parler, pas d'expression crûment sexuelle ici. De plus, le « libertinage affreux » est teinté de pathétique.¹⁷⁰ De la position suggestive de dame Suzon, ce que le texte nous dit avec maints contournements et maints efforts, c'est que Jacques lui voyait le cul. Les positions

¹⁶⁵ Jacques le fataliste 225.

¹⁶⁶ Jacques le fataliste 238.

¹⁶⁷ Jacques le fataliste 239.

¹⁶⁸ Jacques le fataliste 246.

¹⁶⁹ Voir à cet égard Jean Renaud, « Jacques, vous n'avez jamais été femme » Dix-huitième siècle 18, (1986).

¹⁷⁰ Nous reviendrons plus loin sur l'idée de l'importance, dans un message, de ce que le narrataire de ce message en comprend; mais après que le marquis a prononcé cette phrase, où « libertinage affreux » est sans doute ce qui retiendrait l'attention dans un autre type de livre, ce qui intéresse la marquise est le côté pathétique : « De désespoir, je me suis précipité dans un libertinage affreux. --Comment, *de désespoir!* » Jacques le fataliste 164, je souligne.

de Dame Marguerite, loin d'être lascives, sont pratiques, pléonastiques, empêtrées, et, malgré tout, contournent l'expression de ce qui veut être dit. En somme, un sens s'inscrit toujours en creux, qui est contourné, dérivé.

Le lecteur qui se laisse prendre aux filets (bien agréables) de la stratégie qui peint la sexualité comme « textualisable » dans une joyeuse complicité, croit en somme que l'expression directe et transparente est la plus innocente. Mais cette croyance est difficile à mettre en place, et ce d'autant plus qu'on en voit des signes de détérioration à l'intérieur même du texte.

La clarté et la « grivoiserie » joyeuse sont relatives, même dans Jacques le fataliste. Nous avons vu à maintes reprises que, pour essayer de tracer un contour, fût-il approximatif, des relations entre textualité et sexualité dans la poétique romanesque chez Diderot, il était utile de les mesurer à un autre type de poétique textuo-sexuelle : la pornographie. Dans la question qui nous occupe, à savoir l'expression crue et la transparence, la question est particulièrement brûlante, puisqu'on a parfois vu l'expression « nue » comme la revendication de la pornographie.

Or, dans un roman pornographique, il y a un acte illocutoire très fort dans toutes les descriptions d'actes sexuels. Posons un instant l'hypothèse selon laquelle la distinction entre la poétique pornographique et la poétique de Jacques le fataliste réside dans la différence entre le contenu illocutoire de leurs messages. Nous avons vu que même dans les passages les plus outrageusement sexuels de ce roman, un acte illocutoire non-sexuel vient se greffer sur le contenu apparemment sexuel (contrairement aux textes pornographiques) : une intention humoristique, le pathétique, l'empêchement (car le passage requiert une certaine concentration de la part du lecteur pour suivre les

répétitions), et toujours une entrave, même moindre, du sens. Autrement dit, loin de concentrer notre attention (sexuelle), le texte la diffuse parce que nous rions, nous soupirons, nous réfléchissons. Le lecteur doit participer, au niveau intellectuel, à la production du sens. Dans le roman pornographique, nous l'avons vu, il faut une disponibilité du lecteur de façon à ce que le sens sexuel puisse s'actualiser, y compris au niveau illocutoire. En termes de transparence, la démarche d'un roman pornographique est comparable à la démarche de Jacques le fataliste. Mais dans un roman pornographique elle va plus loin, puisque la prétention de transparence--et la dénégation des glissements opérés par le langage--continue jusque dans l'illocutoire. La transparence dans Jacques le fataliste est au contraire une tromperie, une duperie : on sait que le produit post-linguistique n'est pas le même que ce qu'il y avait de pré-linguistique. Dans Jacques le fataliste, loin de masquer le glissement, on l'exploite.

Si nous avons vu que la prétention à la transparence est difficile à établir lorsqu'il est question d'un récit relatant des actes sexuels, nous trouvons une remise en question supplémentaire de la transparence dans le récit d'un récit relatant des actes sexuels.

Voyons ce que dit Jean Renaud à ce sujet :

Au reste, faut-il rappeler ce trait de *Jacques* que c'est un récit de récits?

Les romans ordinaires font croire au présent de l'amour, mais, à lire

Jacques le fataliste, il semble que le verbe « aimer » (et « coucher » aussi

bien) ne se conjugue qu'au passé. L'amour s'y tient toujours dans

l'éloignement des mots, dans des histoires mêlées et interrompues,

douteuses, éternellement inachevées. L'effort de la mémoire est la distance des paroles. L'amour, c'est ce qu'on raconte.¹⁷¹

Pour formuler cela en d'autres mots plus ancrés dans notre problématique, disons que dans Jacques le fataliste, la représentation de cette réalité extra-linguistique qu'est le sexe est doublement textualisée, et passe par un degré de représentation supplémentaire, qui est un autre récit. Ce dont il est question dans ce roman, c'est d'*histoires*, non pas d'actes. Ce sont certes souvent des histoires relatant des actes sexuels, mais le mécanisme de « raconter » est mis en scène.

On a donc un narrateur qui donne la parole à un autre narrateur qui raconte les actes sexuels; loin d'ancrer le récit dans le monde empirique, le narrateur de Jacques le fataliste nous en rappelle constamment le caractère fictionnel, en faisant des remarques sur le choix de son vocabulaire, sur les possibilités de l'arbitraire du récit, en corrigeant son texte au fur et à mesure qu'il a besoin de motivations différentes. Le narrateur nous rappelle constamment la textualité de notre expérience en tant que lecteur empirique. Ainsi, au lieu de mettre l'illusion de réalité au service de l'instance *sexuelle* (ce que fait le roman pornographique), Jacques le fataliste et ses mécanismes narratifs la mettent au service de l'expérience *textuelle*. Pour reformuler cela encore autrement, ce que les stratégies textuelles d'un roman pornographique se proposent de faire, c'est de créer l'illusion chez le lecteur qu'il est dans une réalité sexuelle. Ce que les stratégies textuelles de Jacques le fataliste accomplissent sans aucun doute, c'est de détruire les illusions référentielles chez le lecteur, et de le renvoyer à la réalité de son expérience textuelle.

Plus nous avançons dans notre analyse, plus nous voyons que les apparences de

¹⁷¹ Jean Renaud, « Jacques, vous n'avez jamais été femme » Dix-huitième siècle 18 (1986) 379.

« transparence » en matière de sexualité révèlent des contournements, et que, loin de suggérer la prépondérance de la sexualité, elles marquent au contraire l'hégémonie de la textualité.

Il serait donc utile à présent de nous pencher plus directement sur celles des expressions sexuelles de Jacques le fataliste, qui trahissent un certain contournement de l'expression. C'est encore une fois Jean Renaud qui nous renseigne sur la nature de l'expression sexuelle dans Jacques le fataliste : « Quant au sexe et à l'acte sexuel, souvent évoqués dans le texte, c'est comme s'ils n'avaient pas de nom, comme si, à leur sujet, *l'expression propre* toujours faisait défaut. »¹⁷²

Il mentionne les façons suivantes de contourner l'expression : la prétéition, la phrase inachevée, la description naïve, l'euphémisme, la périphrase, la litote. Nous retrouvons les mêmes conclusions que celles auxquelles nous étions arrivés avec La Religieuse : la sexualité s'inscrit toujours en creux, laisse toujours un blanc à l'interprétation, et qu'un ordinateur, par exemple, ne saurait relever mécaniquement. Les expressions sexuelles sont très rarement liées au champ sémantique de la sexualité : voyons ce que signifie : « être heureux »,¹⁷³ « servir de moitié »¹⁷⁴ des « convives rest[ent] »,¹⁷⁵ « s'accommoder de quelqu'un »,¹⁷⁶ « une femme qu'on a connue »,¹⁷⁷ « le

¹⁷² Renaud 376-377.

¹⁷³ Jacques le fataliste 298.

¹⁷⁴ Jacques le fataliste 116.

¹⁷⁵ Jacques le fataliste 148.

¹⁷⁶ Jacques le fataliste 148.

¹⁷⁷ Jacques le fataliste 154.

mariage est consommé»;¹⁷⁸ « suivre une créature qui sollicite les passants»;¹⁷⁹ « Justine ne passait pas pour autrement cruelle. »¹⁸⁰ On le voit : malgré une sexualité plus affirmée que dans La Religieuse, le rôle de l'interprète demeure dans l'actualisation du sens sexuel.

Une fois établie cette capacité du langage à se dédoubler, et les jeux et la complicité qui s'y inscrivent, une division s'opère, un peu comme ce qui se passe dans La Religieuse, entre le dédoublement et son absence. Mais cette fois, au lieu de se réaliser simultanément, les deux composantes s'ordonnent dans un rapport qui s'apparente au rapport dominant-dominé, valet-maître, ou, plus exactement encore, et avec un rapprochement intéressant avec La Religieuse, dans un rapport mystificateur-mystifié.

Au vu de ce que nous avons déjà dit du maître relativement aux interrelations entre sexualité et textualité, nous ne serons pas surpris de voir qu'il se trouve davantage du côté de « la dupe. » Le maître est assez fervent dans sa foi en la transparence, en général. Monique Moser-Verrey nous dit en effet :

Dans Jacques le fataliste, ce sont concrètement les récits produits par Jacques et plus particulièrement celui de ses amours dont jouit le maître. Or ces amours [...] appartiennent au passé, elles ne sont plus. Le travail de Jacques consiste donc à rendre présent par la parole ce qui est absent ou n'existe plus. Il est même obligé d'insister sur la valeur représentative du langage, parce que son maître a tendance à confondre ce qu'il entend avec

¹⁷⁸ Jacques le fataliste 178.

¹⁷⁹ Jacques le fataliste 209.

¹⁸⁰ Jacques le fataliste 226.

la réalité : « Mon pauvre Jacques, que vas-tu faire? Que vas-tu faire? Ta position m'effraie. --Mon maître, rassurez-vous, me voilà. »¹⁸¹

C'est exactement ce dont nous parlions dans la distinction entre la poétique de ce roman et la poétique d'un roman pornographique. Ici, le mécanisme est mis en scène : nous rions de voir le maître être un lecteur, et cela nous rappelle notre propre position de destinataire, ainsi que l'expérience textuelle que nous sommes en train de vivre.

Le sens sexuel n'est pas exprimé, ni peut-être même exprimable chez Diderot, et par conséquent ce qui en ressort, c'est la complicité ou la collaboration nécessaire à l'élaboration du sens entre destinataire et destinataire du message. Cette complicité, cependant, est textuelle. Souvenons-nous de Suzanne, qui, au moment même où elle refuse cette complicité *textuelle* à sa Supérieure, lui accorde cependant une complicité sexuelle. Quoi qu'il en soit, on retrouve un mécanisme similaire dans Jacques le fataliste où Jacques feint l'innocence textuelle au profit d'une complicité sexuelle. C'est dans la scène avec Dame Marguerite :

- MARGUERITE. Comment, à ton âge, tu ne saurais pas ce que c'est qu'une femme?
- JACQUES. Pardonnez-moi, Dame Marguerite.
- MARGUERITE. Et qu'est-ce que c'est qu'une femme?
- JACQUES. Une femme?
- MARGUERITE. Oui, une femme.
- JACQUES. Attendez... C'est un homme qui a un cotillon, une cornette et de gros tétons.¹⁸²

¹⁸¹ Monique Moser-Verrey, « Jacques le fataliste et son maître : Interdépendances » Revue Canadienne de Littérature Comparée III, (Winter 1976) 55.

Cette grivoiserie, cette innocence feinte repose en fait sur le même principe que ce que nous avons déjà observé ailleurs : l'expression « savoir ce que c'est qu'une femme » a un contenu sexuel, à peu près : « avoir eu une expérience sexuelle avec une femme. » Mais ce n'est pas dit expressément, et le sens qui doit y être ajouté par le destinataire est ici bloqué--volontairement--par Jacques, qui ne répond qu'au sens strict. Il fait ce que faisait Suzanne, il refuse de valider le contenu sexuel latent du message.

Son interlocutrice, d'ailleurs, attend sûrement une réponse qui n'est pas verbale, mais un acte ou un geste. Le fait même que la réponse soit verbale inscrit Jacques, pour le coup, en dehors de la sexualité.

Le langage n'est jamais aussi efficace que quand on a compris et quand on utilise les distorsions auxquelles il contraint mais aussi qu'il autorise de par ses mécanismes. Dans Jacques le fataliste, on parle beaucoup de sexualité; « on », c'est-à-dire Jacques, qui finalement n'en dit pas grand-chose, et utilise des expressions contournées, les blancs mêmes. Le non-dit demeure l'instrument privilégié de l'expression de la sexualité.

Les trois romans semblent à la fois reposer sur le mensonge d'une prétendue transparence, et le démanteler d'autant plus soigneusement qu'il a d'abord été mis en place. La coercition des Bijoux indiscrets trahit le désir violent du destinataire du message à percevoir un type de message, et on aboutit à des réponses qui ne nous renseignent que sur le désir qui a engendré les questions. Les blancs, les silences, les énigmes placent la sexualité dans l'indicible et montrent que, loin d'avoir accès à des réponses stables et définitives, on n'aboutit en somme qu'à des réponses réversibles. Il n'y a aucune certitude, aucune stabilité. La Religieuse nous conduit aux mêmes conclusions, bien que par des chemins différents : puisqu'un énoncé sexuel peut être lu

¹⁸² Jacques le fataliste 240.

comme un énoncé non sexuel, cette réversibilité contamine tout le texte, et fait que presque tous les énoncés (non sexuels) peuvent potentiellement être chargés sexuellement. Jacques le fataliste va dans le même sens que les deux autres romans, dans la mesure où le sens sexuel n'est jamais stable non plus, et dans la mesure où l'expression « nue » est toujours très contournée. L'illusion bien agréable qui est le résultat des stratégies mises en place pour faire croire que la sexualité est textualisable dans une joyeuse complicité révèle, après analyse, que l'attention sexuelle du lecteur est toujours diffusée, et que la sexualité s'inscrit aussi toujours en creux, en blanc, ce qui est d'ailleurs un élément constitutif de cette « complicité » puisque ce sont les blancs qui rendent si nécessaire la participation du destinataire du message.

C. Les blancs

Le premier chapitre nous avait permis de mettre en place une esquisse de définition structurelle du roman pornographique, et de souligner l'importance des jeux temporels qu'avait notée Umberto Eco. Nous avons décidé qu'un roman dont la poétique consiste à ménager les espaces temporels privilégiés de la narration au récit d'actes sexuels peut être considéré comme pornographique.

Or, dans les conclusions que nous venons de tirer, il semblerait qu'à des degrés différents, le mode d'expression privilégié de la sexualité, ce soit le blanc, l'ellipse. Même si l'objectif est en soi utile, il ne s'agira pas de seulement prouver que les romans de Diderot ne sont pas des ouvrages pornographiques. En effet, un ouvrage qui serait chargé sexuellement mais qui ferait l'ellipse sur les passages sexuels ne répondrait pas aux critères poétiques de la pornographie. L'objectif qui nous anime sera de tâcher de

cerner, par contraste avec la poétique pornographique, le type de poétique romanesque textuo-sexuelle qu'est celui de Diderot dans ces romans, de façon plus précise.

Pour commencer notre examen des ellipses chronologiquement, et donc par Les Bijoux indiscrets, dans la scène entre Hippomanès et Alphane, seuls les préliminaires sont décrits. Quand les deux personnages s'approchent du lit, de façon comique d'ailleurs, le narrateur termine son chapitre en queue de poisson : « Je pense qu'ils se dirent encore beaucoup d'autres gentillesse; mais le sultan n'ayant pas jugé à propos de suivre leur conversation plus longtemps, elles seront perdues pour la postérité : c'est dommage! »¹⁸³

Une autre ellipse a lieu dans la scène sur le théâtre, où les préoccupations du narrateur sont bien autres que sexuelles. Ainsi, lorsque la scène sexuelle approche, lit-on : « [...] et sa dame, troublée, le conjurait tantôt de continuer, tantôt de finir. Mangogul jugeant à ses mines que son bijou se chargerait volontiers d'un rôle dans cette répétition, aima mieux deviner le reste de la scène que d'en être témoin. »¹⁸⁴

De même, la scène qui met en évidence le problème de l'interprétation du silence, celle du bijou de Fricamone, est évitée. Mangogul affirme en effet : « Je les ai laissées s'entretenir ensemble, et fortement persuadé que le bijou de Fricamone continuerait d'être discret, je suis couru vous apprendre... »¹⁸⁵

Un autre vide du texte est à imputer au traducteur, qui note : « Il y a dans cet endroit une lacune considérable », interrompant ainsi le discours du bijou. Un des facteurs qui expliquerait la prolifération des ellipses au fur et à mesure que nous avançons

¹⁸³ Les Bijoux indiscrets 186.

¹⁸⁴ Les Bijoux indiscrets 195.

¹⁸⁵ Les Bijoux indiscrets 218.

dans le texte serait bien entendu un contournement du problème inévitable dans tous les livres érotiques : l'ennui.

Nous avons relevé ici les ellipses complètes où, pour ainsi dire, l'acte n'est pas représenté sur scène, où il n'est même pas suggéré. Mais de nombreux autres exemples opèrent une ellipse temporelle; l'acte lui-même est décrit en quelques mots et dans les termes les plus économiques textuellement qui soient : « en achevant son bonheur »,¹⁸⁶ « quand Marsupha en eut fini avec moi »,¹⁸⁷ « se chargeant du soin de les rendre heureux »,¹⁸⁸ « elle les traita fort humainement »¹⁸⁹ etc., l'établissement d'une liste complète serait un exercice fastidieux, puisque l'on comprend aisément que la complaisance n'est pas exactement ce qui caractérise l'écriture de Diderot lorsqu'il s'agit de questions purement sexuelles.

Pour ce qui est de La Religieuse, si la temporalité est un outil non négligeable dans l'examen d'une poétique où interagissent sexualité et textualité, il faut tout d'abord noter que la gestion temporelle des scènes sexuelles n'obéit pas à une règle universelle. Certains passages chargés sexuellement sont décrits avec minutie, dans une temporalité proche de la scène, par exemple la scène de l'orgasme; d'un côté, de telles scènes attirent donc l'attention du lecteur, et sont soulignées comme étant des scènes marquantes. D'un autre côté, d'autres sens viennent s'y superposer, comme celui de la victimisation par exemple. D'autres scènes au contraire sont elliptiques au point de passer pratiquement inaperçues; alors, paradoxalement, elles attirent l'attention du lecteur modèle que la

¹⁸⁶ Les Bijoux indiscrets 233.

¹⁸⁷ Les Bijoux indiscrets 235.

¹⁸⁸ Les Bijoux indiscrets 243.

¹⁸⁹ Les Bijoux indiscrets 260.

poétique du roman a déjà entraîné à chercher le sens dans les interférences, les échos et les télescopages autant sinon plus que dans le sens qui apparaît directement. Ainsi, curieusement, certains des passages les plus elliptiques sont en fait les plus lourds de sens sexuel. Ce que l'on voit déjà cependant, c'est que les jeux temporels, s'ils affectent le lecteur dans sa perception des scènes sexuelles, ne servent pas nécessairement une poétique qui *facilite* le sens sexuel.

La scène peut-être la plus aux antipodes de l'ellipse temporelle est la scène de l'orgasme de la mère supérieure de Sainte-Eutrope. Mais en même temps que cette immédiateté qui trahit peut-être la tentation d'attiser le désir du lecteur (la possibilité est là), reste la question de la transparence et de l'immédiateté du langage, laquelle requiert de cacher l'activité interprétative qu'a Suzanne sur les événements, et qui révélerait son implication coupable dans les scènes sexuelles.

Suzanne ne peut faire l'ellipse des scènes sexuelles sans éveiller les soupçons. Pour faire l'ellipse sur une scène, il faut avoir conscience qu'il y a là quelque chose à cacher, et, réciproquement, pour faire semblant de ne pas savoir qu'il y a quelque chose à cacher, il faut tout décrire minutieusement. L'absence d'ellipse peut donc être tour à tour interprétée comme faisant partie d'une poétique sous l'égide de la complaisance, et en même temps, son exact opposé : le signe de l'innocence, de la transparence, de l'immédiateté. Suzanne peut d'autant moins faire preuve de complaisance qu'elle ne peut ou ne veut pas être un conducteur du sens sexuel. Les deux réalités textuelles coexistent sans s'exclure mutuellement.

Aucune activité textuelle n'est jamais innocente, parce que d'une part elle est déjà le fruit d'une interprétation de la réalité (en amont), et d'autre part elle est toujours sujette

à interprétation (en aval). L'activité textuelle est toujours réfléchie, ou du moins considérée comme telle, du fait de sa stabilité. L'immédiateté--au sens étymologique--n'existe qu'en dehors du texte. Le meilleur moyen de feindre l'immédiateté, est de décrire la scène dans un temps zéro. C'est ce qui se passe dans la scène de l'orgasme... ou celle de la macération. En quoi, donc, est-ce que ces scènes, qui décrivent minutieusement l'acte sexuel, diffèrent-elles de scènes tirées de romans pornographiques? Temporellement, en rien. Poétiquement, cependant, la validation du sens sexuel (à laquelle contribue l'absence d'ellipse dans les romans pornographiques) n'est non seulement pas encouragée dans La Religieuse, mais encore entravée; dans les romans pornographiques, pour que la poésie pornographique fonctionne, il faut que toutes les parties textuelles en présence valident le sens sexuel.

Certaines scènes sexuelles, de La Religieuse, sont elliptiques au point où elles passent pratiquement inaperçues; voyons-en quelques exemples : « La scène que je viens de décrire fut suivie d'un grand nombre d'autres semblables que je néglige »¹⁹⁰ suit immédiatement une scène sexuelle entre la supérieure et Suzanne, et nous indique que la relation sexuelle qu'elles ont entretenue ne s'est pas limitée à l'opposition farouche de l'innocence de Suzanne face aux pouvoirs séducteurs de la Supérieure. Le sens sexuel y est donc très lourd, et l'innocence de Suzanne y est évacuée : elle dit en une phrase, elliptique, que la Supérieure et elle ont entretenu des relations sexuelles suivies pendant une période indéfinie. On a presque l'impression d'un effet de vases communicants : quand le sens sexuel triomphe, le texte disparaît pratiquement; cependant, lorsque les entraves au sens sexuel sont assez nombreuses (l'innocence de Suzanne, les blocages

¹⁹⁰ La Religieuse 165.

qu'elle effectue sur le sens), le texte s'épanouit. De même : « La supérieure avait des tête-à-tête longs et fréquents avec un jeune ecclésiaste, j'en avais démêlé la raison et le prétexte. »¹⁹¹ Cette phrase également, surtout à cause de la valeur d'itératif de l'imparfait, a un contenu sexuel très lourd, exprimé de façon très économique.

Les scènes où l'ellipse est opérée peuvent, une fois de plus, être lues tour à tour comme le signe de la perversité ou de l'innocence de Suzanne. De sa perversité, si elle ne cache que les scènes où s'affirme sa connaissance et sa complicité dans des actes sexuels. De son innocence, si l'ellipse contient quelque chose de significatif, mais que c'est en fait nous qui *devinons* et attachons de l'importance sexuelle à quelque chose d'elliptique. Une fois encore, qu'il y ait ellipse ou non, Suzanne ne valide jamais le sens sexuel d'un passage, et ce, qu'elle fasse usage de distorsions temporelles comme l'ellipse ou d'autres moyens mis à sa disposition. L'ellipse et la gestion du temps deviennent donc des questions secondaires de la poétique romanesque, puisqu'elles sont soumises à une question plus vaste qui est celle de la place de Suzanne dans la chaîne des opérations requises à l'interprétation d'un texte en général, au contenu sexuel de ce texte en particulier : il s'agit de la même problématique que nous avons abordée en parlant de la transparence.

Dans un roman pornographique, l'absence d'ellipse temporelle est en fait un signe supplémentaire d'une règle poétique que l'on pourrait formuler comme la coopération universelle de toutes les instances du texte pour actualiser un sens sexuel. Dans La Religieuse au contraire, les ellipses ou les absences d'ellipses agissent comme révélatrices d'une textualité torturée par la sexualité, et d'une sexualité entravée par les fonctionnements du texte. La tâche n'est pas mince de transmettre la sexualité dans une

¹⁹¹ La Religieuse 74.

textualité, nous sommes en train de le voir, et le roman pornographique ne peut parvenir à ses fins que si toutes les instances textuelles coopèrent. Les ellipses, comme les blancs, mettent en évidence la place du lecteur, et le rôle qu'il tient pour compenser l'insuffisance de la textualité à produire une expérience totale. Le texte pornographique doit évacuer ces problèmes, et modifier la textualité de façon à ce qu'elle soit la plus complète possible. Les textes de Diderot se servent de la sexualité pour amplifier et rendre plus visibles les stratégies textuelles.

Nous étions déjà arrivés à des conclusions similaires sur Jacques le fataliste, à savoir que la sexualité sert de catalyseur pour exacerber la relation entre destinataire et destinataire. Il s'agit de voir si la comparaison entre les caractéristiques d'une poétique pornographique telle qu'elle se traduit dans les jeux temporels de la narration viennent préciser ces conclusions en les renforçant, ou si cette comparaison nous amènera sur d'autres pistes de réflexion.

Dans Jacques le fataliste, la sexualité est extrêmement présente, et souvent à des fins ludiques; elle donne au roman un peu de sa légèreté, de son allant. Le rythme de Jacques le fataliste, tant au niveau du récit qu'au niveau du discours, est pour le moins inhabituel : on y passe des scènes au temps zéro aux ellipses les plus outrées; cette temporalité fluctuante n'est pas sans affecter les passages sexuels, comme nous allons le voir, et confirme, à mon sens, l'aspect ludique de la sexualité, qui une fois encore dissocie Jacques le fataliste des romans pornographiques.

Parmi les nombreux exemples d'ellipses opérées sur l'acte sexuel, citons-en simplement quelques-uns : Jacques, en parlant du frère Jean avant son départ, en dit : «puis il me lâcha dans la main les cinq louis dont je vous ai parlé, avec cinq autres pour la

dernière des filles du village, qu'il avait mariée et qui venait d'accoucher d'un gros garçon qui ressemblait à frère Jean comme deux gouttes d'eau. »¹⁹² Même si nous retombons dans le bon mythe du moine libertin cher aux romans licencieux de l'époque, il est notable que l'ellipse ici est pour ainsi dire multipliée : nous apprenons en effet que frère Jean avait « marié » la fille en question, mais le récit nous disait auparavant que s' « il [frère Jean] entra dans une maison, la bénédiction du Ciel y entra avec lui; et que s'il y avait une fille, deux mois après sa visite, elle était mariée. »¹⁹³ On est donc en droit de se demander--le texte le suggère sans l'affirmer-- si la bonté de frère Jean n'était pas motivée par les mêmes sentiments d'urgence. On voit ici que l'attrait du texte, et sa poétique (dans le sens de « stratégies de déchiffrement suggérées au lecteur ») est justement dans l'économie extraordinaire de mots par rapport au sens, très sexuel. Un roman licencieux ou pornographique aurait sans doute profité autrement d'une histoire semblable, et se serait arrêté aux exploits du frère Jean sans en faire l'ellipse.

Un autre exemple, qui ne sera pas sans nous rappeler les préoccupations de géométrie dont avait fait preuve un des bijoux à la cour de Mangogul, prouvant ainsi qu'il n'y a pas de contradiction entre la géométrie et la sexualité, est le suivant : « Un des professeurs, Prémontval, devint amoureux de son écolière, et tout à travers les propositions sur les solides inscrits à la sphère, il y eut un enfant de fait. »¹⁹⁴ Encore une fois, l'ellipse est considérable, on passe des prémisses de la relation à ses résultats, sans

¹⁹² Jacques le fataliste 68.

¹⁹² Jacques le fataliste 64.

¹⁹³ Jacques le fataliste 88.

¹⁹⁴ Jacques le fataliste 88.

rien mentionner de sexuel. La scène avec Dame Suzanne même, dont les préliminaires sont détaillés, comme nous l'avons déjà vu, fait l'ellipse sur l'acte sexuel :

- Est-ce que tu ne vois pas, dit-elle à demi-voix, que je veux que tu finisses?.. Je finis donc, je repris haleine, je finis encore; et Suzanne...

LE MAITRE. T'ôtait ton pucelage que tu n'avais pas?

JACQUES. Il est vrai.¹⁹⁵

Il serait aisé, bien que fastidieux, de faire un relevé systématique et exhaustif de toutes les ellipses temporelles opérées sur l'acte sexuel, même dans Jacques le fataliste, qui pourtant semble, au premier abord, faire preuve d'une certaine complaisance dans la description d'épisodes sexuels. Si la sexualité est très présente, force est de constater qu'elle doit, au vu de ces ellipses, servir d'autres fins que celle de la stimulation sexuelle du lecteur. La vitesse, l'humour, la complicité que l'on note dans ces épisodes nous montrent que l'essentiel est ailleurs.

Il ne faut pas se leurrer cependant, et affirmer en toute bonne conscience que l'auteur de Jacques le fataliste jette un voile pudique sur toutes les scènes graveleuses. L'auteur n'opère pas une ellipse temporelle sur tous les passages sexuels, loin s'en faut. Certains sont même proches de la scène : voyons l'une d'entre elles, et les conclusions que nous pourrions en tirer.

La scène du vicaire dure près de trois pages. Les passages sexuels, cependant, sur lesquels le temps s'arrête, sont assez succincts :

Après, j'écarte le fichu de Suzon, je lui prends la gorge, je la caresse, elle se défend comme cela. Il y avait là un bât d'âne dont la commodité nous était connue; je la pousse sur ce bât.

¹⁹⁵ Jacques le fataliste 238.

LE MAITRE. Tu relèves ses jupons?

JACQUES. Je relève ses jupons.

LE MAITRE. Et le vicaire voyait cela?

JACQUES. Comme je vous vois.¹⁹⁶

Tout d'abord, dans l'ensemble de la scène, ce passage représente un assez petit fragment, et le narrateur consacre bien plus de temps à se moquer du vicaire qu'à décrire la scène--presque--sexuelle. Cependant, à l'intérieur de cet épisode qui a bien des spectateurs, ou plutôt bien des destinataires, (le vicaire, le maître, le lecteur) de par la multiplication des expériences textuelles (qui raconte à qui), le temps se démultiplie également : l'acte de relever les jupons n'est sans doute pas bien long dans la réalité extra-textuelle, mais il est répété de façon à se dilater dans le temps : on est là aux antipodes de l'ellipse.

Lorsque le roman pornographique ralentit sur les épisodes sexuels et en fait des scènes, c'est le plus souvent dans une poétique qui vise à éliminer l'expérience textuelle, le médium qu'est le langage, ou du moins à la rendre la moins visible possible. Ici, l'épisode se dilate dans le temps, mais en se multipliant sous les différents points de vue textuels. Bien qu'un lecteur qui oublie l'expérience textuelle ne soit pas inconcevable, il semble que les indices donnés à l'interprète visent à multiplier les couches d'interprétation de la scène--ne serait-ce qu'en rappelant la présence du Maître, qui n'y est que par récit interposé-- et rappellent l'intensité sinon l'épaisseur de la textualité qui nous sépare de l'expérience sexuelle. Une fois de plus, l'expérience textuelle prend le pas sur l'expérience sexuelle.

¹⁹⁶ Jacques le fataliste 246.

Parler de l'indicible, c'est un paradoxe qui semble cristalliser certains problèmes autour de la sexualité dans les romans de Diderot. Cependant, la question de l'indicible, et de la mise des réalités du sexe en mots n'a pas le même impact sur les trois romans : n'est-il pas évident que le but des Bijoux indiscrets, son centre, sa raison d'être est la volonté farouche de Mangogul de précisément mettre cette réalité en mots? Bien que la problématique de l'indicible s'imisce dans Les Bijoux indiscrets, elle n'y est pas suffisamment visible pour une étude détaillée, contrairement à ce qui se passe dans les deux autres romans.

S'il faut encore nous convaincre du fait que la sexualité chez Diderot est indicible dans le sens où tous les mécanismes textuels ne sont jamais en place lorsqu'il est question de sexualité--en d'autres termes, une des instances du discours y fait toujours barrage-- examinons le passage suivant, où Suzanne joue du fait que la sexualité est quelque chose qu'on ne dit pas. Lorsque les religieuses demandent à Suzanne d'intercéder pour apaiser la mauvaise humeur de la Supérieure déclenchée par le refus que Suzanne oppose à ses caresses, voici ce que Suzanne répond : « [...] je leur répondais tristement : 'Je vous plains, mais *dites-moi clairement* ce qu'il faut que je fasse.' Les unes s'en retournaient en baissant la tête et *sans me répondre*; d'autres me donnaient des conseils qu'il était impossible d'arranger avec ceux de notre directeur. »¹⁹⁷

L'astuce de Suzanne--délibérée ou non-- c'est que personne ne peut dire *clairement* que ce qu'on attend d'elle, c'est un comportement sexuel; et même lorsqu'on s'approche de la transgression lorsqu'on essaie de dire (« d'autres me donnaient des

¹⁹⁷ La Religieuse 190, je souligne.

conseils »), l'ellipse est opérée : le discours de ce qu'elle doit faire n'existe qu'en creux dans le texte.

Il est des choses dont Suzanne a connaissance et qu'elle choisit de ne pas répéter; en voici un exemple : « Je n'ose vous décrire toutes les actions indécentes qu'elle fit, vous répéter tous les discours malhonnêtes qui lui échappèrent dans son délire. »¹⁹⁸ Nous retrouvons ici la question du discours rapporté, et de la responsabilité revêtue par la narratrice. Suzanne fait barrage ou obstruction au déroulement du langage, au processus textuel, pour empêcher le sens sexuel de s'actualiser, pour entraver l'expression textuelle de la sexualité. Paradoxalement, le blanc devient évidemment le signe de la présence de la sexualité.

Mais, nous l'avons vu, tout semble se retourner dans ce roman : en se posant comme obstacle au sens sexuel, Suzanne le confirme et affirme la connaissance qu'elle en a, ainsi que sa responsabilité en tant que narratrice rapportant un discours; n'est-ce pas que cela rejaillit violemment sur les autres passages sexuels où le texte nous poussait à croire que Suzanne ne s'impliquait pas en rapportant les paroles de la Supérieure, puisqu'elle en refusait le sens sexuel? D'autre part, le fait même qu'elle refuse de rapporter ces paroles-ci, par opposition à d'autres tout aussi chargées qu'elle n'a pas craint d'écrire, nous pousse, en tant que lecteurs, à tenter de combler ce blanc à la surenchère.

Un autre exemple de ce que Suzanne refuse de rapporter est la scène suivante : «C'est ici que je peindrai la scène du fiacre. Quelle scène! Quel homme! Je crie; le cocher vient à mon secours. Rixe violente entre le fiacre et le moine. »¹⁹⁹

¹⁹⁸ La Religieuse 201.

¹⁹⁹ La Religieuse 203.

La scène qu'elle dit avoir l'intention de peindre est justement absente de la narration. Comme d'autres passages, et comme peut-être la sexualité dans son ensemble dans ce roman, la scène n'existe qu'en creux; on la voit, on sait qu'elle est là. Mais, sans même que nous nous en rendions bien compte, c'est nous en tant que lecteur qui devons combler un manque.

Nous retrouvons, à un autre niveau, ce que nous avons déjà observé : le texte existe en creux de la sexualité; il s'érige autour d'un blanc gigantesque, et s'en nourrit, multiplie la possibilité de ses significations et s'enrichit considérablement de sens. Réciproquement, la sexualité comme thème n'existe presque qu'en blanc, presque en dépit du texte, et pourtant elle s'en nourrit et s'y appuie.

Les raisonnements que nous tenons sur La Religieuse commencent à avoir des relents dangereux, ou intéressants, de circularité : preuve que la logique canonique n'est plus de force à appréhender les questions qui nous occupent. Ce que l'on a coutume d'appeler les « bévues » de la narration dans La Religieuse et qui selon nous en révèlent le fonctionnement profond ne sont pas sans nous rappeler ce qu'Eco appelle « la fiction qui s'auto-démantèle.»²⁰⁰

Certains critiques, dont Julie Hayes, voient La Religieuse comme un texte qui se construit autour de et par un blanc:

Mon argument sera que La Religieuse peut être lu comme un examen de la production du sens, dans lequel les nombreuses fautes logiques--les célèbres « bévues »--jouent un rôle essentiel. Dispersées tout au long du

²⁰⁰ « At a first interpretative level, it [self-voiding fiction], gives at the same time both the illusion of a coherent world and the feeling of some inexplicable impossibility. At a second interpretative level, (the critical one), the text can be understood in its self-voiding nature. » Eco, The Limits of Interpretation 77.

roman, ces « bévues » nous rappellent constamment de la textualité de l'expérience que nous vivons, la contradiction étant, après tout, un attribut verbal. »²⁰¹

Pour Julie Hayes, ces blancs, sur lesquels se construit le roman qui sont: la naissance de Suzanne, la confession de la mère supérieure, la rupture de la narration, et d'autres, qui poussent la logique à ses limites, au point d'atteindre l'« agrammaticalité » : « La Religieuse est un exemple de l'observation de Michel Rifaterre selon laquelle 'l'agrammaticalité est le signe de la littérarité'. La prose de Diderot est excellente, mais son récit est agrammatical, et constitue une dénégation de la syntaxe de la logique et du code de la vraisemblance. »²⁰²

La question de la chronologie, même, est inversée et constitue une partie importante de la poétique du roman : en tant que « préface du précédent ouvrage », la préface-annexe nous indique d'abord le blanc de la préface, lequel n'est comblé qu'après la lecture. Elle nous indique aussi que la lecture de La Religieuse ne peut s'opérer que rétrospectivement, à contre-courant de quelque chose.²⁰³ Encore une fois, la textualité devient d'autant plus apparente qu'elle s'érige contre, par, ou en dépit des blancs laissés, lesquels sont presque tous chargés sexuellement. On ne peut douter du contenu au moins partiellement sexuel de la confession de la mère supérieure, ni du caractère sexuel qui

²⁰¹ « I will contend that La Religieuse can be read as constituting an examination of the production of meaning, in which the numerous logical faults--the famous *bévues*-- are essential. Strewn throughout the novel, these «bévues» remind us repeatedly of the textuality of the experience at hand, contradiction being, after all, a verbal attribute. » Julie Hayes, « Retrospection and contradiction in Diderot's La Religieuse », Romanic Review 77 (1986), ma traduction.

²⁰² « La Religieuse is an instance of Michael Rifaterre's observation that 'ungrammaticality is the sign of literariness'. Diderot's prose is excellent, but his narrative is ungrammatical, a denial of logic's syntax and the code of *vraisemblance*. » Julie Hayes, « Retrospection and contradiction in Diderot's La Religieuse » Romanic Review 77 (1986), ma traduction.

²⁰³ Julie Hayes, « Retrospection and contradiction in Diderot's La Religieuse », Romanic Review 77 (1986).

entoure l'histoire de la naissance de Suzanne. D'un autre côté, la textualité telle que nous la connaissons conventionnellement, et ses normes, sa logique, sa linéarité, ses repères, disparaissent.

Dire l'indicible, c'est d'une certaine façon détruire le texte. Une fois que le récit ne peut plus maintenir son silence et son blanc gigantesque sur la sexualité, le texte s'effondre. Nous ne serons pas surpris de voir que selon les critiques (et donc selon les lecteurs), le contenu de ce blanc varie, même s'il est toujours sexuel. Pour certains critiques, le blanc le plus central est celui de la confession de la mère supérieure de Sainte-Eutrope. C'est le cas de Tracy Adams qui, à l'encontre de la plupart des autres critiques, ne voit pas dans cette confession la « chute » morale de Suzanne. Or le blanc est là et il faut le remplir. Adams le prend à rebours, cherche en fait ce que Suzanne a intérêt à taire, et en déduit que : « Sa chute narratorielle aura lieu, son 'expression se refuse' précisément parce qu'elle entend quelque chose de très peu flatteur à son sujet ». ²⁰⁴ Pour Christopher Rivers, c'est le tabou de l'homosexualité qui est rompu :

Le choix exact des mots de [la Supérieure] reste un mystère, qui s'ancre bien dans la tradition de l'indicible; Suzanne même n'entend pas tout, mais l'implication est claire que Suzanne en a entendu assez pour se rendre compte que les activités physiques qu'elle a partagées avec la supérieure ont été mises en mots. C'est le choc de cette reconnaissance, de l'homosexualité transformée en objet de connaissance et de discours qui

²⁰⁴ « Her narratorial breakdown will occur, her 'expression se refuse', precisely because she hears something extremely unflattering about herself » Tracy Adams. «Suzanne's fall: innocence and seduction in *La Religieuse* » *Diderot Studies* 27 (1998) 7, ma traduction.

marque la chute de tout récit cohérent dans La Religieuse. À partir du moment où Suzanne assimile ce qu'elle a entendu, [...] le récit tel que nous en avons fait l'expérience disparaît.²⁰⁵

Pour Julie Hayes, toujours lorsqu'il est question de la confession de la mère supérieure, « même sans le reste des mots de la supérieure, les dégâts sont faits sur tout le récit précédent, qui repose sur le discours de l'innocence, de l'ignorance et de la vérité que tient Suzanne. Ce 'trou' ouvre un abîme dans le récit qui précède et crée des fissures dans ce qui suit. »²⁰⁶

Le blanc est constructeur de l'interprétation du texte. Comme l'affirme Eco dans L'Œuvre ouverte, si les interprétations diffèrent (et que le texte encourage des interprétations divergentes), il reste un fil directeur : celui qui lie l'indicible (et l'écroulement du texte sur lui-même) à la sexualité. Il n'y a pas d'interprétation *juste* de ce blanc (ou des autres blancs) dans La Religieuse. Mais il est difficile de nier que tous les blancs d'une part ont trait à la sexualité et d'autre part, mettent en valeur l'intervention de l'interprète au sens large, qu'il soit lecteur modèle, lecteur empirique, critique renommé, Marquis de Croismare. La sexualité fonctionne ici selon les principes mêmes de l'échange textuel.

²⁰⁵ « The exact words she chooses remain a mystery, which befits the tradition of the unspeakable, and even Suzanne does not hear everything, but the implication is clear that Suzanne has heard enough to recognize the physical activities she has shared with the superior have been put into words. It is this shock of recognition, of homosexuality made an object of knowledge and discourse, that signals the breakdown of any cohesive narrative in La Religieuse; from the very moment Suzanne assimilates what she has heard [...], the narrative as we have known it ends. » Christopher Rivers, « Inintelligibles pour une femme honnête : Sexuality, Textuality and Knowledge in Diderot's La Religieuse and Gautier's, Mme de Maupin » Romanic Review 86 (1995), ma traduction.

²⁰⁶ « Even without the rest of the Superior's words, the damage is done to all the earlier narrative, couched as it is in Suzanne's discourse of innocence, ignorance and truth. This "hole" opens an abyss in the preceding one and creates fissures in that which follows » Julie Hayes, « Retrospection and contradiction in Diderot's La Religieuse » Romanic Review 77 (1986), ma traduction.

La question du silence, si centrale à La Religieuse, a beaucoup été étudiée par la critique. Dans Jacques le fataliste au contraire, la critique en général parle beaucoup plus des modalités du discours, des dialogues, des interactions verbales; il semblerait en effet que l'on y parle plus que l'on s'y tait, et pourtant, l'étude des silences, des blancs, du non-dit en général nous renseignera sur les rapports entre textualité et sexualité dans ce roman aussi.

Si on a beaucoup parlé de « la part du conteur » dans Jacques le fataliste, si on a souvent l'impression d'être auditeur ou spectateur autant que lecteur dans ce roman, on n'a pas assez relevé l'importance du silence, de l'échec de la voix. Le texte connaît pourtant des blocages.

Dans Jacques le fataliste, la voix est liée à la sexualité. Nous reviendrons sur les bruits, les silences et leurs sens sexuel, mais pour établir un champ de recherche qui soutienne notre argument, rappelons-nous un instant que lorsque des mots sont répétés « plusieurs fois de suite à voix basse et précipitée »,²⁰⁷ lorsqu'on parle « à demi-voix »,²⁰⁸ il est question de message sexuel.

Il faut noter que la toux de Jacques, qui le réduit au silence, et qui « bloque » le texte, survient juste après les passages les plus chargés sexuellement : l'histoire du dépucelement de Jacques, de ses aventures avec Suzon et Marguerite, et l'histoire du vicaire. Pourquoi le texte connaît-il alors une rupture, prend-il une autre direction? L'auteur réduit purement et simplement Jacques au silence, par sa toux, qui n'est pas loin d'être l'équivalent textuel du bâillon de son grand-père.

²⁰⁷ Jacques le fataliste 44.

²⁰⁸ Jacques le fataliste 238.

Rappelons la scène nocturne bien connue où Jacques raconte ce qu'il entendait à travers la cloison chez les gens qui l'avaient recueilli : « '- Ce n'est pas pour se faire prier, mais c'est que vous êtes quelquefois d'un dur... c'est que... c'est que...' Après une assez courte pause... ». ²⁰⁹ L'utilisation des points de suspension dans Jacques le fataliste justifierait une étude en soi. Ils coupent la phrase tout en la continuant, tout en suggérant ce qui n'est pas dit parce que jugé comme indicible. Le texte s'interrompt, et la chose la plus remarquable, c'est qu'on a l'impression d'avoir une expérience auditive, avec une voix qui s'effiloche, et donc une parole qui laisse la place à l'acte... en d'autres termes, le langage qui fait place à la sexualité; cependant, l'expérience, quelle que soit l'expérience qu'on en ait, est *textuelle*. Voyons plutôt un autre exemple :

Je ne vous dirai point ce qui se passait entre eux; mais la femme, après avoir répété l'oreille, l'oreille, plusieurs fois de suite à voix basse et précipitée, finit par balbutier à syllabes interrompues l'o...rei...lle, et à la suite de cette o...reil...le, je ne sais quoi, qui, joint au silence qui succéda, me fit imaginer que son mal d'oreille s'était apaisé d'une ou d'autre façon, il n'importe : cela me fit plaisir. Et à elle donc! ²¹⁰

Les silences, les blancs, prennent la place de l'expression sexuelle impossible. Dans une autre perspective, où on verrait la sexualité et la textualité en compétition, et incompatibles, on pourrait dire que pour que s'actualise le message sexuel, il faut que le texte s'efface. Cependant, il faut noter combien, tout paradoxal que cela paraisse, l'expérience est textuelle, non pas auditive ou théâtrale : les points de suspension, la

²⁰⁹ Jacques le fataliste 43.

²¹⁰ Jacques le fataliste 44, je souligne.

division des syllabes sont une expérience visuelle, et le silence, comme nous l'avons souligné dans le texte, est *exprimé* de façon répétitive : dans une expérience théâtrale, le silence *est*, il n'a pas besoin d'être dit.

On peut établir une équivalence entre un blanc du texte et un signe de présence sexuelle : c'est l'activité interprétative à laquelle nous encourage la poétique du roman, relativement aux rapports entre sexualité et textualité.

Le refus de dire fonctionne comme le signe de la sexualité : « je ne vous dirai point ce qui se passait entre eux »²¹¹ signifie : ils étaient occupés à des relations sexuelles. Comme c'était le cas pour la Supérieure du couvent de Sainte-Eutrope, le blanc volontaire et évident dans le texte équivaut à une proposition de nature sexuelle : « 'Je voudrais...je voudrais... ' Et en disant 'je voudrais', elle me serrait la main et me regardait singulièrement. »²¹²

Enfin la rupture du dialogue, l'effacement des voix, est souvent le signe d'une activité sexuelle. C'est aussi qu'il semble que dans ce roman, les personnages soit parlent soit ont des relations sexuelles, et donc évidemment, du moment où ils ne parlent plus, on soupçonne ce qu'ils font. On peut aussi voir là une raison poétique et structurale à la scène : si l'auteur ne veut ou ne peut dire la sexualité que comme rupture de la voix et du dialogue, alors il faut d'abord instaurer un dialogue que l'on rompra ensuite, et le dialogue s'inscrit nécessairement dans un temps zéro.

²¹¹ Jacques le fataliste 44.

²¹² La Religieuse 237.

« 'Est-ce que tu ne vois pas, dit-elle à *demi-voix*, que je veux que tu finisses?... ' Je finis donc, *je repris haleine*, je finis encore. »²¹³ La présence textuelle diminue, le texte s'effiloche et se réduit au silence, d'abord par la part du dialogue, mais aussi par l'ellipse du passage sexuel et surtout la transformation des mots : « Finir » ici ne veut pas dire « finir », et va même jusqu'à signifier tout son contraire : au lieu d'une cessation d'activité, une activité, qui, de plus, se permet de prendre un sens ponctuel et répétitif, sans que le sens sexuel en soit altéré, bien au contraire, il passe très clairement. On a donc l'impression que la sexualité gagne là où le langage perd. La textualité devient une expérience autre, différente, et dépend, plus que jamais, de l'activité interprétative du lecteur, bien plus que du langage comme code stable.

Ainsi, dans La Religieuse comme dans Jacques le fataliste, l'étude des blancs nous apprend qu'il y a là une interaction privilégiée entre sexualité et textualité, laquelle met en évidence le rôle de l'interprète. De là, il n'y a qu'un pas à se poser la question de savoir comment le sens s'établit, s'il s'actualise dans un blanc, et comment fonctionne la production de sens entre le narrateur et le narrataire.

Pour évaluer les modalités d'apparition de la complicité entre les interlocuteurs, revenons un instant au passage de la meute des chiens d'Haria. La perversité remarquable de ce passage, si j'ai raison, est dans sa poétique : il nous entraîne dans la suspicion, et nous fait voir combien nous sommes responsables du sens sexuel que nous imputons au texte. Une autre anecdote, qui ressemble à la poétique de ce passage, donnera le ton des réflexions qui suivront : il s'agit d'une anecdote que Diderot rapporte à propos de Mme Greuze, dans ses Salons:

²¹³ Jacques le fataliste 238, je souligne.

Ce peintre est certainement amoureux de sa femme, et il n'a pas tort; je l'ai bien aimée, moi, quand j'étais jeune et qu'elle s'appelait mademoiselle Babuti. Elle occupait une petite boutique de libraire sur le quai des Augustins; poupine, blanche et droite comme le lys, vermeille comme la rose. J'entrais avec cet air vif, ardent, et fou que j'avais, et je lui disais:

- Mademoiselle, *Les Contes de La Fontaine*, un *Pétron* s'il vous plaît.
- Monsieur les voilà. Ne vous faut-il point d'autres livres?
- Pardonnez-moi Mademoiselle, mais...
- Dites toujours
- La Religieuse en chemise.
- Fi donc, Monsieur! Est-ce qu'on lit ces vilénies-là!
- Ah! Ah! Ce sont des vilénies? Mademoiselle, moi, je n'en savais rien.'

Et puis un autre jour, quand je repassais elle souriait et moi aussi.²¹⁴

Le jeu de Diderot, avec Mlle Babuti comme avec nous ses lecteurs, c'est de comprendre que l'interprétation d'un message sexuel suppose la connaissance préliminaire du sujet; et il n'en dit pas toujours assez pour que nous puissions lui en imputer la responsabilité. Comme lui et Mlle Babuti, nous sourions, car nous avons été bien attrapés.

Ce processus est décrit d'ailleurs par Umberto Eco, de façon plus théorique : dans Les limites de l'interprétation,²¹⁵ Eco se penche sur les conditions nécessaires de la compréhension d'un texte, relativement aux degrés de connaissance respective du

²¹⁴ Diderot, Œuvres, Tome IV, Esthétique Théâtre, Salon de 1765 386-87.

²¹⁴ Umberto Eco, Les limites de l'interprétation 239-49.

destinateur et du destinataire. Il examine aussi les questions de contexte, et leur importance dans l'interprétation.

Ce qui se passe, en quelque sorte, c'est que le texte fait sa coquette : il nous donne assez d'informations pour que nous puissions, dans notre fatuité satisfaite, être sûrs de notre perspicacité, être convaincus d'avoir dominé le texte puisque nous en avons découvert le sens caché--mais les informations que nous donnent le texte, en tout bien tout honneur, ne nous autorisent pas à tirer ces conclusions de façon absolue et indiscutable.

Nous l'avons vu et revu : dans La Religieuse, une grande partie du roman existe en creux, et est le fruit de stratégies minimalistes qui, à partir de peu de texte, produisent beaucoup de sens. Le sens sexuel, tout particulièrement, est produit de façon très économique.

Un mot semble condenser à mon sens toute la poétique des interrelations entre sexualité et textualité dans La Religieuse, et c'est le mot « deviner. » Ce que l'auteur modèle murmure en effet implicitement à l'oreille du lecteur modèle, pendant tout le roman, c'est « il faudrait que vous le devinassiez », expression tirée directement et textuellement du roman dans le passage suivant :

- Ah! Soeur Suzanne, vous ne m'aimez pas!
- Je ne vous aime pas, chère mère!
- Non.
- Et dites-moi ce qu'il faut que je fasse pour vous le prouver.
- Il faudrait que vous le devinassiez.

- Je cherche, je ne devine rien.²¹⁶

À noter tout d'abord, le dédoublement du sens de la réponse donnée par la Supérieure : la preuve d'amour est-elle à deviner, ou le fait de deviner sera-t-il une preuve d'amour suffisante? En d'autres termes, la sexualité s'inscrit-elle dans les mots (deviner quelque chose) ou dans les actes (faire quelque chose qu'on doit deviner)? L'ambiguïté de la formulation nous assure que c'est dans les deux.

Le degré de connaissance épistémologique des interlocuteurs n'est pas sans rapport avec les liens entre sexualité et connaissance. Pour une vision plus précise et plus théorique de la question, voyons ce que dit Umberto Eco:

Le savoir encyclopédique global concernant un item lexical donné (appelons-le K) n'est qu'une compétence idéale. En fait, les gens ne partagent que des portions réduites de K (appelons ces portions K_j , où $j=1, 2, \dots, n$). Tout D (Destinateur) peut activer (ou présumer qu'il peut activer chez son Da (Destinataire)) une certaine portion de son savoir (K_j) dans un énoncé textuel donné. Comprendre un texte est toujours une question de dialectique entre le K idéal et le K_j du Da (Destinataire), et le K_j supposé du D.²¹⁷

Ce que catalyse ce passage de La Religieuse, c'est tout le mécanisme de l'expression de la sexualité, et de l'interprétation de la sexualité dans ce roman. Prenons ce passage au premier niveau, où la supérieure est D (Destinateur) et Suzanne est Da

²¹⁶ La Religieuse 155.

²¹⁷ « The global encyclopedic knowledge about a given lexical item (let us call it K) is only an ideal kind of competence. Actually, people share only reduced portions of K (let us call these portions K_j where $j=1, 2, \dots, n$). Any S (sender) can activate (or presume that his A (Addressee) can activate) a certain portion of his knowledge (k_j) as far as a given textual utterance is concerned. To understand a text is always a matter of dialectics between the ideal K and the K_j of A, and the supposed K_j of S. » Umberto Eco, The limits of Interpretation 239, ma traduction.

(Destinataire). Le savoir ici est un savoir sexuel; la supérieure présume qu'elle peut activer cette connaissance chez son Destinataire avec des moyens minimaux; Suzanne, en revanche, a intérêt à donner une image d'elle (là où elle est D et le marquis est Da) où son Kj, concernant la connaissance sexuelle, est nul. La dialectique est donc bloquée, Suzanne refuse d'en faire partie.

Mais le lecteur, à un autre niveau, est aussi le Da d'un texte dont Suzanne est D. Le lecteur partage une portion assez grande de K pour comprendre la Supérieure malgré le barrage (y a-t-il vraiment un barrage dans ce cas?) opposé par Suzanne. La sexualité est le lieu privilégié de l'interprétation. En extrapolant, tout sens sexuel dans le roman ne fonctionne-t-il pas de cette manière? Est-ce que, en tant que lecteur, il ne faut pas que nous « devinions » le sens sexuel, auquel nous réagissons dès qu'il y a un blanc dans le texte? Il y a donc un lien très fort entre la sexualité et les mécanismes d'interprétation d'un texte en tant qu'ils unissent un D et un Da.

Comme Suzanne est D dans ce texte, le problème se pose de savoir si elle peut activer involontairement un K dont elle n'a pas connaissance. C'est bien l'impossibilité textuelle qu'elle prétend accomplir, cependant, comme nous le voyons clairement dans l'exemple suivant, où Suzanne affirme (en voulant ne pas l'affirmer) : « elles savent que l'on commet seule des actions déshonnêtes, et moi je ne le sais pas. »²¹⁸ Eco se penche sur ce genre d'affirmation, dont il est convaincu qu'elle n'apparaîtrait jamais que dans un cours de linguistique :

[...] (26) Je ne sais pas que [P].[...] (26) a une drôle de résonance, et, en fait, un sujet qui, en dehors des regrettables cas d' « exemplais », prononcerait (26) serait considéré comme souffrant de désordre mental. Il

²¹⁸ La Religieuse 103.

est, cependant, intéressant de déterminer grâce à des outils sémiotiques à quel sorte de désordre nous avons affaire avec l'énonciateur de (26). [...] L'erreur commise par le D est démontrée par l'interprétation épistémique de (28) : (28) Je ne savais pas que [P]. Cette phrase veut dire que S, au temps t-1, croyait que $\sim p$, et croyait que $\sim p$ (le contenu de cette attitude propositionnelle) était en vigueur. Maintenant, au temps de l'énonciation, D est conscient(e) du fait que p est, et était, en vigueur (y compris au temps t-1), et dit correctement que, à t-1 il-elle n'était pas conscient(e) de cela. Mais dans le moment que D utilise, dans le temps de l'énonciation, il suppose que [p] est, et était en vigueur.²¹⁹

Moins qu'une question de temporalité, qui est pourtant là, nous avons la question de la superposition de deux fonctions textuelles remplies par Suzanne : dans l'une elle est destinataire et a le luxe de bloquer le sens--sexuel--et de donner ainsi une image de son innocence. Dans l'autre cependant elle est Destinateur, et ne peut plus faire semblant de n'avoir pas la portion de K qu'elle partage pourtant avec nous. Elle veut être les deux, textuellement et sexuellement : elle veut être à la fois destinateur et destinataire du sens sexuel, ce qui se révèle dans cette occurrence impossible. C'est là un autre exemple d'agrammaticalité, et de littéarité, de ce texte.

Même si l'hypothèse de départ quand Diderot s'est mis à écrire La Religieuse peut avoir été l'innocence de Suzanne, ce qu'on découvre dans ce texte, en même temps peut

²¹⁹ « [...] (26) I don't that P (...) (26) sounds odd and, as a matter of fact, a subject who, outside the lamented cases of 'examplese' uttered (26) would be considered mentally disturbed. It is, however, interesting to ascertain by semiotic means what kind of a mental disturbance can be imputed to the utterer of (26). [...] the mistake committed by S is shown by the epistemic interpretation of (28) : (28) I did not know that P. That sentence means that S, at the time t-1, believed $\sim p$, and believed that $\sim p$ (the content of his propositional attitude) was the case.», Eco, The Limits of Interpretation 250, ma traduction.

être que Diderot, puisqu'il le met bien en évidence, c'est l'impossibilité technique qu'il y a à faire cela.

Lorsque Suzanne a conscience de faire quelque chose qu'elle peut, sans atteinte à son innocence, qualifier de répréhensible, elle le présente aussi en termes d'indicibilité; il s'agit de son acte d'indiscrétion, qu'elle présente avec moult détours, et puis, finalement : « Vous ne devinez pas? Non, vous êtes trop honnête pour cela. »²²⁰ Elle sait donc que la complicité dans le mal (ou du moins le déshonnête) s'opère dans l'indicible et dans la collaboration de deux interlocuteurs qui contournent le langage. Tous les blancs fonctionnent de la sorte, mais ce qui est particulièrement intéressant ici, c'est que ce qu'il reste de ce phénomène qui a des effets somme toute destructeurs sur le texte (puisque le texte n'existe plus, il est supprimé là où il y a un blanc), c'est la relation nécessaire du destinataire au destinataire dans l'actualisation du texte; cette relation est refusée dans le dialogue entre la Supérieure et Suzanne, elle est encouragée dans la relation de Suzanne au Marquis.

Rendre un silence ou un blanc significatif revient à compter sur l'activité interprétative du lecteur, et, implicitement, sur sa connaissance épistémologique du monde. Mais si nous avons vu à quel point ce mécanisme était central à la sexualité dans La Religieuse, et combien il montrait les imbrications entre textualité et sexualité, il est encore bien plus compliqué dans Jacques le fataliste. En effet, l'acte de deviner devient le signe de la complicité entre narrateur et narrataire, et nous donne des indications sur la nature de leur relation et sur leur rôle; ainsi, le Maître est un piètre devineur, Jacques devine trop bien.

²²⁰ La Religieuse 197-198.

Nous avons vu combien « deviner » est important dans l'activation d'un sens sexuel, et c'est aussi, selon Umberto Eco, un aspect central de la textualité : « L'activité prévisionnelle du lecteur constitue un aspect passionnel incontournable de la lecture, qui met en jeu des espoirs et des craintes, ainsi que la tension issue de l'identification au sort des personnages. »²²¹

Il ne paraît pas excessif d'esquisser une hypothèse selon laquelle, entre sexualité et textualité, on a trouvé une sorte de terrain d'entente--fût-il paradoxal, et dût-il se manifester sous forme de conflits-- : le principe du plaisir et le principe de la relation.

Monique Moser-Verrey²²² a abordé cette question. Le but de son étude est « d'éclairer un peu [...] la nature des rapports interpersonnels que pose et requiert toute communication. » Nous avons vu à quel point cette relation est requise lorsqu'il s'agit de sexualité, et dès lors nous pouvons aussi nous poser la question de savoir si la sexualité, telle qu'elle est envisagée chez Diderot, n'est pas une façon de communiquer?

Jacques le fataliste contient des passages suffisamment explicites sur la responsabilité de son destinataire : « Si vous êtes innocent, vous ne me lirez pas; si vous êtes corrompu, vous me lirez sans conséquence. »²²³ « Lire », c'est comme « entendre », qui a le double sens d'être à la fois perception et compréhension; on ne peut s'empêcher de penser à « À Zima » à qui l'on enjoint de « tout lire. »

Mais outre ces passages où l'auteur nous prend à témoin, d'autres se penchent sur les principes de la communication, verbale ou textuelle. Au début du roman sont mis en

²²¹ Eco, Six promenades dans les bois du roman et d'ailleurs 71.

²²² Monique Moser-Verrey, « Jacques le fataliste et son maître : interdépendances » Revue canadienne de littérature comparée 2-3 (1975-76) 224.

²²³ Jacques le fataliste 248.

place de nombreux jalons qui déterminent les grands principes qui gouvernent la poétique du roman. Un passage semble insolite bien qu'amusant, et c'est celui où il est question du genou et de la douleur, après que le maître tombe de cheval et se blesse le genou :

Jacques dit à son maître :

- Eh bien, monsieur, qu'en pensez-vous?

LE MAITRE. De quoi?

JACQUES. De la blessure au genou.

LE MAITRE. Je suis de ton avis, c'est une des plus cruelles.

JACQUES. Au vôtre?

LE MAITRE. Non, non, au tien, au mien, à tous les genoux du monde.

[...] Ici Jacques s'embarrassa dans une métaphysique très subtile et peut-être très vraie. Il cherchait à faire concevoir à son maître que le mot douleur était sans idée, et qu'il ne commençait à signifier quelque chose qu'au moment où il rappelait à notre mémoire une sensation que nous avions éprouvée.²²⁴

On retrouve l'idée du degré de connaissance encyclopédique qu'il s'agit d'activer, et que nous avons déjà utilisée pour rendre compte des illogismes de La Religieuse. En sémiotique, et dans une investigation qui explore les conditions de réalisation du sens (sexuel ou non) dans un texte, nous voyons, outre le degré de connaissance du monde que destinataire et destinataire doivent partager, la complicité que nécessite le texte. Pour citer Eco :

²²⁴ Jacques le fataliste 41.

Le texte est donc un tissu d'espaces blancs, d'interstices à remplir, et celui qui l'a émis prévoyait qu'ils seraient remplis et les a laissés en blanc pour deux raisons. D'abord parce qu'un texte est un mécanisme paresseux (ou économique) qui vit sur la plus-value des sens qui y est introduite par le destinataire [...] Ensuite parce que, au fur et à mesure qu'il passe de la fonction didactique à la fonction esthétique, un texte veut laisser au lecteur l'initiative interprétative, même si en général il désire être interprété avec une marge suffisante d'univocité. Un texte veut que quelqu'un l'aide à fonctionner.²²⁵

Jacques le fataliste fonctionne, ou plutôt nous fait fonctionner, comme Mangogul qui interprète le discours des bijoux, comme le lecteur des Bijoux, qui lit des blancs, comme exactement Mlle Babuti, qui devint Mme Greuze, et à l'inverse exactement de Suzanne qui refuse de valider les blancs... Le narrateur de Jacques le fataliste ne peut s'empêcher de démanteler ce mécanisme, et nous montre à quel point nous avons contribué ou ajouté au sens sexuel du roman--lequel n'y est pas, ne peut pas y être intrinsèquement-- :

Si vous n'êtes pas satisfait de ce que je vous révèle des amours de Jacques, lecteur, faites mieux, j'y consens. De quelque manière que vous vous y preniez, je suis sûr que vous finirez comme moi - Tu te trompes, insigne calomniateur, je ne finirai pas comme toi. Denise fut sage. - Et qui est-ce qui te dit le contraire? Jacques se précipita sur sa main, et la baisa, sa

²²⁵ Eco, Lector in fabula 66-67.

main. *C'est vous qui avez l'esprit corrompu, et qui entendez ce qu'on ne vous dit pas.*²²⁶

On voit donc, surtout dans ce roman qui souligne les relations d'amitié et de compétition entre Jacques et son maître, la coopération ou la complicité nécessaires entre deux interlocuteurs pour l'actualisation du sens. Dans les trois romans qui nous occupent, la sexualité est inexprimable sans la collaboration interprétative du Destinataire, et dans cette relation de complicité, il est indéniablement question d'un principe de plaisir.

Comme le dit Emily Riddle-Guignon:

Parce qu'il constitue une juxtaposition de la communication orale et la communication écrite, le roman souligne la primauté du plaisir qui vient de la participation immédiate à la production du sens. Le commentaire, tout en suivant la progression, nous donne aussi une clé pour les nouvelles conventions inversées de l'œuvre : l'intérêt de l'interlocuteur dépend du spectacle du discours plus que de la vérité ou de la conséquence de ses propositions. Le rituel auquel nous prenons part, en même temps que le Maître, s'oppose à la notion de pensée hiérarchique et pose la seule et unique loi: celle du désir.²²⁷

Et si cela est particulièrement visible dans Jacques le fataliste, c'est aussi vrai, comme nous l'avons vu, de la production du sens sexuel dans les deux autres romans.

²²⁶ Jacques le fataliste 314, je souligne.

²²⁷ « As a juxtaposition of oral and written communication, the novel emphasizes the primacy of pleasure deriving from immediate participation in meaning-making. The monitoring commentary supplies a key to the new inverted conventions in force : the interest of the interlocutor depends upon the spectacle of the telling rather than upon the truth or consequence of its propositions. The ritual in which we participate, along with the Master, undermines the notion of hierarchical thinking and posits the only law, that of desire. » Emily Riddle-Guignon, « What saying is 'about' : a speech-act reading of Diderot's Jacques le fataliste et son maître » Studies on Voltaire and the Eighteenth Century 275 (1990), ma traduction.

IV. Conclusions

Les questions que nous laissaient le premier chapitre se concentraient autour de la centralité de la sexualité dans une poétique romanesque; le modèle auquel nous nous proposons de nous mesurer était celui--problématique--des écrits pornographiques. Si la sexualité, sans doute indicible, est au centre de la poétique diderotienne, quels en sont les fonctionnements qui la différencient d'une esthétique de la pornographie, et dans ces distinctions, lesquelles permettent de cerner le mieux les rapports entre textualité et sexualité chez Diderot?

En nous penchant sur les trois romans, et sur les modalités d'apparition de la sexualité dans ces textes, nous avons remarqué que, bien que chaque roman soit différent, certaines caractéristiques demeurent, qui leur sont communes. Ainsi, l'expression sexuelle crue et directe, si elle connaît des degrés différents selon les romans, n'est jamais ni complaisante ni libre : le sens sexuel s'inscrit toujours en creux de quelque chose, l'expression est toujours entravée par une des composantes nécessaires à l'actualisation du sens. Nous avons vu aussi que le contenu illocutoire n'est jamais de nature sexuelle : autrement dit, le texte n'incite pas le lecteur à un comportement sexuel. L'attention (sexuelle) du lecteur, son existence physique même ou sa réaction physiologique sont toujours disséminées par les stratégies du texte.²²⁸ De plus, la gestion de la temporalité dans les romans de Diderot, si elle présente parfois des similitudes avec les romans pornographiques, compte en revanche aussi des distinctions notoires : le nombre impressionnant d'ellipses opérées sur les actes sexuels nous empêchent d'y voir la

²²⁸ Cela dit, on peut évidemment envisager un lecteur qui néglige certaines stratégies du texte et qui choisisse délibérément de lire le contenu sexuel comme un stimulus sexuel; mais il me semble que dans ce cas la responsabilité n'est pas imputable au texte, mais au lecteur. Ce serait, au vu de nos analyses, un cas de surinterprétation.

complaisance dont les récits érotiques font preuve; et le fait que l'ellipse soit opérée sur les scènes sexuelles tend à nous faire conclure que l'essentiel est donc ailleurs que dans le contenu sexuel proprement dit, sans doute dans les modalités de l'actualisation du sens sexuel.

L'autre question que nous laissait le premier chapitre, comme essentielle à la compréhension des rapports entre textualité et sexualité était la question de la place du lecteur. Notre examen textuel nous a amenés à voir le lecteur comme surtout une modalité de lecture, guidée et motivée par des réseaux d'instruction, ce qui confirme une fois encore notre vision du thème comme étant une activité interprétative qui doit être poussée et confirmée par le texte. Nous avons vu que dans les trois romans, le rôle d'interprète apparaît dans l'actualisation du sens sexuel : le destinataire doit ajouter du sens, ou compléter ce qui est suggéré, car la sexualité étant considérée comme inexprimable, le sens sexuel ne peut pas être dans le texte intrinsèquement.

Le lecteur envisagé comme modalité d'interprétation nous ramène à la notion d'« œuvre ouverte » d'Umberto Eco. Les interprétations possibles sont multiples, mais pas illimitées; pour que l'ellipticité du sens sexuel soit résolue, le lecteur doit la combler. Il est possible cependant, de concevoir que l'imputation de sens à un blanc constitue déjà une surinterprétation, et que le blanc est porteur de sens dans la mesure où il est porteur d'une multiplicité de sens. Autrement dit, combler le blanc serait un réflexe rassurant qui viendrait résoudre et réduire un paradoxe, imposer du dehors une interprétation qui nous renseigne plus sur l'interprète que sur le texte.

La vérité (du sexe) est fonction à la fois de ce que le destinataire du message entend par vérité, et d'autre part ce que nous en dit le narrateur, et ce mécanisme apparaît

de façon particulièrement claire lorsqu'il s'agit de l'interprétation du sens sexuel. C'est d'ailleurs là une des questions que nous nous proposerons d'explorer plus avant dans le troisième chapitre.

Mais, comme nous devions nous y attendre, notre recherche sur les modalités d'apparition de la sexualité dans le récit n'a pas seulement répondu aux questions que nous laissait notre recherche purement théorique : d'autres problématiques sont apparues, et avec elles d'autres pistes de recherche et d'autres esquisses de réponse qui permettent de mieux cerner les rapports entre sexualité et textualité.

Ainsi, concernant la langue comme outil de représentation : un texte est un outil relativement stable de représentation du monde, et cependant, lorsqu'il est question de sexualité, ce qui apparaît, c'est combien la stabilité du sens est fragile, voire illusoire. L'absence des mots devient le signe du sens sexuel dans les romans de Diderot, et le texte, pris sous différents éclairages, autorisés et même encouragés par les stratégies qu'il met en place, dit autre chose. Nous avons vu, peu à peu, la question de l'indicibilité de la sexualité évoluer vers la question de la communicabilité et peut-être même du désir de communiquer. Loin de cacher que la langue – peut-être plus encore la langue *écrite*-- est un intermédiaire entre la subjectivité et le monde, au lieu de travailler à l'illusion de l'immédiateté et de la transparence--dont a besoin le roman pornographique, d'ailleurs, pour pouvoir agir sur le monde réel--, les passages sexuels des romans de Diderot soulignent l'illusion et ce faisant contribuent à son démantèlement.

Nos réflexions ont toutes un point convergent. Nous avons vu que la vérité ou la stabilité du sens ne peut être garantie, et qu'elles sont toutes deux fonction, d'une part du destinataire, et de sa volonté, d'autre part, de ce que nous dit le narrateur. Nous avons vu

aussi que l'actualisation du sens sexuel (qui ne peut être présent dans le texte) ne peut se faire sans la coopération du narrataire ou du lecteur, en tous cas du destinataire du message sexuel. Enfin, nous avons vu que peu à peu la question de l'indicibilité de la sexualité se mue en la question des possibilités et des modalités de communication.

C'est dire que la sexualité, pour s'exprimer dans un texte, vit, se nourrit, a besoin des échanges entre destinataire et destinataire du message sexuel, créant ainsi une sorte de partenariat qui semble particulièrement convenir au genre romanesque. Cependant, malgré la direction clairement tracée que prend notre recherche, des questions de taille subsistent : car enfin, il s'agit toujours de définir les destinataires et les destinataires, qui est narrateur et qui est narrataire dans quelle occurrence, et à un degré plus poussé, la place du lecteur comme destinataire n'est toujours pas résolue, pas plus que son statut (empirique ou être de papier.) De plus, si on a vu que les rapports entre textualité et sexualité sont à chercher dans les mécanismes de l'activité interprétative, il nous reste à déterminer quels sont ces mécanismes à l'échelle du roman tout entier. Nous avons aussi ébauché l'idée, centrale à mon sens, d'un principe de plaisir ou de désir qui est commun aux mécanismes textuels et aux comportements sexuels. Dès lors nous devons nous demander quels sont les rapports entre le désir-plaisir de parler, d'écrire, et le désir-plaisir sexuel; dans le même ordre d'idées, y a-t-il des rapports particuliers qu'entretiennent les «couples narratologiques », et y a-t-il une relation à établir entre le comportement sexuel des personnages et leur rôle narratologique?

Ce sont ces questions qui vont mobiliser notre attention maintenant, dans un effort d'appréhender les rapports qu'entretiennent sexualité et textualité dans le roman, par opposition à leur présence ponctuelle dans le texte. Comment l'économie romanesque

dépend-elle ou s'accommode-t-elle des rapports ou conflits entre sexualité et textualité?

Comment comprendre, dans les mécanismes du roman diderotien, la poétique qui unit sexualité et textualité?

CHAPITRE TROIS : LES MODES D'INTERRELATION ENTRE LES INSTANCES DU DISCOURS

Notre recherche nous a jusqu'ici suggéré la centralité des échanges, tant sur le plan thématique que sur le plan poétique. La sexualité textuelle nous est apparue comme une entité glissante et hybride dont la seule constante est à chercher dans les modalités d'échange entre destinataire et destinataire.

Ces modalités dépendent de la nature des relations entre destinataires et destinataires; c'est pourquoi il convient d'aller voir de près dans les textes, qui est narrateur et qui est narrataire. La nature de cette relation telle qu'elle est mise en scène dans le texte que nous lisons, comme une mise en abyme de notre situation de lecteur empirique, devrait nous renseigner sur les interactions fondamentales au niveau structural entre sexualité et textualité, ainsi que sur le fonctionnement du texte. C'est dire que nous soupçonnons que la sexualité modifie la textualité dans le sens où elle rend visibles la contribution nécessaire du narrataire et son rôle dans la production du sens.

Les questions qui nous occupent dans ce chapitre sont, on le voit, des questions qui exigent un regard méticuleux et précis. C'est pourquoi, pour la clarté du propos, il conviendra mieux à cette démarche d'observer un roman à la fois, et de tirer les conclusions séparément avant de rapprocher éventuellement les schémas qui se seront dégagés.

I. Dans Les Bijoux indiscrets

A. Vers une mise en place des narrateurs

La tâche qui consiste à dégager et à observer les narrateurs et narrataires dans Les Bijoux indiscrets est plus facile à proposer qu'à accomplir. La structure narrative du roman est assez complexe, et, qui s'en étonnerait, glissante. Pour les besoins de notre étude, il sera utile de penser en termes de « pôles de la narration », là où le narrateur ultime est Diderot, auteur empirique, et là où le narrataire ultime est le lecteur empirique.

Dans le paratexte intitulé « À Zima », il y a un « je » narrateur, qui est extérieur au texte, qui a conscience de la nature textuelle des Bijoux indiscrets puisqu'il en parle comme d'un livre,²²⁹ mais qui appartient à un univers qui ressemble beaucoup à l'univers textuel qu'est le Congo des Bijoux. On y trouve en effet, Zima, Aglaë, Zaïde, des bonzes, pour ne citer qu'eux. De plus, ce « je » est narrateur, mais il affirme aussi avoir été narrataire, puisqu'il tient son histoire d'Aglaé : « Aglaé s'amusait innocemment à m'instruire des aventures de Zaïde, d'Alphane, de Fanni etc..., me fournissait le peu de traits qui me plaisent dans l'histoire de Mangogul, la revoyait et m'indiquait les moyens de la rendre meilleure. » L'histoire est donc, pour le moins, inspirée des récits qu'Aglaé a rapportés au « je », et on peut supposer qu'Aglaé tient sa version de l'« auteur africain » ; à moins que l'auteur africain ne fasse partie d'un autre univers textuel, puisque le paratexte et le texte ne doivent pas nécessairement obéir au même univers textuel. On pourrait éventuellement avancer l'hypothèse selon laquelle le « je » du paratexte puisse également être l'« auteur africain », si ce n'est que le « je » en question a conscience du monde où vit Diderot : il connaît Les Confessions de Rousseau et Le Sopha de Crébillon

²²⁹ « Mais quand on surprendrait Les Bijoux indiscrets derrière votre toilette [...] » Les Bijoux indiscrets 27.

filis; si ce n'est aussi que la préface de l'auteur africain a été corrompue comme nous l'apprenons beaucoup plus tard.²³⁰

Le « je » du paratexte a des allures hybrides : il est certes narrateur mais impute une partie de sa responsabilité textuelle à Aglaé de qui il dit tenir une grande partie de son récit. Il brouille les frontières entre réel et textuel en mêlant l'univers de Mangogul à celui du dix-huitième siècle français. Dès lors, nous pouvons nous demander pourquoi, dès le paratexte, l'unilatéralité de la relation entre narrateur et narrataire est remise en question : ce n'est plus quelqu'un qui raconte des histoires et quelqu'un qui écoute, mais ce sont presque des fonctions interchangeable.

C'est donc un « je » curieusement indéterminé qui parle à Zima dans le paratexte. Cependant, malgré cela, on sait assez bien quel type de relation ce couple narratologique entretient. En effet, le paratexte contient tous les poncifs du texte de séduction, depuis les échos de *carpe diem* que sont les « profitez du moment » et autres « tout le monde le fait. » Rappelons que tandis que la mère est « occupée », la gouvernante est chargée de guetter le retour du père, et qu'Aglaé est citée comme complice, en passant par le « ce n'est pas la première fois », jusqu'enfin au « on sait que le Sopha, le Tanzaï et les Confessions ont été sous votre oreiller. » L'insistance formelle se traduit dans les vocatifs, dans les impératifs, les protestations d'innocence, les répétitions. Cependant, et ce sera là le cœur de notre recherche dans ce chapitre, la séduction d'apparence sexuelle est en fait un contrat textuel : c'est un narrateur qui plaide sa cause et qui *dans une tentative de séduction* entraîne sa lectrice dans une pratique : la lecture. Le ton et les dehors sont sexuels, mais le but de la relation est une coopération textuelle. En d'autres termes, la

²³⁰ « L'auteur africain nous apprend ici que [...] le médecin de Mangogul, qui était bien son ami, lui avait fait la recette [d'un anti-somnifère] et qu'il en avait fait la préface de son ouvrage; mais il ne nous reste de cette préface que les trois dernières lignes » Les Bijoux indiscrets 257.

relation textuelle entre narrateur et narrataire est dramatisée et exagérée dans une métaphore sexuelle. Implicitement, les rapports textuels que l'on instaure au début de la lecture d'un roman sont rendus visibles, même grossis dans le paratexte, et prennent des allures et des tons sexuels. « Zima croirait-elle à présent avoir bonne grâce à faire la scrupuleuse? Encore une fois, Zima, prenez, lisez, et lisez tout. »²³¹

Une fois dans le corps du texte, le narrateur--un autre « je »--se dédouble entre un « auteur africain » et un « traducteur. » En général leurs univers sont assez différents. L'auteur africain est en effet un habitant du Congo et n'a pas conscience de l'existence du traducteur. Dans l'ordre narratologique, le traducteur serait donc, *a priori*, postérieur à l'auteur, ce qui paraît à peu près logique, puisqu'un texte est souvent écrit *avant* d'être traduit.

L'écart entre l'auteur africain et le traducteur se creuse au fur et à mesure que l'on avance dans le roman. Les rapports semblent devenir de plus en plus, sinon conflictuels, du moins sarcastiques : le traducteur corrige et commente le texte sur lequel il dit travailler, malgré ses protestations obséquieuses de respect pour le texte : « On n'apprend une langue, dit l'auteur africain, *qui se perdrait plutôt que de manquer une réflexion commune*, qu'en la parlant beaucoup [...] »;²³² ou encore : « L'auteur africain, qui avait promis quelque part le caractère de Sélim, s'est avisé de le placer ici; *j'estime trop les ouvrages de l'antiquité pour assurer qu'il eût été mieux ailleurs.* »²³³ Ce que révèlent ces apartés, c'est, avant tout, la voix d'un narrateur, un espace textuel dans lequel se dessine

²³¹ Les Bijoux indiscrets 27.

²³² Les Bijoux indiscrets 262, je souligne.

²³³ Les Bijoux indiscrets 275, je souligne. Voir aussi : « En cet endroit, l'auteur africain remarque avec étonnement que la modicité du prix et la roture des muselières n'en firent point cesser la mode au sérail. 'Pour cette fois, dit-il, l'utilité l'emporta sur le préjugé'. Une réflexion aussi commune ne valait pas la peine qu'il se répât : mais il m'a semblé que c'était le défaut de tous les anciens auteurs du Congo, de tomber

un « je » qui prend *ses* narrataires à témoin, en les faisant apparaître du même coup. Une complicité est imposée aux lecteurs, mais avec le traducteur, qui les range contre l'auteur africain. La question se pose, lors de ces apartés : à qui parle-t-il? Et c'est un auditoire indéterminé qui ressort, mais dont nous savons qu'il appartient à une classe de lecteurs critiques capables de partager le bon goût littéraire du traducteur, ses bonnes manières et sa fausse déférence pour l'autorité textuelle qu'il sabote alors même qu'il fait semblant de la respecter.

Ainsi le traducteur outrepassé-t-il ses droits en se rendant visible et en corrigeant le texte qu'il traduit. Ce dédoublement autorise aussi une déresponsabilisation par rapport au texte : en fait, le dernier narrateur accuse toujours le précédent des fautes et des manquements. C'est d'ailleurs là un autre outil du récit « érographique », si l'on en croit Brulotte :

Par ce moyen [l'autodiégétique], l'instance narrative, tout en laissant croire qu'elle s'engage directement, se désengage en fait subtilement en rejetant la responsabilité du propos (plus ou moins osé ou aberrant) sur un être fictif--lequel a, comme tout personnage, droit à sa perception propre, si fallacieuse soit-elle--. Par ce procédé, l'instance narrative (et, immédiatement derrière elle, l'écrivain) se blanchit, le discours acquiert une certaine relativité--laquelle justifie, du même coup, ses hardiesses : l'auteur peut raconter ou faire dire les pires choses, puisque, tout compte fait, ce n'est pas vraiment lui-même qui parle, c'est un être de papier.²³⁴

dans des redites, soit qu'ils se fussent proposé de donner ainsi un air de vraisemblance, et de facilité à leurs productions; soit qu'ils n'eussent pas, à beaucoup près, autant de fécondité que leurs admirateurs le supposent. » 121.

²³⁴ Gaëtan Brulotte, « Petite narratologie du discours dit érotique » *Poétique* XXII (fév. 1991) 6.

Ce qu'il faut noter, malgré la ressemblance formelle frappante du transfert de responsabilité, c'est que dans les occurrences qui nous occupent, la responsabilité a trait à la méchanceté basse, à la mesquinerie comme par exemple dans : « Le sultan tourna sa bague sur elle, mais inutilement. Son bijou fut muet. 'Il faut avouer, dit l'auteur africain qui l'avait vue, qu'elle était si laide, qu'on eût été fort étonné que son bijou eût quelque chose à dire.' » Ce sont sans doute là des paroles dont il est difficile de se prévaloir, et que le traducteur, si elles sont de son fait, préférera attribuer à l'auteur. Un autre exemple de transfert de responsabilité en est un où l'auteur se distingue par sa médiocrité : « [...] à voir si cette lacune ne serait point une omission volontaire de l'auteur, mécontent de ce qu'il avait dit, et qui ne trouvait rien de mieux à dire. »²³⁵ En d'autres termes, le dédoublement narratif dans Les Bijoux indiscrets autorise une déresponsabilisation *textuelle* sur les mécanismes mêmes empruntés par les récits érographiques pour la déresponsabilisation *sexuelle*. C'est encore et toujours une critique textuelle, portant sur les qualités d'auteur, et surtout, nous y reviendrons, le souci qu'a le narrateur de l'image qu'il projette à ses narrataires.

Voilà pour les différences qui marquent clairement la distinction entre l'auteur africain et le traducteur. La situation narratologique est loin d'être toujours aussi simple et claire. Il est à remarquer que le traducteur n'est visible de façon incontestable que lorsqu'il commente le texte qu'il est supposé avoir traduit. Or, nous avons dit que l'auteur africain ne peut pas, par le jeu textuel, avoir conscience de son traducteur (puisque ce dernier lui est postérieur.) Voyons cependant de plus près la question de l'anti-somnifère,

²³⁵ Les Bijoux indiscrets 144 et 219, respectivement.

qui consiste à prendre l'ordonnance suivante : « De Marianne et du Paysan, par... quatre pages. Des Égarements du cœur, une feuille. Des Confessions, vingt-cinq lignes et demie. »²³⁶ Dans ce passage, le prétendu auteur africain mentionne des éléments qui font clairement partie de l'univers du traducteur, lequel ne peut logiquement que traduire pour des narrateurs français du dix-huitième siècle. De deux choses l'une : ou bien le traducteur s'emmêle et a pris l'habitude auparavant d'attribuer à l'« auteur africain » des discours qui ne sont pas les siens, peut-être pour que la responsabilité ne lui en incombe pas (auquel cas le transfert de responsabilité devient visible et perd sa potentielle efficacité érographique.) L'auteur africain apparaît, sous cette hypothèse, comme une fiction presque totale. Ou bien, autre hypothèse, on voit là l'intervention d'un autre auteur, à un autre niveau, qui évince le traducteur comme le traducteur avait évincé l'auteur africain, et nous rappelle qui tient véritablement les rênes du texte. Il n'en reste pas moins que la multiplication des narrateurs, en plus de l'effet de vertige qu'elle produit, opère un véritable sabotage de l'autorité narrative et met en évidence les rouages d'un mécanisme et d'un processus textuel. En d'autres termes, l'auteur africain, instrument supposé de réalisme, devient le signe de sa fictionnalité.

Si, toujours selon Brulotte, « l'expérience érotique ne semble guère s'accommoder d'une narration objective classique », alors on pourrait penser que la multiplication des narrateurs facilite le trajet d'un sens sexuel. Si la multiplication des narrateurs crée un désordre favorable à la participation du lecteur et son incitation à une pratique sexuelle,²³⁷ c'est cependant parce que le récit érographique « exige que l'auteur s'implique dans

²³⁶ Les Bijoux indiscrets 257.

²³⁷ Brulotte 8.

l'action, qu'il se confonde avec le héros, ou du moins que le narrateur s'affiche ouvertement dans l'exemplarité d'un apprentissage [afin que] [...] l'histoire [...] produi[se] un effet d'entraînement sur le lecteur et l'incite à l'identification. »²³⁸

Dans Les Bijoux indiscrets la structure narratologique correspond bien aux récits érographiques, depuis la déresponsabilisation du narrateur jusqu'à son dédoublement. Cependant, le narrateur, loin de « s'impliquer dans l'action », entraîne au contraire son narrataire dans les sphères de la production du récit; loin d'inciter le lecteur à l'identification, le caractère clairement ostentatoire de la multiplication des niveaux du récit rappelle constamment au lecteur sa fonction textuelle et la nature textuelle des échanges en question. En d'autres termes, dans le récit érographique, l'action est centrale, et l'auteur et le lecteur s'y rejoignent, le premier par le biais de l'autodiégétique, le second par un processus d'identification facilité par l'exemplarité. Dans Les Bijoux indiscrets, les frontières entre l'action (fictive) et le couple auteur-lecteur sont brouillées par les mêmes moyens exactement, mais ce brouillage des pistes, loin d'être centré sur l'action, est centré sur la production du texte. L'instance de production du texte est dédoublée, le héros même prend part à la narration comme nous allons le voir, et le lecteur est amené en amont de l'action, à prendre conscience de l'irréalité, de la fictionnalité, bref, de la textualité de son expérience, même si on lui fait croire, simultanément, qu'il en fait partie. Autrement dit encore, dans le récit érographique, la multiplication des narrateurs et la déstabilisation du récit permettent au lecteur de rendre le texte plus malléable et plus conforme à ses propres désirs;²³⁹ dans Les Bijoux indiscrets, ces mêmes moyens rendent le texte plus visible comme mécanisme en processus auquel le lecteur est invité à participer.

²³⁸ Brulotte 6.

Les rapports entre narrateur et narrataire à ce niveau de l'analyse révèlent tout d'abord que le narrateur est toujours un narrataire potentiel. Ainsi, un processus d'identification est-il encouragé, qui détourne le lecteur de l'« action » pour l'entraîner dans la production du texte : le narrataire s'identifie facilement au narrateur parce que ce dernier se range de son côté. D'autre part, un rapport de séduction s'instaure entre narrateur et narrataire, où le narrateur essaie de gagner un auditoire, de convaincre son narrataire de ses mérites, et surtout de le faire entrer dans une pratique *textuelle* avec lui. Le narrataire, de son côté, est sollicité, et parce qu'il est rangé dans les instances de la production du texte plutôt que du côté des personnages, il est amené à constamment se rappeler le caractère fictionnel et textuel de son expérience.

Brulotte parle beaucoup du narrateur qui se fait personnage, mais il est beaucoup question dans Les Bijoux indiscrets de personnages qui, l'espace d'un chapitre ou deux, sont promus narrateurs : c'est le cas de Mirzoza, Mangogul et Sélim pour ne citer que les plus importants. Ce petit tour de passe-passe permet, une fois encore, de mettre l'accent plus sur la textualité et ses mécanismes que sur la sexualité : il est plus question, dans Les Bijoux indiscrets, d'histoires racontées que de sexualité. D'autre part, la mise en scène de l'acte de narrer nous permet de voir un narrataire et de mettre en scène aussi la réception et l'interprétation du texte. Brulotte voit dans cette mise en scène la possibilité pour l'auteur de transformer la parole en « excitant » :

Cette structure, à narrataire intradiégétique (où un personnage raconte une histoire à un ou des protagonistes présents), lorsqu'elle n'est pas purement

²³⁹ « Ainsi, l'esclavage de la lecture (au cours de laquelle, en un sens, enchaîné à la parole de l'autre, on doit subir l'histoire et acquiescer, sans possibilité d'intervention, à ce que dit le narrateur) s'en trouve ébranlé. L'auteur renonce ici à la détention d'un sens unique. Il laisse une partition entre les mains du lecteur, lequel peu la *modeler selon ses désirs*. » Brulotte, je souligne, p. 10.

passive et conventionnelle, fait souvent intervenir la parole comme excitant. Elle montre concrètement comment la narration érographique agit sur le destinataire et cherche à l'émouvoir ainsi qu'à l'entraîner dans une pratique.²⁴⁰

Il est vrai en tous cas que la mise en abyme de la narration, c'est-à-dire la mise en scène d'un narrateur et d'un narrataire nous renseigne toujours beaucoup sur le rôle que l'auteur modèle assigne à son lecteur modèle : un lecteur modèle de récits érographiques est un narrataire qui est en état d'excitation, qui attend, et qui s'émeut. Il sera donc utile, en temps voulu, d'observer en détail le rôle assigné au narrataire dans Les Bijoux. Mais la conclusion claire à tirer est que les fonctions de narrateur ou de narrataire sont si centrales que presque tous les personnages du texte ont, à un moment ou l'autre dans le texte, à remplir une de ces fonctions, ce qui est en soi remarquable, et suffirait pratiquement à vérifier l'hypothèse que ce roman est plus un roman sur l'acte de parole, sur les mécanismes qui actualisent la communication, qu'il n'est un roman sur la sexualité.

C'est dans ce sens-là, et aussi curieux que cela puisse paraître, qu'il faut tenir compte des bijoux dans la structure narrative. En effet, un narrateur n'est rien d'autre qu'une instance qui raconte des histoires à quelqu'un, et la magie de la bague du génie Cucufa permet de transformer les bijoux en narrateurs pour le bon plaisir de Mangogul. La sexualité, une fois textualisée--puisque c'est de cela qu'il s'agit--modifie le rapport sexuel en rapport textuel. La relation qu'entretient Mangogul avec les bijoux qu'il écoute est riche d'implications.

²⁴⁰ Brulotte 10.

Il est utile de noter qu'en dernière analyse, dans Les Bijoux indiscrets, les bijoux sont narrateurs par excellence et de façon unilatérale : ils ne font en effet jamais que raconter des histoires, et n'en sont jamais les destinataires. C'est d'ailleurs peut-être parce qu'on ne peut pas leur raconter quelque chose qu'on les prend pour détenteurs de vérité. En effet, ils tiennent toujours leurs faits des faits, jamais par ouïe-dire. Leur connaissance est immédiate, au sens étymologique.

Nous avons déjà vu, cependant, que certains mécanismes inhérents au langage rendent même la première transformation en mots, au pire, fallacieuse, au mieux, teintée : c'est dire que l'origine du mensonge (dans le sens où le mensonge serait une distorsion de la vérité) est dans l'expression, dans l'articulation langagière, avant même la distorsion due aux sources d'information douteuses. La question de la distorsion langagière est illustrée dans les passages déjà mentionnés, le premier, celui où le bijou parle géométrie le second, celui où les bijoux parlent des langues étrangères. Ils ne mentent pas, au sens où ils ne cachent pas la vérité, mais ils ne disent pas la vérité puisqu'ils sont, ou presque, inintelligibles.

Dès lors, on voit se dessiner deux pôles dans les rôles narratifs : les bijoux, qui exclusivement narrateurs, sont l'instance du texte la plus sexualisée, la plus outrageusement fantaisiste et fictionnelle. Le pôle contraire qui se dessine serait exclusivement narrataire, serait l'instance du texte la plus textualisée, et la plus proche de la réalité empirique : ce portrait correspond assez bien au lecteur empirique et à Zima. Or, le pôle du lecteur empirique est pour ainsi dire « dé-sexualisé », puisque la sexualité se range du côté de la fiction. On se démarque encore du récit érographique où le lecteur

empirique et la sexualité doivent, idéalement, se trouver dans un seul et même pôle du texte.

Ainsi, pour résumer une hypothèse de travail sur laquelle nous reviendrons en analysant les textes de plus près, les bijoux, la sexualité et la fiction sont plutôt des attributs qui caractérisent le narrateur, et, en dernière analyse, l'auteur, alors que la recherche de la vérité, la curiosité et la réalité sont plutôt des attributs du narrataire et finalement du lecteur empirique.

B. Du texte et du narrataire

Nous avons déjà mentionné les cas de figure dans lesquels les personnages peuvent devenir des avatars textuels du lecteur lorsqu'ils lisent, dans la mesure où ils procèdent ainsi à une mise en abyme de notre situation de lecture. Dans cet ordre d'idées, Mangogul, qui ne peut pas comme nous lire Les Bijoux, n'en est pas moins lecteur, puisqu'il lit, sous nos yeux, le journal des voyageurs:

Ce fut dans ces circonstances, qu'après une longue absence, des dépenses considérables, et des travaux inouïs, reparurent à la cour des voyageurs que Mangogul avait envoyés dans les contrées les plus éloignées pour en recueillir la sagesse; il tenait à la main leur journal, et faisait à chaque ligne un éclat de rire. 'Que lisez-vous donc là de si plaisant?' lui demanda Mirzoza.²⁴¹

De Mangogul lecteur nous apprenons plusieurs choses : tout d'abord, qu'il aime à devenir potentiellement narrateur, et qu'une partie du bonheur de lire est l'anticipation de pouvoir raconter. C'est en effet avec avidité qu'il parle à Mirzoza dans le désir de lui faire

²⁴¹ Les Bijoux indiscrets 94.

partager sa lecture : « Asseyez-vous sur ce sofa, et je vais vous régaler d'un usage des thermomètres dont vous n'avez pas la moindre idée. »²⁴² Ensuite, il faut noter que le lecteur s'amuse : la lecture est un exercice distrayant, contraire de l'ennui et de la lassitude : « Il tenait à la main leur journal, et faisait à chaque ligne un éclat de rire. »²⁴³ Le lecteur n'a cependant besoin de personne; son activité a des allures d'indépendance et d'autonomie : « Je ne sais si Mirzoza resta ou s'en alla; mais Mangogul reprenant le discours de Cyclophile, lut ce qui suit. »²⁴⁴ Enfin, nous apprenons que toute lecture est une reformulation et une interprétation, puisque même après le départ de Mirzoza (qui a dû repartir puisqu'elle revient : « le sultan en était là, lorsque Mirzoza entra »),²⁴⁵ Mangogul continue de lire et de nous faire part de sa lecture.

En plus du lecteur au sens strict, il sera bon d'observer les notions plus large de narrataire (comme entité recevant un message textuel) et de destinataire (comme entité recevant un message, textuel ou non), et donc les passages où un des personnages reçoit un texte, pour voir ce qu'il en fait, et pour voir la volonté interprétative à l'œuvre. Les Bijoux indiscrets mettent en avant le rôle du narrataire dans la formation du sens et l'actualisation du message, processus qui, nous l'avons vu, est central dans la production du sens sexuel.

C'est une des réflexions anodines du texte, qui n'a pas l'air de se référer à ses mécanismes narratologiques, qui vient pourtant nous renseigner sur la réception et donc le rôle du destinataire. Ce passage concerne la musique : « Le jeune Uremifasolasiutut

²⁴² Les Bijoux indiscrets 96.

²⁴³ Les Bijoux indiscrets 93.

²⁴⁴ Les Bijoux indiscrets 96.

²⁴⁵ Les Bijoux indiscrets 102.

est singulier, brillant, composé, savant, trop savant quelquefois : mais c'est peut-être la faute de son auditeur. »²⁴⁶

De deux choses l'une : ou bien, en aval de l'œuvre, l'auditeur achève l'œuvre d'art en l'écoutant, et en l'activant s'attache trop à son côté savant plutôt que d'activer le seul plaisir esthétique; ou bien, en amont de l'œuvre, l'auditoire en général dicte la production par ses attentes, et le compositeur, qui doit vivre à la hauteur de sa réputation, compose de façon trop savante pour pouvoir impressionner le public. Cette dynamique vient également s'illustrer dans certains passages qui concernent plus directement le processus textuel. Une bonne série d'exemples illustrant ce propos se trouvent vers la fin du roman, lorsque Sélim devient narrateur. Il raconte ses exploits et sa vie amoureuse. Bien que ce soit Mirzoza qui ait fait la requête de ce récit, Mangogul en est un narrataire aussi. Mangogul, que les voyages semblent fatiguer et endormir, insiste avec toute son autorité de sultan pour que le récit de Sélim ne contienne pas de voyage : « 'Qu'il commence donc son aventure, mais surtout plus de voyages. Ils me fatiguent à mourir.' Sélim promet au sultan que la scène serait en un seul endroit. »²⁴⁷ Le récit de Sélim se déroule alors comme suit:

- [...] et ce poste m'obligea à de fréquents voyages sur la frontière.
- De fréquents voyages! s'écria le sultan. Il n'en faut qu'un pour m'endormir jusqu'à demain. Avisez-y. [...]
- Dans l'impossibilité de voler où je l'avais laissée, je formai le projet de l'attirer où j'étais. [...]

²⁴⁶ Les Bijoux indiscrets 71.

²⁴⁷ Les Bijoux indiscrets 265.

- [...] Vous avez bien fait, dit le sultan, de garder vos emplois, et d'appeler votre Cydalise à la cour; car je vous jure, par Brama, que je vous laissais partir seul pour sa province.²⁴⁸

La vérité objective n'a aucun poids : ce qui motive un récit, ce sont les modalités d'interaction des instances en jeu. On peut soupçonner, au vu de ce passage, et de la façon dont le récit de Sélim se conforme au vœu du souverain, narrataire et tyran, que Sélim a modifié son récit. Cela n'est pas, d'ailleurs, sans nous rappeler la question de la véracité du récit des bijoux, et la volonté farouche qu'a Mangogul de trouver une vérité du sexe. Le sens sexuel, et peut-être la sexualité tout entière lorsqu'elle est textuelle, dépendent du narrataire. Il en est de même de l'expérience sexuelle, qui se définit à la fois dans l'acte et dans la réception de l'autre. *Modifier son texte* ne signifie pas ici altérer un récit préexistant : c'est le processus de textualisation qui requiert la transformation. Dans ce sens, Mangogul narrataire participe véritablement à la fabrication du récit, exactement comme l'auditoire de Utremifasolasiututut participe de la responsabilité des défauts de son œuvre.

Le narrataire occupe donc une place dans le texte dès la production, puisqu'il peut et doit parfois se modifier pour se conformer aux attentes d'un public qu'on doit toujours garder à l'esprit. Le « sommeil » du public, son inattention, se traduisent dans l'insuccès du roman, de l'histoire, de l'œuvre d'art. Car finalement, qu'est-ce qu'une œuvre qui n'est pas lue?

Pour juger du rôle de quelque chose, une stratégie simple consiste à envisager artificiellement son absence. Dans le discours des bijoux, il y a au moins un épisode où Mangogul ne peut remplir son rôle de narrataire, et où il ne peut activer le sens :

²⁴⁸ Les Bijoux indiscrets 267.

- Eh bien, prince, lui dit Mirzoza, les voyages de Cypria vous ont-ils fait du bien?
- Ni bien ni mal, répondit le sultan; je ne les ai point entendus.
- Et pourquoi donc? reprit la favorite.
- C'est, dit le sultan, que son bijou parle, comme une polyglotte, toutes sortes de langues, exceptée la mienne. C'est un assez impertinent conteur, mais ce serait un excellent interprète. »²⁴⁹

C'est sans doute là l'origine du peu de goût qu'a Mangogul pour les voyages vers la fin du roman (car il semblait les goûter au début) : dans le fait qu'il s'est vu priver du privilège d'être un bon narrataire. On remarque aussi que dans ce même passage le sultan en impute la responsabilité au narrateur : « On peut posséder le latin, le grec, l'italien, l'anglais et le congeois dans la perfection et n'avoir non plus d'esprit qu'un bijou. » Le degré d'esprit du bijou, cependant, comme nous le voyons bien, est souvent fonction du degré d'esprit de celui qui l'écoute. Si nous repensons aux questions sexuelles, nous verrons encore une fois combien l'activation du sens sexuel - et l'aspect ludique que cela prend dans Les Bijoux indiscrets - est lié à l'idée qu'un texte n'existe que dans la mesure où il est une coopération réussie. Dans le cas que nous venons de voir cependant, le narrataire est tyrannique car si l'échange entre narrateur et narrataire n'est pas activé, le blâme ira toujours au narrateur.

L'autre point d'intérêt que présente ce passage, c'est la distinction qui y est faite entre conteur et interprète, et qui permet de mettre en lumière les mécanismes nécessaires à l'actualisation du sens. Nous avons deux instances visibles : celle qui produit le récit (conteur-narrateur), et celle qui reçoit le récit (narrataire). Dans les cas de coopération

²⁴⁹ Les Bijoux indiscrets 265.

mal actualisée, il manque un « interprète. » C'est là exactement le schéma du roman, comme nous l'avons vu plus haut : l'auteur ne suffit pas, il faut encore un traducteur. Si Mangogul impute la faute de l'incompréhension au narrateur, on peut tout aussi bien en imputer la faute au narrataire. Quoi qu'il en soit, ce que nous voyons illustré ici, c'est que l'interprétation est une activité médiane nécessaire à la production de sens, et que la responsabilité en revient partiellement au narrateur, et partiellement au narrataire.

La question de savoir ce que devient un texte sans narrataire, est encore illustrée ailleurs dans le texte. On nous répète en effet à plusieurs reprises que Mangogul aime à parler seul : « Que fait-on là? se dit-il à lui-même (car il conservera dans ce volume l'habitude de parler seul, qu'il a contractée dans le premier.) »²⁵⁰ Ce qui découle de ce monologue est à la fois très simple et très compliqué. Très simple, parce que lorsque Mangogul parle seul, cela signifie simplement qu'il n'y a personne à *son* niveau du récit; mais nous sommes bien placés pour savoir que son message n'en a pas moins un narrataire. Très compliqué, parce que la question générale demeure de savoir quel est le statut d'un texte qui n'est pas lu.

Dans ce passage, la fabrique du texte s'étire juste assez pour que la trame en devienne visible. Que Mangogul ait conscience de nous ou pas, le sens est activé par nous. Et derrière Mangogul, il y a quelqu'un qui a conscience de nous, quelqu'un qui a transformé le « monologue » en texte, et qui nous rappelle sa présence entre parenthèse en même temps qu'il nous rappelle la nature textuelle de Mangogul, lequel contracte des habitudes dans des volumes, et n'existe donc que comme être de papier.

Le monologue ne peut exister dans un roman, ou même dans un texte en général : malgré toutes les distorsions, toutes les expérimentations possibles et imaginables que

²⁵⁰ Les Bijoux indiscrets 183.

l'on fait subir aux mécanismes textuels, il demeure toujours nécessairement un point de contact entre un narrateur et un narrataire.

De tous ces va-et-vient entre les fonctions du texte, de toutes ces fenêtres ouvertes sur les fonctionnements du texte, on retient avant tout le dialogue entre deux instances.

En d'autres termes :

Le dialogue entre le narrateur et le lecteur apparaît de façon intermittente dans tout le roman. Le but de ce dialogue, selon Robert Mauzi, est de transformer l'auteur et le lecteur en personnages, afin de suggérer, simultanément, que les personnages ne sont pas différents du lecteur et de l'auteur, et de permettre au lecteur de croire qu'il participe à la création de l'œuvre.²⁵¹

Selon notre démonstration, le lecteur participe en effet, non à la création de l'œuvre, mais à l'activation du sens qui y est contenue en puissance.

Nous commençons à pouvoir brosser une sorte de portrait du narrataire tel qu'il apparaît dans Les Bijoux indiscrets. Un narrataire est curieux, avide de savoir et au moins autant de se distraire et d'échapper à l'ennui. Un narrataire est toujours potentiellement narrateur, il se réjouit de cette usurpation de rôle. Il dicte par ses attentes la forme et le contenu d'un texte, qu'il modifie par le degré et la nature de son désir, autant en amont qu'en aval de la production du texte.

²⁵¹ « The narrator-reader dialogue appears intermittently throughout the work. The purpose of the dialogue, according to Robert Mauzi, is to transform the author and the reader into characters, to suggest, at the same time, that the characters are no different from the reader and the author, and to allow the reader to believe that he is participating in the creation of the work. » Irwin Greenberg, « Manipulation in Diderot's Jacques le fataliste et son maître » Studies on Voltaire and the Eighteenth Century 79 (1970) 93-101, ma traduction, p. 99.

Brulotte, dans sa description du narrataire intradiégétique, soulève l'opinion répandue selon laquelle un lecteur de récit érographique aurait des comportements voyeuristes : « Ce destinataire implicite, on l'accuse souvent d'être un voyeur (par le biais du lecteur réel). »²⁵² C'est dire que le narrataire intradiégétique soit se fait l'écho de, soit incite à un écho de, la réaction et la position du lecteur empirique. Nous sommes ici obligés d'introduire le lecteur empirique, réel, fait de chair et d'os, car la réaction suscitée dans un roman pornographique est physique et physiologique. Si tel n'était pas le cas, est-ce que cela nous permettrait d'évincer le vrai lecteur empirique? Est-ce que chaque lecteur empirique n'est pas en mesure d'avoir une réaction intellectuelle unique et qui lui est propre, en raison de la grille de déchiffrement de l'univers qui est la sienne?

En tous cas, l'idée de voyeurisme autorisé, et de sorte de pratique d'observation par intérim s'applique assez bien aux Bijoux indiscrets. Peter Lester Smith nous dit en effet que:

[la] technique narrative [...] crée une 'double vision', (une 'duplicité de point de vue') [...]. Le lecteur, comme le sultan, devient le témoin invisible du démasquage répété de la vertu apparente. [...] Tout au long des Bijoux indiscrets, la position de spectateur privilégié que tient le lecteur est

maintenue grâce à une distance narrative soigneusement préservée [...].²⁵³

²⁵² Brulotte 11.

²⁵³ « Diderot [...] expose[s] the duplicity characteristic of the society [...] through the exploitation of a narrative technique that creates a double vision (a 'duplicity' of point of view) which, accompanied by a carefully maintained sense of distance, tenders the reader a privileged (and often amused) spectator of the characters caught in the web of the *paraître* [...] The reader, like the sultan, becomes an invisible witness to the repeated unmasking of apparent virtue. [...] Throughout *Les Bijoux indiscrets*, the reader's privileged position as spectator is maintained through a carefully preserved narrative distance. » Peter Lester-Smith, « Duplicity and Narrative technique in Le Roman Libertain » Kentucky Romance Quarterly 25, (1979) 69-77, ma traduction, p. 71.

Même si notre interprétation ne nous conduit pas aux mêmes conclusions que celles que tire Peter Lester Smith sur une vérité binaire entre les apparences de la vertu et la vertu réelle ou idéale, nous pouvons voir combien en effet le lecteur empirique s'apparente à la position de Mangogul pourvu de son anneau magique, qui peut voir sans être vu, qui peut commenter sans être entendu, qui peut se projeter d'un lieu à l'autre en l'espace d'une seconde... Il paraît assez clair que les pouvoirs dont l'a doté le génie Cucufa ne sont autres que ceux que l'on accorde à un narrataire avide. Nous aussi sommes invisibles dans le monde de Mangogul, nous aussi regardons sans être regardés, écoutons, et répétons.

Nous approchons d'une description plus précise du lecteur, et les frontières entre le lecteur hypothétique et le lecteur empirique commencent à s'estomper. Les lecteurs et les narrataires aiment s'amuser, redoutent l'ennui, veulent usurper la place du narrateur, mais aiment à se déresponsabiliser sur le narrateur des aspects du texte qui les importunent; et ce malgré le fait qu'indéniablement, ils participent de la création du texte. Ainsi se dessine peu à peu un couple interdépendant, d'un narrataire dont le désir tyrannique dicte, dans un rapport de force, mais aussi nourrit, dans un rapport plus positif, la production du narrateur; c'est un couple qui combat l'ennui et dans lequel chacun tiraille un peu pour tirer la couverture à soi.

Ce couple narratologique non seulement ressemble fort à un couple sexuel, mais il ressemble encore à un couple textuel que nous étudierons de plus près lorsqu'il sera question de la dynamique entre narrateur et narrataire : Mangogul et Mirzoza. Au cœur de la relation entre narrateur et narrataire, au centre de leur échange, il y a l'interprétation. C'est d'ailleurs à bien des égards, leur relation. Aussi ne nous étonnerons-nous pas de la

centralité de l'interprétation jusque dans l'intrigue et les mécanismes narratifs dans Les Bijoux indiscrets.

Le rapport entre la sexualité et l'interprétation est explicite dès le paratexte où c'est l'interprète qui porte la responsabilité du contenu sexuel : « Encore une fois, Zima, prenez, lisez, et lisez tout : je n'en excepte pas même les discours du *Bijou Voyageur* qu'on vous interprétera, sans qu'il en coûte à votre vertu; pourvu que l'interprète ne soit ni votre directeur ni votre amant. »²⁵⁴

C'est dire que le degré d'immoralité du texte dépend de l'importance que l'on accordera au contenu purement sexuel, et donc des stratégies interprétatives. Il est aussi tout à fait remarquable que l'interprétation dépend de la *relation* de l'interprète avec Zima. Une fois encore, la nature des relations qu'entretiennent les instances impliquées dans un mécanisme interprétatif prend le pas sur le sens objectif du message exprimé. Un même message peut prendre des sens différents selon la nature de la relation qu'entretiennent son destinataire et son destinataire, et les instances narratives ne se définissent jamais que les unes par rapport aux autres. L'interprétation est, finalement, un étirement supplémentaire de la fabrique textuelle qui rend plus visibles, en les subdivisant, les modalités de relation entre le narrateur et le narrataire.

Voyons d'abord la question de l'interprétation de façon générale dans la structure narratologique des Bijoux indiscrets. Le traducteur évince le prétendu auteur africain; en matière de texte, si on rapporte quelque chose qui préexiste, fût-ce scrupuleusement, on produit un *autre* texte, ne serait-ce que parce que le pacte entre narrateur et narrataire est déplacé et que le narrataire doit croire le narrateur le plus proche. De la même façon, toutes les fois qu'on tente de traduire quelque chose de préexistant, on le modifie.

²⁵⁴ Les Bijoux indiscrets 27.

Le tout premier chapitre a pour sujet l'interprétation, et on ne peut pas penser qu'un passage aussi chargé stratégiquement, puisque situé au seuil du roman, traite de la science de l'interprétation par coïncidence. Après une sorte d' « état des lieux » politique relatant les circonstances de la naissance de Mangogul, on passa à Codindo : « Codindo était chargé d'observer le vol des oiseaux et l'état du ciel, et d'en faire son rapport à la cour; ce dont il s'acquittait assez mal. »²⁵⁵ La science des aruspices est la pseudo-science qui a pour prétention d'atteindre une vérité inaccessible par l'attribution de sens à des signes arbitraires.

Or, comme nous l'avons vu auparavant, dans les Bijoux indiscrets, peut-être autant que de sexualité, c'est d'une recherche forcenée de la vérité qu'il s'agit : Mangogul cherche à lire des signes et à y trouver *la* vérité. Selon Foucault, le sexe n'est finalement qu'un prétexte : on choisit de croire que la vérité est derrière le sexe. De la même façon que les aruspices observent le ciel pour y *lire* la vérité, Mangogul insatiablement questionne les bijoux (la sexualité) pour avoir accès à une vérité ultime. Mangogul est l'interprète frauduleux du sexe de la même façon que les aruspices sont les interprètes frauduleux du ciel... À cette exception près, que Mangogul est le destinataire d'un discours et s'inscrit dans un système moins univoque que celui de l'interprétation de la nature.

Ce premier chapitre est chargé d'ironie : la vérité des signes, la vérité du sexe, et sans doute la vérité du texte sont des tâches impossibles : « car le pauvre homme ne savait pas plus lire aux astres que vous et moi. »²⁵⁶ Lire les astres, les vols d'oiseaux ou l'état du ciel, c'est chercher la vérité par les signes. Cette tâche est présentée d'emblée

²⁵⁵ Les Bijoux indiscrets 29.

²⁵⁶ Les Bijoux indiscrets 30.

comme frauduleuse, et, dans la formulation même, est mise en parallèle avec l'activité interprétative textuelle : « *vous et moi* », c'est la relation entre un auteur et un lecteur.

Ce que l'interprétation nous permet de voir surtout, c'est que le texte n'est pas une relation unilatérale entre un auteur et un lecteur, et qu'un texte supporte au contraire une série d'utilisateurs-lecteurs-partenaires. On ne peut s'empêcher de tracer là un parallèle avec le thème sexuel du roman : la pluralité du texte nous rappelle la pluralité--que l'on décrit de façon somme toute assez naturelle--des partenaires sexuels. Il y a une multiplicité, un foisonnement dans la dénégation que fait le texte de l'interprétation unilatérale et monolithique, et cette multiplicité fait écho au « désordre » et à l' « abondance » observés au niveau sexuel. Mirzoza, qui se concentre sur et qui peut-être à bien des égards symbolise la vérité, la finalité de la recherche philosophique, Mirzoza est aussi la seule qui soit monogame, la seule dont le bijou n'ait rien à dire, ou au moins celle qui achève la double quête du livre. L'interprétation nous permet de voir les strates du texte, ses potentiels. C'est bien d'une « œuvre ouverte » qu'il s'agit.

Un autre indice nous permet encore d'affirmer que c'est bien de la relation entre un lecteur curieux et assoiffé d'une vérité pas très bien déterminée qu'il s'agit dans ce premier chapitre, qui introduit en même temps la question du désir de connaissance, la relation destinateur-destinataire et la surinterprétation. Alors que Codindo est promu devin en l'espace d'un petit chapitre, ne sommes-nous pas promus lecteurs et destinataires, chercheurs de vérités déjà écrites dans le même laps de temps? « Codindo répondit au Prince qu'il était fâché de n'en pas savoir davantage; mais qu'il suppliait Sa

Hautesse de considérer que c'en était bien assez pour le peu de temps qu'il était devin. En effet, le moment d'auparavant, qu'était Codindo? »²⁵⁷

Les rapports auteur-lecteur (comme les rapports narrateur-narrataire) et la vision ironique d'un possible accès à la vérité sont encore développés ailleurs dans le roman, à propos d'une autre activité interprétative. Il s'agit de la requête de Bloculocus. S'il faut toujours s'arrêter à l'importance de l'onomastique dans les romans de Diderot, cet exemple est particulièrement frappant et vient encore consolider notre hypothèse selon laquelle c'est de surinterprétation et de production de sens qu'il s'agit : ce traducteur malhonnête qui se trouverait bien de substituer son propre sens à celui qu'il devrait recevoir comme destinataire s'appelle « blocu-locus », « celui qui fait opposition au langage. »

- [...] ma traduction, de Philoxène, dont je supplie votre Hautesse de m'accorder le privilège.
- [...] qu'est-ce que ce Philoxène?
- Prince, reprit Bloculocus, c'est un auteur grec qui a très bien entendu la matière des songes.
- Vous savez donc le grec?...
- Moi, seigneur, point du tout.
- Ne m'avez-vous pas dit que vous traduisiez Philoxène, et qu'il avait écrit en grec?
- Oui, seigneur, mais il n'est pas nécessaire d'entendre une langue pour la traduire, puisque l'on ne traduit que pour des gens qui ne l'entendent point. »²⁵⁸

²⁵⁷ Les Bijoux indiscrets 31.

Le passage est extrêmement riche. Outre la double impossibilité d'accéder à la vérité (des songes) par l'interprétation (des signes des songes ou du traité sur les songes), l'ironie repose sur la relation entre narrateur (producteur d'un texte) et narrataire (interprète d'un texte). Le producteur du texte est, dans cette situation extrême, évincé par son interprète qui veut se substituer à lui dans la production d'un nouveau texte (et n'est-ce pas là l'ultime surinterprétation, le délire d'un lecteur qui, au lieu d'être le récepteur de sens, se sert du texte pour usurper une position qui satisfait ses intentions en produisant un sens qui lui convient?) C'est ce qui est mis en évidence dans cette traduction abusive : non seulement le texte n'est-il plus respecté, mais il disparaît complètement sous l'activité interprétative. Ce qui transparaît à la place du texte, c'est le conflit de deux volontés signifiantes qui s'affrontent.

Force est de conclure premièrement, de la seule proximité de ce passage et de la formulation explicite du fait que le texte sous nos yeux est supposé être une traduction,²⁵⁹ nous met face à face à, d'une part, la volonté signifiante de notre narrateur, qui lui aussi a peut-être substitué son texte à celui de l'« auteur africain » (auquel nous n'avons pas accès); mais aussi, d'autre part, avec le conflit d'intentions signifiantes (le désir de produire du sens) entre le narrateur (traducteur) et nous. Par un jeu d'échos dans la structure narrative, nous sommes amenés à nous pencher sur toutes les situations où un narrataire tente de se substituer à son narrateur. En somme, la relation interprétative est si puissamment complexe qu'elle peut, dès qu'un équilibre fragile (et peut-être illusoire) est rompu, prendre le pas sur le sens. Nous pouvons même émettre l'hypothèse selon laquelle

²⁵⁸ Les Bijoux indiscrets 225.

²⁵⁹ L'auteur fictif est, rappelons-le, présenté comme le traducteur de l'ouvrage d'un « auteur africain », Les Bijoux indiscrets 227.

la relation interprétative est moins basée sur la production de sens que sur la faculté de lier deux esprits, deux volontés, deux désirs.

Les cas les plus extrêmes nous renseignent souvent sur les cas ordinaires : même dans une interprétation « honnête » (qui ne serait ni une sur- ni une sous-interprétation), peut-on vraiment ignorer le combat d'une volonté qui veut signifier par les signes et d'une autre volonté qui veut signifier dans l'interprétation? Y a-t-il un équilibre idéal qui serve exclusivement le texte?

Ainsi, à la question « qu'est-ce qu'un lecteur? », nous répondrons dans Les Bijoux indiscrets, qu'un lecteur est avant tout quelqu'un qui est curieux de la vérité; quelqu'un qui cherche à déceler les sens derrière les signes; quelqu'un qui s'apparente profondément à Mangogul dans sa quête de vérité et d'interprétation; quelqu'un qui traduit des signes et les transforme en sens, parfois au point excessif où la volonté de produire du sens à tout prix dépasse le signe.

Nous avons établi que le couple que forment Mangogul et Mirzoza est un couple central du texte, et le seul qui soit sexuel. Lorsque nous avons commencé à examiner la dynamique des couples narratologiques (narrateur-narrataire), nous avons conclu que les couples narratologiques des Bijoux indiscrets non seulement ressemblent fort à un couple sexuel, mais reproduisent un peu au moins de la dynamique observée entre Mangogul et Mirzoza. Il est temps de nous arrêter à cette comparaison.

Si le couple Mangogul-Mirzoza nous fournit à bien des égards une mise en scène des relations entre narrateur et narrataire, il est à noter cependant que ces fonctions ne leur reviennent pas exclusivement et unilatéralement, et que les deux personnages sont parfois l'un, parfois l'autre.

Mirzoza exhibe certaines qualités et certains défauts comme narrateur et comme narrataire qui ne sont pas les mêmes que les qualités et défauts exhibés par Mangogul dans ces mêmes fonctions. Si l'on repense aux deux pôles de la narration, que nous avons établis au début de ce chapitre et où la sexualité semblait plus associée à la fonction de narrateur et au caractère fictionnel, tandis que la fonction de narrataire était plus liée à la réalité empirique et à la production textuelle, nous obtenons des lignes d'explorations des rapports entre textualité et sexualité.

Mirzoza est en effet, et pour simplifier, plus vérité qu'amusement, plus philosophie que sexe, comme nous l'apprenons très tôt dans le roman : « La favorite, qui possédait au souverain degré le talent si nécessaire et si rare de bien narrer, avait épuisé l'histoire scandaleuse de Banza. Comme elle avait peu de tempérament, elle n'était pas toujours disposée à recevoir les caresses du sultan ni le sultan toujours d'humeur à lui en proposer. »²⁶⁰ Dès cette entrée en matière, sexualité et textualité sont imbriquées. Le lien entre la sexualité et la narration, c'est ici leur ennemi commun et mortel : l'ennui. On trouve aussi dans les deux types d'interrelation, sexuelle et textuelle, la nécessité d'une relative soumission aux fluctuations du désir de l'autre.

Mirzoza cependant, la vertueuse Mirzoza, qui n'a pas beaucoup de tempérament, ne semble pas ou plus aimer parler de frivolités. Elle l'a fait, puisque c'est elle qui a narré « l'histoire scandaleuse de Banza. » Dans le cadre du roman, le plus souvent, quand elle prend la parole, ce n'est pas pour partager des anecdotes ou amuser son auditoire, mais pour faire des démonstrations ou des raisonnements : on la voit donner un discours sur la « métaphysique de Mirzoza », une longue tirade sur les Anciens et les Modernes, et le récit d'un rêve très philosophique. Elle parle peu, et elle discourt plus qu'elle ne raconte.

²⁶⁰ Les Bijoux indiscrets 35.

Elle a de l'esprit, elle s'occupe de sujets difficiles et lourds de conséquences, mais elle s'occupe assez mal de son auditoire. On voit d'ailleurs la réaction de Mangogul qui s'écrie en bâillant, après la discussion sur les mérites respectifs des Anciens et des Modernes : « De par Brama, [...], madame a fait une dissertation académique! »²⁶¹ Cependant, il est clair que Mirzoza est admirable, et que la faute de l'insuccès de son récit en incombe à Mangogul, lequel, d'abord, la presse de continuer,²⁶² puis accepte le blâme de Mirzoza : « S'il arrive à un homme de s'ennuyer des belles choses et de s'amuser à en entendre de mauvaises, tant pis pour lui. Cette injuste préférence n'ôte rien au mérite de ce qu'il a quitté; il en est seulement déclaré mauvais juge. »²⁶³

Les récits érotiques, et peut-être amusants, des bijoux lassent Mirzoza : « Depuis que Mangogul avait reçu le présent fatal de Cucufa, les ridicules et les vices du sexe étaient devenus la matière éternelle de ses plaisanteries : il ne finissait pas; *et la favorite en fut souvent ennuyée.* »²⁶⁴

Le langage sérieux et philosophique de Mirzoza et ses caractéristiques de narrateur semblent faire écho à la description que l'on donne de son comportement sexuel : en effet, elle est vertueuse, réservée, austère, sérieuse, et elle a un sens très fort des questions graves et raisonnables. Elle est sage et fidèle. En somme, Mirzoza est un très bon narrateur, mais trop bon pour son public.

²⁶¹ Les Bijoux indiscrets 201.

²⁶² « Madame, lui dit-il, vous m'obligerez de continuer : j'ai comme vous voyez des secrets pour abrégé une poétique, quand je la trouve longue. » 203.

²⁶³ Les Bijoux indiscrets 203.

²⁶⁴ Les Bijoux indiscrets 179.

Mirzoza est aussi narrataire à ses heures. Narrataire de Mangogul, comme nous le verrons plus loin, mais aussi narrataire de Sélim. Sélim sait que Mirzoza déteste la bêtise, et qu'elle a le sens commun. Aussi évite-t-il soigneusement le sensationnalisme pour bénéficier d'un air de vérité dont il sait que la sultane goûtera :

« Je ne manquerais pas, Madame, de faire siffler les vents à vos oreilles, et gronder la foudre sur votre tête, d'enflammer le ciel d'éclairs, de soulever les flots jusqu'aux nues, et de vous décrire la tempête la plus effrayante que vous ayez jamais rencontrée dans aucun roman, si je ne vous faisais une histoire. »²⁶⁵

Sélim s'apercevant que son récit a endormi Mangogul remarque que Mirzoza est restée attentive, et oriente son récit de façon à maintenir son attention : « Madame, lui dit-il, si je n'appréhendais de vous avoir fatiguée par un récit qui n'a peut-être été que trop long, je vous raconterais l'aventure par laquelle je débutais en arrivant à Paris : *je ne sais comment elle m'est échappée.* »²⁶⁶ L'anecdote en effet arrive à point. Mirzoza souligne son désir de coopérer : « Dites, mon cher, lui répondit la favorite; je vais redoubler d'attention, et vous dédommager, autant qu'il est en moi, de celle du sultan qui dort. »²⁶⁷ C'est elle qui est l'instigatrice du récit de Sélim, et qui en détermine l'orientation : lorsqu'elle réclame à tout prix une histoire d'amour, Sélim lui en donne une. En échange, elle lui offre l'assurance d'un auditoire attentif, intéressé, et avide. C'est l'exemple d'une coopération réussie.

²⁶⁵ Les Bijoux indiscrets 242.

²⁶⁶ Les Bijoux indiscrets 246, je souligne.

²⁶⁷ Les Bijoux indiscrets 246.

Mangogul est surtout et avant tout narrataire, peut-être même le narrataire par excellence. Il correspond par ailleurs assez bien au portrait que fait Gaëtan Brulotte du narrataire intradiégétique type des récits érographiques :

C'est avant tout un écouteur et un incitateur : il apparaît dans le texte comme celui qui provoque et extorque les aveux sexuels. Il veut en savoir le plus possible sur les plaisirs individuels. Il encourage tous les dévoilements qui transforment immédiatement le latent en manifeste. La plupart du temps, il exige un compte rendu précis et circonstancié : il aime les détails, 'les détails les plus grands et les plus étendus, comme le dit et le redemande à la narratrice Duclos, le président d'Assemblée, cet auditeur pointilleux des *Cent Vingt Journées*. [...] Ce destinataire implicite, on l'accuse souvent d'être un voyeur (par le biais du lecteur réel.)²⁶⁸

Mangogul est en effet curieux et insatiable de récits. « Mirzoza connaissait la curiosité du sultan et elle ne comptait pas assez sur les promesses d'un homme moins amoureux que despotique, pour être libre de toute inquiétude. »²⁶⁹ Il aime écouter mais surtout il veut être amusé; il s'endort facilement lorsqu'il s'ennuie : le récit de Sélim « l'[a] profondément assoupi. » Il annonce toujours son mécontentement dans un récit et disparaît s'il s'ennuie. Alors que Mirzoza est très préoccupée par la vérité, un récit vrai mais ennuyeux n'est pas ce que cherche Mangogul; en effet, du récit des voyageurs, qu'il semble goûter particulièrement, il dit : « Si ceux-là sont aussi menteurs que les autres, du moins ils sont plus gais. »²⁷⁰ On pressent que Mangogul aimerait bien être narrateur, et

²⁶⁸ Brulotte 10-11.

²⁶⁹ Les Bijoux indiscrets 47.

²⁷⁰ Les Bijoux indiscrets 94.

c'est peut-être même une des raisons pour lesquelles il veut obtenir les secrets des bijoux, pour avoir quelque chose à raconter : « Je vous sauverai, si vous voulez, l'ennui de leurs harangues. Mais pour le récit de leurs aventures, vous l'entendrez de leur bouche ou de la mienne. »²⁷¹ Lors du passage sur les voyageurs, où Mangogul a un récit à partager, on voit son effervescence et sa joie à devenir narrateur; il aime à parler, et surtout à avoir Mirzoza comme narrataire : « Cependant, je ne saurais presque dire un mot sans vous donner des distractions. Cependant, vous en vaudriez beaucoup mieux, et j'en serais beaucoup plus à mon aise, si je pouvais toujours parler, et si vous pouviez toujours m'écouter. »²⁷²

Mirzoza corrige la narration de Mangogul en lui posant des questions : « Et qui est ce Cyclophile? [...] Et de quelle île? [...] Et à qui s'adresse-t-il? »²⁷³ Elle devine toujours tout : « Je gage que je sais la réponse de l'hôte... » et impressionne le sultan : « Par Brama, c'est cela en vérité, sultane, vous avez bien de l'esprit. »²⁷⁴, ou elle l'agace : « Vous êtes insupportable! On ne saurait rien vous apprendre; vous devinez tout. »²⁷⁵ Le problème entre Mangogul narrateur et Mirzoza narratrice est facile à résumer : « C'est-à-dire que vous m'aimeriez un peu bête », lui dit Mirzoza, et le sultan de bon cœur lui réplique :

²⁷¹ Les Bijoux indiscrets 48.

²⁷² Les Bijoux indiscrets 103.

²⁷³ Les Bijoux indiscrets 95.

²⁷⁴ Les Bijoux indiscrets 106.

²⁷⁵ Les Bijoux indiscrets 107.

« Pourquoi pas, cela nous rapprocherait, et nous nous en amuserions davantage. »²⁷⁶ Les mots d'ordre pour Mangogul sont bel et bien ceux d'un narrataire : c'est l'amusement, le plaisir, la soumission au désir que l'on a d'un texte précis, et la recherche à tout prix de ce texte.

Ainsi, nos deux pôles de la narration sont-ils un peu modifiés dans les interrelations des personnages : d'une part, Mirzoza narrateur est philosophe, sérieuse, elle est excellente narrataire, surtout lorsque Sélim est son narrateur. Mangogul, quant à lui, n'est narrateur que par intérim, et se caractérise beaucoup plus dans le texte par son comportement tyrannique de narrataire. Mangogul est despotique dans le sens où il fait valoir son désir comme donnée absolue dans la narration. S'il veut être narrateur, il supporte mal que son narrataire le remette en question. S'il veut être narrataire, il extorque les récits qu'il veut. Si le récit dont il est le narrataire est trop difficile ou trop ennuyeux, il déserte : il ne veut du texte que le plaisir, il n'en veut pas les efforts. Il approche la narration en dilettante absolutiste. À un pôle, Mirzoza, on a l'essai philosophique; à l'autre, Mangogul, le roman sexuel.

On a l'impression, ainsi, que Mirzoza représente le narrateur idéal du point de vue du narrateur : un idéaliste qui ne veut que partager des pensées nobles et ardues avec un auditoire à la hauteur de son intelligence; que Mangogul, d'autre part, représente le narrataire absolu vu du point de vue du narrataire : égoïste, il ne songe qu'à satisfaire son désir de plaisir textuel, et surtout échapper à l'ennui. Dans un très beau chiasme logique qui répond aux mécanismes du désir, si Mirzoza est une narrataire modèle, c'est que, lorsqu'elle est narrateur, elle rêve d'un public idéal; si Mangogul est un piètre narrateur,

²⁷⁶ Les Bijoux indiscrets 108.

c'est que, ne voulant satisfaire que son plaisir propre, il déteste devoir prendre en compte un autre à qui le texte est destiné.

Nous arrivons à dessiner une image plus claire des fonctionnements et de la nature des relations entre narrateur et narrataire. Bien que la sexualité ait fait partie de notre argumentation, il nous reste à établir si et comment la sexualité se combine aux questions plus directement narratologiques.

C. Comportements sexuels et comportements narratologiques : interdépendances

Une des difficultés que présentent Les Bijoux indiscrets est le cœur de son intrigue : il s'agit en effet d'écouter ou d'apprendre des « bijoux » la vie sexuelle des femmes, ce qui rend, somme toute, le texte assez répétitif. Comment, donc, faire des Bijoux indiscrets un roman au lieu d'avoir une série de petits récits juxtaposés? C'est une des raisons d'être de la relation Mangogul-Mirzoza que de donner au roman son unité, son intrigue, ses rebondissements, et aussi de le détourner du schéma pornographique ou même libertin : car il s'agit en effet de mettre au cœur du roman une histoire d'amour.

Si la sexualité était centrale à la relation entre Mangogul et Mirzoza, nous aurions effectivement un texte dans lequel les récits sexuels emboîtés donnent un écho d'excitation sur les personnages. On se rappellera qu'au début du roman, la nature sexuelle de la relation des deux protagonistes est décrite dans les termes suivants : « Comme [la favorite] avait peu de tempérament, elle n'était pas toujours disposée à recevoir les caresses du sultan, ni le sultan toujours d'humeur à lui en proposer ». ²⁷⁷ Force est de constater que ce n'est pas une sexualité d'abondance. Le roman décrit en

²⁷⁷ Les Bijoux indiscrets 35.

effet un seul épisode sexuel entre Mangogul et Mirzoza : « Le sultan ne put résister à ce discours; il s'élança de son fauteuil vers sa favorite : ses courtisans disparurent, et la chaire du nouveau philosophe devint le théâtre de leurs plaisirs; il lui témoigna à plusieurs reprises qu'il n'était pas moins enchanté de ses sentiments que de ses discours; et l'équipage philosophique fut mis en désordre. »²⁷⁸ C'est la philosophie, ce sont les discours qui agissent comme stimulants.

Pour revenir au début du texte, nous avons remarqué que c'est l'ennui sexuel et textuel qui stimulent le discours, et lui servent de prétexte. Autrement dit, l'ennui est l'ennemi commun de la relation textuelle et de la relation sexuelle : « Le sultan était étendu nonchalamment sur une duchesse, vis-à-vis de la favorite qui faisait des nœuds sans dire mot. [...] Il y avait près d'un quart d'heure que cette situation maussade durait, lorsque le sultan dit en bâillant à plusieurs reprises... »²⁷⁹ C'est cet ennui qui pousse Mirzoza à *trouver* du texte, et du texte sexuel, pour compenser le manque à la fois textuel et sexuel de leur relation. Il est à noter à cet égard que dans le texte, en même temps qu'on souligne son « peu de tempérament », on souligne qu'elle « possédait au souverain degré le talent si nécessaire et si rare de bien narrer. »²⁸⁰ Mirzoza est « narratrice » dans cette relation. Un retournement de pouvoir s'opère après l'obtention de l'anneau, que Mirzoza ne semble pas apprécier, et qui crée des tensions supplémentaires et dans leur relation et dans notre texte. En effet, quelques chapitres plus loin, on a la même situation :

²⁷⁸ Les Bijoux indiscrets 160.

²⁷⁹ Les Bijoux indiscrets 35.

²⁸⁰ Les Bijoux indiscrets 35.

C'était après dîner; Mirzoza faisait des nœuds, et Mangogul, étalé sur un sofa, les yeux à demi-fermés, établissait doucement sa digestion. Il avait passé une bonne heure dans le silence et le repos, lorsqu'il dit à la favorite : 'Madame serait-elle disposée à m'écouter?

- C'est selon.

- Mais après tout, comme vous l'avez dit avec autant de jugement que de politesse, que m'importe que vous m'écoutez ou non? ²⁸¹

Dans un joli retournement, tout comme la favorite n'était pas toujours disposée à recevoir les caresses du sultan quand elle était narratrice, elle n'est pas disposée à toujours recevoir ses récits une fois qu'il a été promu narrateur.

Peu à peu, au fur et à mesure que l'on avance dans le roman, on a l'impression qu'une relation narrative se substitue à une relation sexuelle, jusqu'à la fin du roman, où les choses se remettent en place. Les soubresauts de cette évolution, non seulement ajoutent du rythme et une intrigue à la monotonie des récits répétitifs des bijoux, mais encore déterminent et équilibrent la place de la sexualité dans le roman.

C'est dire que ce sont les hauts et les bas de leur relation qui déterminent la progression du texte dans le sens où moins il y a entre eux de complicité sexuelle, plus il y a besoin de texte. Une remarque préliminaire à l'observation de ces faits dans les textes s'impose. C'est que comme la relation entre Mangogul et Mirzoza encadre le texte, lui sert de support, elle en est encore la ponctuation : les chapitres commencent très souvent par une conclusion, une introduction, un commentaire d'un fait sous la forme d'un dialogue entre Mangogul et Mirzoza. Voyons deux exemples d'un peu plus près : le

²⁸¹ Les Bijoux indiscrets 105.

chapitre XIX s'achève sur une très grande complicité entre le sultan et sa favorite, marqué par un geste d'affection et des mots tendres :

- Eh? Que faites-vous là?
- Je me débarrasse d'un ouvrage inutile.
- Pour moi peut-être, mais pour vous?
- Tout ce qui n'ajoute rien à votre bonheur m'est indifférent.
- Je vous suis donc bien chère?
- Voilà une question à détacher de toutes les femmes. Non, elles ne sentent rien; elles croient que tout leur est dû; quoi qu'on fasse pour elles, on n'en a jamais fait assez. Un moment de contrariété efface une année de service. Je m'en vais.
- Non, vous restez; allons, approchez-vous et baisez-moi... »²⁸²

Le chapitre suivant débute ainsi : « Le sultan laissait depuis quelques jours les bijoux en repos. Des affaires importantes, dont il était occupé, suspendaient les effets de sa bague. »²⁸³ Il semble que la qualité de la relation avec Mirzoza est inversement proportionnelle au besoin que Mangogul a de sa bague. Voyons d'autres cas : lorsque Mirzoza s'occupe de philosophie, elle demande à Mangogul « quelque temps pour se préparer, et fournit ainsi au sultan un prétexte pour voler où son impatience pouvait l'appeler. »²⁸⁴ Lorsque leurs relations sont bonnes, qu'il la quitte en « lui donn[ant] quelques baisers fort tendres », il se rend ensuite à son conseil, où l'appellent les affaires, et non pas auprès des bijoux. Leurs conflits envoient presque automatiquement Mangogul

²⁸² Les Bijoux indiscrets 112.

²⁸³ Les Bijoux indiscrets 113.

²⁸⁴ Les Bijoux indiscrets 134.

questionner des bijoux, l'exemple le plus frappant et le plus ridicule étant l'essai de l'anneau sur la jument.

C'est dire que le texte a besoin de la tension entre Mangogul et Mirzoza pour exister. Toutes les tensions entre eux augmentent le besoin de texte, et le besoin que Mangogul a d'aller essayer son anneau. Il n'est pas étonnant dès lors d'observer que l'anneau dès son apparition est un sujet de discorde.²⁸⁵ Lorsque cette stratégie ne suffit plus à aviver le texte, et que les variations dans leurs humeurs respectives commencent, elles aussi à tomber dans la répétition qu'elles avaient pourtant pour but d'éviter, la tension est relancée par le pari :

- Madame, je vous abandonne tous mes avantages passés; et si je rencontre dans la suite des épreuves qui me restent à tenter, une seule femme vraiment et constamment sage...
- Que ferez-vous? interrompit vivement Mirzoza...
- Je publierai, si vous voulez, que je suis enchanté de votre raisonnement sur la possibilité des femmes sages; j'accréditerai votre logique de tout mon pouvoir, et je vous donnerai mon château d'Amara, avec toutes les porcelaines de Saxe dont il est orné, sans en excepter le petit sapajou en émail et les autres quolifichets précieux qui me viennent du cabinet de Mme de Vérie.²⁸⁶

Dès lors, les essais de l'anneau, tous les rapports d'épisodes sexuels prennent une dimension sinon morale ou philosophique, du moins celle d'argument dans un débat sur

²⁸⁵ Les Bijoux indiscrets 42.

²⁸⁶ Les Bijoux indiscrets 182.

la nature de la sexualité, sur les femmes, sur la vérité, sur les illusions d'absolu...

Paradoxalement, la sexualité devient un débat abstrait.

Ainsi, Mangogul en vient-il à accuser Mirzoza d'être « bégueule », ²⁸⁷ Mirzoza trouve les commentaires de Mangogul et son intérêt pour le sexe, agaçants, voire menaçants :

- Et cela vous paraît tout à fait conforme aux bonnes mœurs?
- Assurément.
- Je m'en doutais.
- Oh! Vous vous doutez toujours de tout. Vous ne me répondez pas. Vous vous méfiez toujours de moi.
- Ai-je si grand tort? ²⁸⁸

Dans le même ordre d'idée :

« Je ne sais quel avantage vous apportera votre bague; mais plus vous en multipliez les essais, plus mon sexe me devient odieux : [...] je suis contre [les femmes] d'une humeur à laquelle je demande à Votre Hautesse de m'abandonner pour quelques moments. » ²⁸⁹

L'enjeu n'est plus tant d'entendre des histoires pour s'amuser, comme c'était le cas au début du roman, mais celui d'un débat dans lequel Mirzoza défend un point de vue selon lequel la fidélité existe, la sexualité n'est qu'une « bagatelle » dans les relations et dans la vie, que les choses de l'esprit prédominent; que la philosophie, le désir de savoir et de partager son savoir l'emportent sur la sexualité, le plaisir égoïste et l'amusement.

²⁸⁷ Les Bijoux indiscrets 96.

²⁸⁸ Les Bijoux indiscrets 102.

²⁸⁹ Les Bijoux indiscrets 129.

Mangogul, quant à lui, devient le porte-parole d'une idéologie plus sybarite, fondée sur l'expérience et non sur le goût de l'absolu, dans laquelle on pense à soi, on veut s'amuser, la fidélité n'existe pas, et que le plaisir et la jouissance sexuelle sont des motivations essentielles pour les gens en général, les femmes en particulier.

Force est de constater que la relation narratologique entre Mangogul et Mirzoza est bien plus riche, plus complexe, plus développée que ne l'est leur relation sexuelle dans ce roman dont un des sujets principaux est la sexualité. Toutefois, on remarque l'interférence entre la sexualité et la textualité. De plus, leur relation, si elle est sexuelle, ne l'est pas de façon primordiale : leurs conflits d'intelligence, de pouvoir, d'affection, d'attachement, d'amour sont beaucoup plus développés que ne le sont leurs épisodes sexuels. La sexualité est matière à débat, et loin d'être concrétisée ou poussée dans le monde empirique, elle devient abstraite. La sexualité est instrumentale au texte, aux mécanismes textuels qui tiennent le haut du pavé dans ce roman.

Notre argumentation jusqu'ici nous amène tout droit à nous demander dans quelle mesure les comportements narratologiques et les comportements séducteurs sont liés. Mangogul et Mirzoza ne nous fourniront pas l'essentiel de ces réponses, même s'il est intéressant de comparer les « prouesses » narratologiques de Mangogul et ses conquêtes sexuelles. Le grand séducteur narratologique des Bijoux indiscrets, tant par son succès auprès des femmes que par son succès auprès des narrataires, est en effet Sélim.

Mais commençons par Mangogul, qui apparaît très tôt dans le roman comme séducteur sexuel de bon calibre : « Mangogul n'était pas moins aimable dans son sérail que grand sur le trône. »²⁹⁰ D'autres exemples, cependant, plus loin dans le texte, nous montrent Mangogul en situation d'échec dans ses tentatives de séduction : « Adressez-

²⁹⁰ Les Bijoux indiscrets 34.

vous donc, repartit la sultane, [au bijou] de Phédime; elle est galante et laide. Oui, continua le sultan; et si laide, qu'il faut être aussi méchante que vous pour l'accuser d'être galante. Phédime est sage; c'est moi qui vous le dis, et qui en sais quelque chose. »²⁹¹

Dans un autre épisode encore le sultan voit ses avances rejetées : « L'auteur africain nous apprend que cette scène frappa vivement Mangogul; qu'il fonda quelques espérances sur l'insuffisance de Zuleïman, et qu'il y eut des propositions secrètes portées de sa part à Zaïde qui les rejeta, et ne s'en fit point un mérite auprès de son amant. »²⁹² Inutile de dire que cet épisode n'est pas répété par Mangogul : nous voyons que le passage est si délicat qu'il vaut mieux l'imputer à l'auteur africain.

Or, ces demi-échecs de séduction, et plus encore le silence de Mangogul, à leur égard n'est pas sans nous rappeler son comportement de (piètre) narrateur. En effet, le sultan narrateur veut être tyran, grand, tout puissant, il veut goûter le plaisir d'avoir quelqu'un pendu à ses lèvres, il veut satisfaire son propre plaisir textuel sans qu'on lui rappelle que le désir de l'autre peut différer du sien.

Les parallèles existent entre le comportement sexuel et le comportement narratologique, mais nulle part mieux illustrés que dans la personnalité complexe, troublante et séductrice du courtisan Sélim.

Les qualités de Sélim en tant que narrateur consistent surtout à s'adapter au désir de l'autre, à le prévoir et à le confirmer. Or, cela n'est rien moins que l'éthique libertine telle qu'elle est résumée par Reichler dans L'Âge Libertin :

Il y a [dans le langage libertin] une perception très aiguë du langage comme pratique sociale, extériorisation des rôles, et du caractère

²⁹¹ Les Bijoux indiscrets 43.

²⁹² Les Bijoux indiscrets 295.

anticipateur de la compréhension : fondée sur la connaissance d'un répertoire de fonctions et de répliques [...], la conversation même entraîne à projeter vers l'aval des segments de scénario performés. La plus grande maîtrise consiste à deviner les scénarios de l'autre pour s'y adapter, pour jouer par avance le personnage qu'il vous a assigné.[...] *Le sujet [de la conversation] ne peut être que ce que l'autre désire.*²⁹³

Sélim narrateur qui est aussi, faut-il le rappeler, un habile courtisan, donne à Mirzoza des histoires d'amour quand elle veut être convaincue que Sélim a aimé, reste à Banza dans son récit quand le Sultan lui défend sous peine d'endormissement de conter des voyages... Sélim sait anticiper sur le désir de son auditoire. Il n'est donc pas étonnant que Sélim soit décrit à peu près comme le plus grand séducteur du royaume, que ses récits comportent autant de conquêtes sexuelles.

Cependant, dans un jeu intéressant de mise en abyme, on voit les dangers de la séduction, de l'éthique libertine, et du vide du langage dans l'usage qu'en fait le libertin brillamment désamorcé par... un narrataire. Il faut noter que c'est la narrataire qui résiste au discours séducteur, et qui contrecarre les stratégies, prouvant ainsi qu'elle sait être un narrataire actif, que Sélim va aimer. Voyons le passage de plus près :

J'eus beau lui jurer que je ressentais la passion la plus vraie, que mon bonheur était entre ses mains, et que son indifférence allait empoisonner le reste de ma vie.

‘- Jargon, me dit-elle, pur jargon! Ou ne pensez plus à moi, ou ne me croyez pas assez étourdie pour donner dans des protestations usées. Ce

²⁹³ Reichler 36, je souligne.

que vous venez de me dire là, tout le monde le dit sans le penser, et tout le monde l'écoute sans le croire.²⁹⁴

Dans Les Bijoux indiscrets, l'amour est presque toujours décrit comme une coopération textuelle réussie entre un narrateur et un narrataire, là où le narrataire sait tenir un rôle actif, où il-elle n'est pas dupe et passif(ve), et où le narrataire contribue à donner de la complexité et de la profondeur au texte. Il faut noter que la réciproque n'est pas vraie, et que toutes les coopérations textuelles réussies ne sont pas décrites comme des relations amoureuses : preuve en est la relation narrative entre Mirzoza et Sélim.

L'effort de nous pencher sur les relations entre narrateur et narrataire a été fructueux : alors que nous étions partis d'une sexualité textuelle qui prenait des allures d'entité glissante et hybride, nous avons depuis beaucoup mieux cerné les rapports entre textualité et sexualité. En effet, nous avons pu observer que dans le paratexte, et peut-être dans l'ensemble du roman, la relation est d'apparence sexuelle, mais c'est en fait d'un contrat textuel qu'il s'agit. Le tissu textuel est distendu jusqu'à se rendre visible, plaçant encore une fois l'accent sur le texte et ses modalités d'actualisation, plutôt que sur le sexe. L'abondance, le désordre, l'instabilité sexuelle font écho à la démultiplication des entités narratives, et à la constante subversion de l'autorité narrative. Deux pôles de narration se dégagent, principalement, mais pas uniquement, illustrés dans les deux grands protagonistes, Mangogul et Mirzoza. Leur couple, leurs fonctions narratives respectives illustrent combien Les Bijoux indiscrets oscillent entre l'essai philosophique et le roman sexuel. D'un côté, on a Mirzoza, narratrice essentiellement, philosophe, sérieuse, idéaliste, qui veut transmettre un savoir et qui est exigeante pour son lecteur; c'est l'essai philosophique. De l'autre, Mangogul, qui extorque du texte ce qu'il y veut

²⁹⁴ Les Bijoux indiscrets 267.

voir, qui est curieux, et qui recherche du plaisir en dilettante absolutiste : c'est le roman sexuel. Dans la production textuelle, on observe un couple interdépendant, dans lequel le narrataire, s'il exerce un rapport de force un peu tyrannique sur le texte, tant en amont qu'en aval, lui est aussi bénéfique, et même nécessaire. Le couple est uni par le combat contre l'ennui, et c'est dans ce combat que parfois le désir de lier deux volontés et deux désirs peut aller jusqu'à prendre le pas sur le sens contenu dans les signes. Autrement dit, la nature de la relation entre Destinateur et Destinataire d'un message a la préséance, jusque dans l'interprétation, sur le contenu même du message. Dans ces conditions, si c'est la nature même de la relation qui détermine le sens, il coule de source que les comportements sexuels dans Les Bijoux indiscrets reflètent les comportements textuels. Il faut, pour séduire, s'adapter et répondre au désir de l'autre, mais pour une coopération réussie, il faut que le destinataire ne soit pas dupe.

II. Le schéma narratologique de La Religieuse et les modalités d'échange

A. État de la critique

On ne saurait faire de commentaires sur la structure narrative de La Religieuse sans nous arrêter d'abord à l'abondante critique qui s'est penchée sur le sujet, même si, et c'est à noter, elle n'a pas tenu compte spécifiquement des interférences entre le « thème » sexuel et ces mécanismes narratifs. Le parcours critique de La Religieuse atteste d'ailleurs déjà à lui seul de la place que le roman laisse au lecteur et à la lecture dans l'établissement du sens. Déterminer qui sont le(s) narrateur(s) et le(s) narrataire(s) n'est pas une tâche aisée, comme en attestent la plupart des études. Si les travaux qui ont d'une façon ou d'une autre éclairé la situation narrative du roman se concentrent soit sur la

narratologie proprement dit, soit sur une « thématique sexuelle », on ne s'est jamais jusqu'à maintenant étonné d'arriver pratiquement aux mêmes conclusions en empruntant deux routes si différentes. Pour des raisons qui s'éclaireront d'elles-mêmes, j'ai également choisi de me pencher sur un troisième groupe d'études, qui portent sur la potentielle épistolarité du roman.

Dans les années 1970 et 1980, on voit apparaître, sous l'influence des études de Genette, des articles donnant une lecture de La Religieuse comme un récit délibérément ouvert, même si souvent lorsque le paradoxe d'une double lecture est avancé, on tâche néanmoins de clore ce dont la beauté est précisément d'être ouvert.²⁹⁵ Cette approche permet à William Edmiston²⁹⁶ de lire dans le roman une remise en question délibérée de la mimesis, et il va même jusqu'à affirmer, dans sa conclusion que « Le souci principal de Diderot est celui de la réaction du lecteur. » Cette idée fera son chemin, et La Religieuse s'affirmera de plus en plus comme un roman qui sape à dessein le confort narratologique de l'illusion romanesque, par le biais de ce que l'on avait coutume d'appeler des « bévues. » Les études sur la Préface-Annexe permettent de mettre en lumière le sabotage effectué sur les autres comforts du roman mimétique, en soulignant combien la Préface-Annexe embrouille les limites entre fiction et réalité, ébranlant par là même l'autorité narratologique du récit.

²⁹⁵ Voir par exemple Jean Macary, « Structure dialogique de La Religieuse de Diderot » Essays on the Age of Enlightenment in the honor of Ira O. Wade (Paris 1977), qui avance que La Religieuse peut être lue selon une perspective chrétienne ou non chrétienne, et établit un lien, sans pourtant vraiment l'explorer, entre cette dualité de l'œuvre et le caractère du Marquis de Croismare qui est à la fois pieux, chrétien et ami des philosophes.

²⁹⁶ William Edmiston, « Narrative discourse and cognitive privilege in Diderot's La Religieuse » French Forum 10, 133-44, « Thus one might hypothesize that Diderot's primary concern is one of reader-response. », p. 142, ma traduction.

Deux études, d'inspiration narratologique et portant plus spécifiquement sur le «thème» sexuel méritent d'être citées : celle de Julie Hayes²⁹⁷ qui met la question de savoir si Suzanne est consciente ou non de l'homosexualité de la Supérieure de Sainte-Eutrope au cœur d'une dynamique qui en fait un roman ouvert sur ce paradoxe insoluble, et dont il découle deux mystifications rétrospectives : d'une part celle de Suzanne et de son regard sur les épisodes lesbiens, d'autre part celle du lecteur qui doute de l'innocence de Suzanne. Louis Marvick, pour sa part²⁹⁸ est le seul à avancer une idée pourtant absolument essentielle à mon sens : l'autorité de Suzanne narratrice est sapée dès le moment où elle est parjure. Le lien entre le parjure et l'innocence sexuelle est étroit, puisque le premier parjure évident dont elle se rend coupable précède de peu le serment suivant : « Non, madame; vous savez que je ne fais pas un serment sans peine : j'atteste Dieu que mon cœur est innocent, et qu'il n'y eut jamais aucun sentiment honteux »,²⁹⁹ et que ces deux épisodes non seulement suffisent à jeter un doute sérieux sur la possibilité de l'innocence sexuelle de Suzanne, mais encore éclairent considérablement la question du lien entre l'innocence sexuelle et l'innocence textuelle, et précèdent les scènes lesbiennes du couvent de Sainte-Eutrope. Enfin, l'étude narratologique la plus récente à ma connaissance est celle d'Anne Coudreuse³⁰⁰ qui penche décidément dans le sens de notre recherche, puisqu'elle centre son étude d'inspiration narratologique sur le lecteur; elle souligne par exemple que le Marquis apparaît dès les premières lignes alors que

²⁹⁷ Julie Hayes, « Retrospection and Contradiction in Diderot's La Religieuse » Romantic Review 77, 1986.

²⁹⁸ Louis Marvick, « Heart of flesh, heart of stone: a reading of Diderot's La Religieuse » Romantic Review 80, 1989.

²⁹⁹ La Religieuse 94.

³⁰⁰ Anne Coudreuse, « Pour un nouveau lecteur : La Religieuse de Diderot et ses destinataires » Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie 27, 43-57.

Suzanne ne fait son apparition que plus tard, et par le regard des autres. « Elle apparaît comme une non-personne à qui seuls le discours et le désir d'autrui peuvent conférer une existence réelle. »

Il est indéniable, même au vu de ce survol quelque peu réducteur, qu'il est très difficile de parler de l'autorité de la narratrice sans parler de son activité sexuelle (ou de la dénegation de cette activité) et sans parler du lecteur, que celui-ci prenne ou non les traits du Marquis de Croismare. À cause de ces sortes d'interférences de la sexualité dans les études narratologiques, qui sont à mon avis légitimes mais pas assez explorées, prenons le problème dans son revers, et voyons si les études dont les prémisses sont sexuelles s'engagent également sur le champ narratologique.

Le célèbre et célébré article de Viviane Mylne³⁰¹ part des quatre sortes de « bévues » qu'elle répertorie--à savoir celles qui concernent la naissance illégitime de l'héroïne, le sort de la Sœur Sainte-Ursule, celle de la Supérieure de Sainte-Eutrope dont on parle au présent alors qu'elle est morte, et enfin le lesbianisme. L'étude laisse une place bien à part au contenu sexuel en raison de ce que l'ignorance dont Suzanne proteste remet en question à la fois son innocence et son statut de narratrice. Les autres articles parus sur le sujet³⁰² sont très centrés sur la question de la connaissance et sur la distinction foucauldienne entre l'*ars erotica* et la *scientia sexualis*, en d'autres termes entre la pratique sexuelle (du côté de Suzanne) et la connaissance et-ou le discours sur le sexe,

³⁰¹ « What Suzanne knew : lesbianism and La Religieuse » Studies on Voltaire and the Eighteenth Century 208, 167-73.

³⁰² Il faut mentionner essentiellement Christopher Rivers, « Inintelligibles pour une femme honnête : sexuality, textuality and knowledge in Diderot's La Religieuse and Gautier's, Mademoiselle de Maupin » Romanic Review 1995 et Tracy Adams, « Suzanne's fall : Innocence and Seduction in La Religieuse » Diderot Studies 27, 13-28.

qui est sans doute du côté du texte et de l'interprétation du texte, et laissent une grande place au paradoxe de l'innocence qui ne peut se savoir innocente. C'est assez clair : la sexualité et le discours, l'innocence sexuelle et l'autorité textuelle sont indissociables dans ce roman.

Puisqu'il faut commencer quelque part, tâchons d'avoir une vision un peu simplifiée des choses : avant la Préface-Annexe, Suzanne Simonin, religieuse sans vocation, s'adresse au Marquis de Croismare pour lui demander son aide. Le Marquis répond aux lettres; une réponse est d'ailleurs sollicitée de la part de Suzanne dès la première ligne du roman : « La réponse de M. le Marquis de Croismare, s'il m'en fait une, me fournira les premières lignes de ce récit. »³⁰³ Le roman se définit donc premièrement comme inscrit dans un échange épistolaire --nous y reviendrons-- par rapport à son destinataire, et, implicitement, à la lecture qu'il en fera. C'est donc une réaction textuelle qu'on espère obtenir, qui est à l'origine de tout ce qui est écrit et qui par conséquent organise tout ce qui suit, qui définit ces écrits. La réponse, évidemment, est textuellement absente, puisqu'elle est une donnée « cadre » du texte, et ne peut figurer concrètement sous l'égide narratologique de Suzanne, lui étant par définition extérieure et ne dépendant pas d'elle. Le texte, comme Suzanne, se définit par la perception qu'on en a, se construit par rapport à son extérieur; de là sa formidable ouverture. Dès ses prémisses, le texte sort de lui-même, vise à se dépasser. Le texte se définit, se construit, s'organise par rapport à une réponse qu'il cherche à obtenir et qui est donc, paradoxalement, effectivement en amont du texte. Ce n'est pas sans rappeler un commentaire que faisait Reichler sur le libertinage : le seul sujet possible du discours, c'est le désir de l'autre.

³⁰³ La Religieuse 39.

Le texte énonce qu'il se définit par la lecture qu'on en fera. Cette lecture est évidemment guidée, ne serait-ce que par les presque systématiques retournements dans les fonctions narratives : le Marquis de Croismare, qui apparaît dans toute la première partie comme le destinataire (mystifié) par excellence, devient, dans la logique épistolaire, lui-même narrateur, puisqu'il répond aux lettres qui lui sont envoyées. Les « narrateurs » dédoublés, à savoir Suzanne, dont on apprend qu'elle est finalement Diderot, et derrière lui tout un groupe de joyeux lurons, prennent aussi la position de narrataire lorsqu'ils s'émeuvent du texte; Suzanne est, elle aussi, narrataire puisqu'elle relit son texte, en donnant d'ailleurs curieusement des indices sur les failles qu'il contient relativement à son autorité narrative à elle : « 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 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. »³⁰⁴ Diderot, on le sait bien, se met en scène comme narrataire de La Religieuse, sous l'égide narrative de Grimm, observé par d'Alainville, de la façon suivante :

Un jour qu'il était tout entier à ce travail [d'écrire en détail l'histoire de notre religieuse] M. d'Alainville, un de nos amis communs, lui rendit visite et le trouva plongé dans la douleur et le visage inondé de larmes.

'- Qu'avez-vous donc? lui dit M. d'Alainville; comme vous voilà!

- Ce que j'ai? Je me désole d'un conte que je me fais.³⁰⁵

Si Grimm est narrateur de cet épisode, c'est sans doute pour lui donner un air de vérité, dont nous devrions pourtant nous méfier après la lecture de La Religieuse. C'est une

³⁰⁴ La Religieuse 208.

³⁰⁵ La Religieuse, 210.

tactique bien connue et bien appréciée en peinture par Diderot que d'intégrer un spectateur dans un tableau pour en indiquer le mode de lecture privilégié. Grimm surenchérit d'ailleurs en disant du roman qu'il est extrêmement pathétique et qu'« on n'en pouvait lire une page sans verser de pleurs. »³⁰⁶ Grimm lui-même, qui, prenant la position de « démystificateur » dans la Préface-Annexe semble être un narrateur, et se dépeint lui-même comme un destinataire du texte : « Mais comme nous avons tous pris les sentiments de Mme Madin pour cette intéressante créature, les regrets que nous causa sa mort ne furent guère moins vifs que ceux de son respectable protecteur, »³⁰⁷ Nous aurons l'occasion de revenir sur cette citation plus en détail.

Ainsi le lecteur, narrataire du roman, passe-t-il d'un statut de « mystifié » au statut du « complice des mystificateurs » qui sont à leur tour mystifiés par leur propre œuvre, avant de se rendre compte que la Préface-Annexe est aussi une illusion : nous ne faisons pas plus partie du cercle des « gens de lettres » ou des « amis » que le Marquis ne peut faire quoi que ce soit pour Suzanne, puisqu'elle n'est qu'un être de papier. C'est affirmer la fluidité des fonctions de narrataire et de narrateur, de sujet et d'objet, et encore bien davantage, d'êtres de papier et d'êtres réels. Plus encore, cela retourne l'idée de démystification en mystification : si la Préface-Annexe a des airs de passage démystificateur, elle n'est en fait qu'une mystification de plus. Elle symbolise, en somme, l'idée de « mensonge » dans la vérité, ou l'idée d'une vérité mieux exprimée par des moyens pourtant frauduleux. Ce flou jeté sur les personnages « réels », à savoir de chair et de sang, par rapport aux êtres de papier, contribue évidemment à l'acheminement du sens sexuel, et à l'ambiguïté magnifique d'une sexualité rendue abstraite par un texte.

³⁰⁶ La Religieuse 211.

³⁰⁷ La Religieuse 245.

Dans un échange entre êtres de papiers que l'on croit réels et êtres réels qui finissent par être de papier, la sexualité glisse confortablement de l'abstrait au concret.

Malgré la déjà grande complexité de cette situation de narration, il me semble pertinent d'intégrer l'examen d'une troisième notion : celle de l'épistolarité du roman, qui, même si elle n'est que partielle, renseigne sur la nature et les modalités des échanges narratifs que nous observons et auxquels nous prenons part.

Deux études à cet égard ont dirigé ma réflexion de façon fructueuse : celle de Rosalina de la Carrera,³⁰⁸ et l'étude de Benoît Melançon intitulée Diderot épistolier.³⁰⁹

Ces deux études partagent une conclusion très riche qui découle de l'observation que, pour de la Carrera, dans La Religieuse, et pour Melançon, Diderot semble préférer dans sa correspondance passer par un échange de nature ternaire pour réaliser un échange binaire. Ce qui est particulièrement intéressant, c'est que de la Carrera part de l'échange épistolaire, justement :

Un échange épistolaire est traditionnellement un processus de nature binaire, qui se définit par une personne qui envoie des lettres directement à une autre, qui lui répond, à son tour [...] Nous observons que pour l'essentiel, la structure de la correspondance entre le Marquis et Suzanne, dans la Préface-Annexe invalide la définition d'un échange épistolaire

³⁰⁸ Rosalina de la Carrera, Success in circuit lies. Diderot's communicational practice (Stanford University Press, 1991) et « Epistolary triangles : the Préface-Annexe of La Religieuse re-examined » Eighteenth Century Theory and Interpretation 29 (3) (1988) 263.

³⁰⁹ Benoît Melançon, Diderot épistolier. Contribution à une poétique de la lettre familière au XVIIIème siècle (FIDES 1996).

comme étant un échange binaire, et suggère au contraire qu'il s'agit d'un processus ternaire.³¹⁰

De la Carrera explique que la prémisse de la mystification à l'origine du roman est ternaire : plutôt que de demander au Marquis de revenir à Paris, les complices décident d'échafauder un triangle, et de créer l'intermédiaire fictive qu'est Suzanne.

Benoît Melançon, dans son étude, entreprend de « montrer que, plus qu'un thème de la lettre, c'est une de ses structures profondes : la nécessité d'être trois pour dire le rapport à deux » et que « ... [les personnages de] la triangularité, peuvent changer, comme si la figure préexistait à son actualisation dans des situations ponctuelles »,³¹¹ ce qu'il démontre de façon très convaincante.

Les avantages de cette structure triangulaire, dans un texte comme La Religieuse, sont multiples : premièrement, l'éclatement des structures permet une fluidité plus complexe et plus convaincante entre les fonctions de narrateur et de narrataire et permet d'intégrer une sorte de « guide de lecture » ou de « guide d'interprétation. » D'autre part, les triangles permettent de dédoubler le narrateur *et* le narrataire³¹² : s'il est très clair qu'il y a toujours deux ou plus narrateurs, à savoir Diderot-Suzanne pour la pré-préface-annexe et Diderot - Grimm pour la préface annexe, il y a aussi toujours au moins deux types de narrataires : deux au niveau intradiégétique, avec des modes de lecture très différents selon le côté où ils se trouvent relativement à la mystification, et le lecteur

³¹⁰ de la Carrera 11.

³¹¹ Melançon 372.

³¹² Rosalina de la Carrera semble voir ici très justement une façon de faire entrer « le corps » du lecteur dans le récit. À force de brouiller les limites entre le réel et la fiction : « le modèle de communication instauré par Diderot vise à mettre en jeu non seulement l'esprit du lecteur, mais aussi bien son corps [...] les textes de Diderot ne se contentent pas d'agir sur le lecteur, mais ils le mettent dans une position où il doit interagir avec eux » 173, ma traduction.

empirique, qui se retrouve de part et d'autre de la mystification avant et après la Préface-Annexe. Les structures triangulaires autorisent aussi la dissémination du sens sexuel sur plusieurs niveaux narratologiques. Certains peuvent ne pas assumer l'interprétation de ce contenu sexuel, sans que le sens en soit pour autant vraiment affecté. C'est le cas par exemple dans le triangle qui passe par Mme Madin, et qui diffuse le sens de la séduction. De la même façon, lorsque nous lisons dans la Préface-Annexe, Grimm qui affirme : « Mais comme nous avons tous pris les sentiments de Mme Madin pour cette intéressante créature, les regrets que nous causa sa mort ne furent guère moins vifs que ceux de son respectable protecteur », le triangle est ici établi entre Mme Madin, le Marquis et les mystificateurs. Pourquoi ne pas dire : « Mais comme nous avons tous pris les sentiments du Marquis pour cette intéressante créature »? Faut-il comprendre que la séduction a opéré plus avant sur le Marquis que sur le groupe des mystificateurs? La séduction n'apparaît guère que dans un sous-entendu, et gagne en ambiguïté en même temps qu'elle sollicite l'intervention du lecteur pour l'interprétation, et laisse la voie ouverte à une lecture qui ne ferait pas cette interprétation. Enfin, une figure triangulaire est plus propice à une lecture du désir : on désire plus ce qu'on voit désiré par un tiers.

Même si l'épistolarité de La Religieuse n'est que fragmentaire, elle remplit une fonction dans le roman, qui éclaire à mon avis les relations entre narrateur et narrataire; pour citer une fois de plus Benoît Melançon :

La lettre n'est pas en effet un texte comme les autres. Parce qu'elle témoigne le plus souvent d'une intentionnalité immédiate et que cette intentionnalité se manifeste ostensiblement par un objet, elle est d'abord un acte et une performance qui sollicitent la participation de l'autre.

L'épistolier attend quelque chose de la lettre qu'il envoie comme de celle qu'il reçoit [...] L'absence de clôture de la correspondance n'est pas qu'éditoriale : acte qui en appelle d'autres et écrit qui relance l'échange, la lettre est un texte qui ne cesse de se transformer.³¹³

En d'autres termes, parce que le lecteur empirique s'est identifié au Marquis de Croismare (puisque'il avait la même position narratologique que lui), et parce que le Marquis de Croismare, qui n'est pas un être de papier, et partage donc le statut « réel » du lecteur empirique, entre en quelque sorte dans la narration par l'entremise de ses lettres, le lecteur empirique a l'illusion d'être dans un échange d'égal à égal avec l'auteur, et aussi et surtout, de voir sa participation sollicitée. L'auteur attend quelque chose de nous.

Il ressort trois grandes données de ce survol des données narratologiques en place et qui font de La Religieuse un texte merveilleusement agrammatical. La première, c'est le rôle actif, la responsabilisation et l'intégration du destinataire à la création du texte. La seconde, c'est l'instabilité de la structure, qui s'auto-sabote sans cesse, et ne nous laisse jamais trouver aucune assiette ferme, repoussant ainsi le confort du sens établi. La troisième, c'est la notion d'une figure triangulaire dans la narration, qui sert une lecture du désir et de la séduction dans tous ses aspects, et qui se double d'une mystification, qui n'est autre qu'une entreprise de séduction textuelle. La Religieuse est donc, sans le moindre doute, une entreprise de séduction et de mystification textuelle dont les modalités s'actualisent dans une forme privilégiée de la séduction : la sexualité.

³¹³ Melançon 19.

B. Parallèles sexuels et narratologiques

Les triangles abondent dans la structure narrative du roman. Comme dans Les Bijoux indiscrets nous avons remarqué une quasi-équivalence entre les structures narratives et la « thématique sexuelle », nous allons à présent nous pencher sur l'actualisation « sexuelle » de cette structure triangulaire.

La question de l'illégitimité de Suzanne est centrale tant dans l'intrigue que dans sa position de narratrice (nous commençons à entrevoir que l'un ne va pas sans l'autre) : elle est envoyée au couvent à cause de son illégitimité, et elle ne se définit que par le regard des autres parce que son identité même est instable.

Le véritable triangle de cette illégitimité, c'est celui que composent M. Simonin, Mme Simonin et l'amant de Mme Simonin, lequel se distingue par son absence. Suzanne, dès ce triangle archétype, prend la position de destinataire polymorphe de messages qui ne devraient pas lui être adressés, et elle court-circuite en quelque sorte ce triangle pour se substituer à son père biologique. Mme Simonin en parle dans les termes suivants :

« Et puis, vous l'avouerez-je, vous me rappelez une trahison, une ingratitude si odieuse de la part d'un autre, que je n'en puis supporter l'idée; cet homme se montre sans cesse entre vous et moi, il me repousse, et la haine que je lui dois se répand sur vous. »³¹⁴

Ce n'est d'ailleurs pas là que se borne la capacité de la structure triangulaire à dire un non-dit expressif : « Peu s'en faut, ajouta-t-elle, que [votre père] ne soit aussi certain de votre naissance que vous et moi. Je ne vous vois jamais à côté de lui sans entendre ses reproches; il me les adresse, par la dureté dont il en use avec vous. »³¹⁵

³¹⁴ La Religieuse, 58.

³¹⁵ La Religieuse, 58.

Nous touchons là, par l'intermédiaire de cette structure narratologique triangulaire et les substitutions qu'elle semble autoriser, à la question de Suzanne comme victime expiatoire. En effet, la raison pour laquelle elle est envoyée au couvent est de nature sacrificielle : « Dieu nous a conservées l'une et l'autre pour que la mère expiât sa faute par l'enfant »,³¹⁶ et ce sacrifice est très lié, en amont comme en aval, à la sexualité : elle doit racheter une faute sexuelle en se privant de sexualité et en s'exposant à des perversions sexuelles et des abus de pouvoir sexuel qui vont jusqu'à la tentative de viol.

Entre Suzanne comme victime expiatoire, la mystification du marquis de Croismare sur laquelle repose tout le roman, et les triangles sexuels et narratologiques dans La Religieuse, il est difficile de ne pas voir le point de croisement forcé que constitue le lien entre le sacrifice et la mystification. Dans son ouvrage Diderot et la mystification, Jean Catrysse aborde la structure triangulaire que présuppose la mystification dans les termes suivants : « Car c'est pour amuser les autres que le mystificateur se met en peine. Seul, on rit mal. Et puisque, par définition, le mystifié ne peut pas être conscient, ni donc apprécier la plaisanterie, le mystificateur a besoin de complices, il lui faut un public; la mystification est un jeu de société. »³¹⁷

On voit très bien comment ce triangle est applicable au Marquis de Croismare, là où Diderot serait le mystificateur, où le Marquis de Croismare serait le mystifié, la « victime » donc d'un jeu d'esprit, et où les complices de Diderot seraient le public; nous voyons aussi combien ce triangle fait écho à Suzanne et à sa position dans son triangle, puisque les deux sont victimes, mais aussi combien il s'agit d'un retournement : pour Suzanne, le triangle est un archétype sexuel; pour le Marquis, c'est un archétype

³¹⁶ La Religieuse 53.

³¹⁷ Jean Catrysse, Diderot et la mystification (Paris : Nizet, 1970) 22.

intellectuel, un « rite d'initiation réservé aux hommes de lettres »³¹⁸ que d'être mystifié.

Pour Suzanne, le triangle part d'une activité sexuelle, et finit par une connaissance sexuelle, et un texte. Pour le Marquis, le triangle part d'une activité textuelle dans laquelle il est impliqué, et il aboutit à une séduction qui prend des aspects sexuels.

Si les conclusions que tirent les études narratologiques sont si proches de celles qui se penchent sur les « thèmes » sexuels, c'est qu'ils sont non seulement étroitement imbriqués, mais encore qu'ils s'organisent dans des structures quasi identiques.

Au premier triangle archétypal dans lequel Suzanne est finalement une enfant, répond un autre, dans lequel elle est adulte, et un être sexué, quelque déformée et désorganisée que soit cette identité sexuelle, dont les protagonistes sont la Sœur Thérèse, la Supérieure de Sainte-Eutrope et Suzanne.

Ici encore le triangle « sexuel » reproduit et fait écho au triangle narratologique qui organise le roman, conformément à ce même processus remarqué par Benoît Melançon, qui consiste à faire prendre à un échange binaire des allures de processus ternaire. Le triangle est ici un triangle de désir, en vertu duquel on désire l'objet de désir désiré par un(e) autre. On remarque en effet que dès la première rencontre entre Sœur Sainte-Thérèse et Sœur Sainte-Suzanne, la Supérieure ne se contente pas d'admirer Suzanne seule : « Mais outre qu'elle joue bien, c'est qu'elle a les plus jolis doigts du monde; voyez donc, sœur Thérèse. »³¹⁹ Les « couples » possibles de ce trio ne sont jamais longtemps binaires; lorsque Suzanne s'entretient avec la Sœur Thérèse, elle est

³¹⁸ Voir Reginald McGinnis, «Mystification et Lumières : les renvois de *l'Encyclopédie* », communication inédite, « XXIIe Congrès de la Société canadienne d'étude du dix-huitième siècle », (Québec, 26 octobre 2002).

³¹⁹ *La Religieuse* 146, je souligne.

interrompue : « Nous en étions là, quand la supérieure entra. »³²⁰ La Supérieure et Suzanne sont interrompues ensuite par Thérèse : « Nous nous amusons de cette façon aussi simple que douce, lorsque tout à coup la porte s'ouvrit avec violence; j'en eus frayeur, et la supérieure aussi. C'était cette extravagante de Sainte-Thérèse. »³²¹ Enfin : « Je m'étais retournée, elle avait écarté son linge, et j'allais écarter le mien, lorsque tout à coup on frappa deux coups violents à la porte [...] 'Ah!, lui dis-je, c'est ma sœur Sainte-Thérèse.' »³²² Et pour achever cette relation triangulaire, lorsque la relation entre Suzanne et la Supérieure est pour ainsi dire rompue par les recommandations du P. Lemoine, Suzanne va chercher la Sœur Sainte-Thérèse pour lui demander d'aller retrouver la Supérieure, ce qu'elle fait.³²³

Ce désir triangulaire est une sorte de mise en abyme d'un mode de lecture, et il fonctionne à plusieurs niveaux. Comme nous l'avons dit, et comme nous nous efforçons de le démontrer, le mode de lecture de La Religieuse détermine son sens. Par conséquent, il est utile de déceler des indicateurs sur le mode de lecture préconisé par le texte. Désirer quelque chose que l'on voit désiré par d'autres, cela ne s'applique-t-il pas au Marquis de Croismare, précisément? Le fait de savoir et de dépeindre que Suzanne est sexuellement désirable n'est-il pas un mode de lecture possible de ce récit comme un récit de séduction dont la composante sexuelle n'est pas la moindre?

Nous ne nous arrêterons qu'à un exemple de double mise en abyme pour en illustrer le fonctionnement. Lorsque Suzanne fait à la supérieure de Sainte-Eutrope le

³²⁰ La Religieuse 149.

³²¹ La Religieuse 169.

³²² La Religieuse 169.

³²³ La Religieuse 188.

récit de ses malheurs, et surtout de la scène de macération dont on se souvient qu'elle était assez chargée érotiquement, la Supérieure s'attendrit, pleure, lève les yeux au ciel, mais aussi s'efforce de consoler Suzanne, ce qui crée un texte qui fait curieusement écho aux aspects érotiques de la scène de macération :

'Oser entourer ce cou d'une corde, et déchirer ces épaules avec des pointes aiguës!' Et elle écartait mon linge de cou et de tête; elle entrouvrait le haut de ma robe, mes cheveux tombaient épars sur mes épaules découvertes, ma poitrine était à demi nue, et ses baisers se répandaient sur mon cou, sur mes épaules découvertes, et sur ma poitrine à demi nue.³²⁴

S'il faut sans aucun doute voir dans cette scène de lecture une idiosyncrasie spécifique à la supérieure, il n'en demeure pas moins que l'attendrissement, le désir de secourir, de consoler, et la connotation sexuelle sont autant de modes de lecture auxquels le Marquis est potentiellement encouragé. Nous aurons l'occasion d'y revenir.

Mais ce processus peut se retourner : si un narrataire charge son récit de sens--ce qui est vrai pour la supérieure dans le cas que nous venons d'exposer--on peut supposer que les comportements textuels, qu'il s'agisse de produire un texte ou d'en recevoir un, s'apparentent également au comportement sexuel.

Au centre de ces parallèles, il faut encore une fois citer celui qui littéralement irradie le roman de son sens, celui du parjure de Suzanne qui précède son serment d'innocence sexuelle. Il faut noter la formidable ouverture que cela laisse à l'interprétation, cependant : ce doute que fait rejaillir le parjure, et le sabotage de l'autorité narrative de Suzanne en même temps que le sabotage de notre confiance en son innocence sexuelle ne nous permettent pas de conclure dans un sens ou dans l'autre.

³²⁴ La Religieuse 160.

Nous ne sommes qu'en mesure de douter. Sur l'innocence de Suzanne, les deux lectures peuvent donc continuer à co-exister.

Il n'y a que relativement peu de cas à étudier dans La Religieuse sur les parallèles entre les comportements sexuels et les comportements narratologiques, parce qu'il n'y a que peu d'activité sexuelle; certes, le sens de l'activité sexuelle et son interprétation rejaillissent sur tout le texte, et sur son interprétation, mais d'une façon finalement très économique au vu du nombre peu élevé d'épisodes connotés sexuellement.

Le personnage le plus chargé sexuellement est bien entendu la Supérieure de Sainte-Eutrope. Il est utile de mentionner à cet égard un argument qui irait à l'encontre d'une correction sur le nom de Sainte-Eutrope, correction habituellement effectuée du fait que le Saint de ce nom est masculin, comme le couvent qui porte ce nom. Mais d'une part, il a été remarqué que la description du couvent ne correspond pas au « vrai » couvent; il s'agit d'un lieu de fiction, et d'autre part, il faut encore remarquer combien le nom d'Eutrope jette une lumière éclairante sur la Supérieure : en effet, l'inversion sexuelle de l'adjectif (« saint-sainte ») suggère, en plus d'une inversion sexuelle, comme celle de la Supérieure, une inversion possible de la lecture, et une sorte de réversibilité du texte; le nom lui-même rappelle l'eunuque Eutrope connu pour son despotisme et sa cruauté. Il me paraît à peu près correct d'affirmer (même si en parlant de La Religieuse il est difficile d'affirmer quoi que ce soit, puisque le sens est presque toujours menacé de réversibilité) que, comme le tyran Eutrope, la Supérieure affiche un comportement sexuel dictatorial, passionnel, égoïste, sensuel, débordant et désordonné. Ses habitudes de langage font écho à ces traits : « Veut-elle parler, elle ouvre la bouche avant que d'avoir

arrangé les idées; aussi bégaye-t-elle un peu », ³²⁵ nous dit Suzanne à son arrivée, ce qui fait clairement écho à la propension de la Supérieure à céder à ses pulsions sexuelles sans réflexion préalable. Ailleurs encore : « Elle vous interroge, vous lui répondez, et elle ne vous écoute pas; elle vous parle et elle se perd, s'arrête tout court, ne sait plus où elle en est, se fâche et vous appelle grosse bête, stupide, imbécile, si vous ne la remettez sur la voie. »

Ses habitudes d'interrelation verbale avec autrui ressemblent de près à son comportement sexuel : elle pense beaucoup à elle, à ses besoins, à ses pulsions, et l'autre n'est guère que le prétexte d'une satisfaction. Si toutefois l'autre fait irruption dans son individualité, et n'est plus que le seul objet de son plaisir, elle s'en fâche. Voici en effet comment elle répond à Sœur Sainte-Thérèse quand celle-ci souffre, et veut se faire entendre : « En vérité, Sainte-Thérèse, tu es bien incommode avec tes inquiétudes; je te l'ai déjà dit, cela me déplaît, cela me gêne, *je ne veux pas être gênée.* » ³²⁶ La sensibilité dont elle fait preuve à entendre le récit des malheurs de Suzanne ³²⁷ fait écho à sa sensualité à fleur de peau. Le moins qu'on puisse dire, c'est que la supérieure est facilement stimulée sexuellement : repensons à la scène du clavecin, bien connue, mais aussi aux attitudes lascives qu'elle adopte dans la scène du « tableau » avec les religieuses rassemblées autour d'elle. ³²⁸

³²⁵ La Religieuse 138.

³²⁶ La Religieuse 147, je souligne. Il faut remarquer que dans ce passage, la Supérieure a été interrompue par Sainte-Thérèse dans ce qui aurait pu aboutir, pour la Supérieure, à une forme de gratification sexuelle.

³²⁷ « Les soupirs qu'elle poussa, les pleurs qu'elle versa, les marques d'indignation qu'elle donna [...] elle poussa presque des cris; elle resta quelque temps le corps penché sur son lit, le visage caché dans sa couverture et les bras étendus au-dessus de sa tête », La Religieuse 69.

³²⁸ La Religieuse 173-174.

L'échange textuel entre la Supérieure et Suzanne préfigure exactement la nature de leur relation sexuelle : « Elle m'entretint de mes compagnes, me les peignit, me fit mille questions [...] loua, blâma à sa fantaisie, *n'entendit jamais ma réponse jusqu'au bout. Je ne la contredis point.* »³²⁹

On retrouve le côté catégorique, impérieux au point d'en être tyrannique, du désir de la Supérieure. Son jugement tranchant et sans appel sur les autres est un autre symptôme de son enfermement sur elle-même : les gens ne valent jamais que par l'impression qu'ils font sur elle. Elle est incapable d'écouter, d'échanger, de s'ouvrir à autrui, et Suzanne est incapable de s'affirmer face à cette attitude dictatoriale. Dans les épisodes sexuels, il est très clair, de la même façon, que c'est la satisfaction de la Supérieure qui régit le déroulement des événements. La résistance de Suzanne n'est qu'un obstacle à surmonter entre un désir et sa satisfaction.

C. Les énoncés à contenu potentiellement sexuel destinés au Marquis

« Vous devriez me désirer. » Voici en somme l'énoncé qui peut ressortir de l'échange entre Suzanne et le Marquis, après, il est vrai une activité interprétative dont j'espère démontrer ici la légitimité par l'ampleur des indices qui vont dans ce sens. L'énoncé de séduction, binaire par sa nature, est diffusé par l'intermédiaire d'une structure triangulaire, une fois de plus : Je (1) vous (2) dis comment je suis désirée par un tiers (3). En voici quelques-uns des nombreux exemples parmi les plus frappants : « Ma sœur aînée fut recherchée par un jeune homme charmant; je m'aperçus qu'il me distinguait, et qu'elle ne serait incessamment que le prétexte de ses assiduités. »³³⁰ Elle

³²⁹ La Religieuse 145, je souligne.

³³⁰ La Religieuse 41.

est donc décrite comme désirable, mais dans le regard des autres. Puisque cet énoncé n'est qu'inscrit en filigrane, mais de façon répétée et en dépit des circonstances, il gagne en force au fur et à mesure. Ainsi, même dans les scènes les plus cruelles, les plus pathétiques, il est présent :

J'ai la figure intéressante; la profonde douleur l'avait altérée, mais n'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 de pitié sur les jeunes acolytes de l'archidiacre; pour lui, il ignorait ces sentiments; il était juste, mais peu sensible.³³¹

Il ne faut pas oublier, à cet égard, la critique implicite qui est faite de l'archidiacre puisque la sensibilité est une qualité que l'on loue d'un bout à l'autre du roman, et que Suzanne a choisi un narrataire sensible, ce qui laisse à penser que le « lecteur modèle », dans le cadre de lecture qui est celui de ce roman, ne doit pas non plus être dépourvu de sensibilité.³³²

Enfin, Suzanne se dépeint encore comme hautement désirable au Marquis par le biais du regard, sexuellement chargé, de la Supérieure de Sainte-Eutrope, dont Suzanne nous rapporte les paroles (il faut se souvenir que celui qui rapporte un discours indirect, même s'il n'a pas l'air d'en avoir la responsabilité, doit tout de même assumer la responsabilité de l'opération sélective qui consiste justement à rapporter certains extraits de discours plutôt que d'autres) : « Avec cette figure-là, dans le monde, elle aurait damné

³³¹ La Religieuse 112.

³³² Dès les premières lignes du roman, en effet, on lit du Marquis que l'on a fait à Suzanne « l'éloge de sa sensibilité. »

autant d'hommes qu'elle en aurait vus, et elle se serait damnée avec eux. »³³³ En somme, il n'y a pas un homme qui puisse poser les yeux sur Suzanne, à moins d'être absolument insensible, sans en tomber amoureux.

Le discours séducteur de Suzanne passe également, en plus du désir des autres reflété et rapporté, par une description souvent complaisante de ses atouts physiques et de ses qualités de toutes sortes : « Certainement je valais mieux que mes sœurs par les agréments de l'esprit et de la figure, le caractère et les talents [...] O combien j'ai pleuré de fois de n'être pas née laide, bête, sottie, orgueilleuse! »³³⁴ Suzanne se peint encore ailleurs belle et séduisante :

Mes compagnes m'ont entourée, elles m'embrassent et elles 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!' [...] Il faut que j'en convienne, quand je fus seule, je me ressouvins de leurs flatteries; je ne pus m'empêcher de les vérifier à mon petit miroir, il me sembla qu'elles n'étaient pas tout à fait déplacées.³³⁵

Dans l'extrait souvent cité de l'éloge que fait la Supérieure de Sainte-Eutrope sur le physique de Suzanne, la seule longueur du passage suffirait déjà à attester de la complaisance que Suzanne met à rapporter ce discours. Or, elle ne peut pas ne pas se souvenir qu'elle écrit à un homme. Outre le contenu et la longueur du passage, il sera bon également de rapprocher les phrases soulignées du passage :

³³³ La Religieuse 152.

³³⁴ La Religieuse 40.

³³⁵ La Religieuse 43.

Elle trouvait que j'avais l'haleine pure, les dents blanches, et les lèvres fraîches et vermeilles. *En vérité, je serais bien belle, si je méritais la plus petite partie des éloges qu'elle me donnait; si c'était mon front, il était blanc, uni, et d'une forme charmante; si c'étaient mes yeux, ils étaient brillants; si c'étaient mes joues, elles étaient vermeilles et douces; si c'étaient mes mains, elle étaient petites et potelées; si c'était ma gorge, elle était d'une fermeté de pierre et d'une forme admirable; si c'étaient mes bras, il était impossible de les avoir mieux tournés et plus ronds; si c'était mon cou, aucune des sœurs ne l'avait mieux fait et d'une beauté plus exquise et plus rare; que sais-je tout ce qu'elle me disait! Il y avait bien quelque chose de vrai dans ses louanges; j'en rabattais beaucoup, mais non pas tout.*³³⁶

Il est indéniable que l'un des aspects de l'échange entre Suzanne et le Marquis a les dehors d'une entreprise de séduction basée sur les mérites physiques et sur la capacité de Suzanne à séduire un homme. Cette séduction est connotée sexuellement, ne serait-ce que par la description du désir sexuel que d'autres éprouvent pour Suzanne. Elle est encore plus claire, et plus complexe, dans la peinture de scènes plus directement sexuelles.

Pour le dire simplement, Suzanne décrit au Marquis des scènes de déshabillage, et d'activités qui se pratiquent dans une tenue dénudée. La célèbre scène de macération abonde d'indices qui encouragent une interprétation connotée sexuellement. « J'avais la tête nue, les pieds nus, mes longs cheveux tombaient sur mes épaules, et tout mon vêtement se réduisait à ce cilice qu'on me donna, à une chemise très dure, et [...] qui me

³³⁶ La Religieuse 151, je souligne.

descendait jusqu'aux pieds » et : « on me déshabilla. »³³⁷ On aurait facilement pu faire l'économie des passages soulignés sans rien ôter au pathétique; mais on aurait perdu dans la représentation visuelle et dans la sorte d'attrait qu'il y a à voir une belle victime dans une situation vulnérable, que l'on voudrait pouvoir secourir. D'autre part, il faut également noter la longueur du passage, plus précisément le rapport entre temps de l'histoire et temps du récit.

Les privilèges du Marquis ne se bornent pas à une seule scène de déshabillage. En effet :

Le premier soir, j'eus la visite de la supérieure; elle vint à mon déshabiller. Ce fut elle qui m'ôta mon voile et ma guimpe, et qui me coiffa de nuit; ce fut elle qui me déshabilla. Elle me tint cent propos doux, et me fit mille caresses, qui m'embarrassèrent un peu.³³⁸

Dans la scène suivante, à cause du facteur de la connaissance sexuelle, le narrataire (et on peut supposer que cela inclut le marquis) s'identifie davantage à la Supérieure qu'à Suzanne :

[La supérieure] m'embrassait par le milieu du corps, et elle trouvait que j'avais la plus jolie taille. Elle m'avait tirée à elle; elle me fit asseoir sur ses genoux; elle me relevait la tête avec les mains et m'invitait à la regarder; elle louait mes yeux, ma bouche, mes joues, mon teint; je ne répondais rien.³³⁹

³³⁷ La Religieuse 128.

³³⁸ La Religieuse 144.

³³⁹ La Religieuse 145.

La relative innocence de cette scène permet l'identification du narrataire avec la Supérieure, identification qui sera bloquée plus tard pour les raisons que nous explorerons.

Au vu de ces scènes, il faut bien se rendre compte que par le jeu des identifications et des places narratologiques, le Marquis a vu, par procuration il est vrai, Suzanne à demi-nue les cheveux épars soigneusement mis de côté sur son épaule, qui souffrait; a, par voie interposée toujours, assisté à son déshabiller et l'a mise au lit; et enfin, l'a prise sur ses genoux tendrement. On peut donc se demander, si les passages qui encouragent autant sinon l'interprétation sexuelle, du moins l'idée de séduction du Marquis par Suzanne, si les condamnations de La Religieuse n'étaient pas légitimes, et si ce roman n'obéit pas à une sorte de poétique de séduction sexuelle?

Le plaidoyer de La Religieuse, s'il est imprégné de relents de séduction, n'en est pourtant pas une. De nombreux passages attestent d'une stratégie textuelle qui bloque pour ainsi dire le sens purement séductif, et ce, dès le début : le Marquis, et par son intermédiaire, le lecteur modèle du roman pré-préface-annexe, est dépeint comme quelqu'un sur qui la séduction ne prend que difficilement : « J'ai jugé par tout ce qu'on m'en a dit [...] que je ne m'étais point compromise en m'adressant à lui. »³⁴⁰

De la même façon que le Marquis représente en quelque sorte un archétype du lecteur modèle, ce schéma-là est encore mis en abyme pour le Marquis, et pour nous, par l'intermédiaire de M. Manouri, dont les réactions nous donnent les jalons d'une possible lecture correcte. Il s'attendrit en effet, il est sensible, mais il agit. Il ne se contente pas de se désoler sur le sort de Suzanne, il fait son possible. Il aime Suzanne, mais ne laisse jamais transparaître de comportement connoté sexuellement. C'est dans ce sens que l'on

³⁴⁰ La Religieuse 39.

peut lire l'interdiction que l'archidiacre fait à Suzanne de lire les lettres venant de M. Manouri : « Soit que la méfiance de M. Hébert me regardât, ou mon bienfaiteur, j'en fus blessée. »³⁴¹ Les interprétations qui font de Suzanne un objet sexuel existent, mais elles ne sont pas validées comme émanant d'un narrataire idéal. Sans doute, on s'attend à ce que certaines idées connotées sexuellement traversent l'esprit du Marquis, mais la grille de lecture est claire : si ces connotations devaient faire pencher son interprétation, il deviendrait un personnage détestable, limité et grossier, comme le sont la Supérieure du couvent de Sainte-Eutrope ou encore le moine avec qui Suzanne s'enfuit.

Un lien entre le récit pathétique et la séduction est effectué pendant le roman, et c'est un passage très riche. C'est évidemment celui où Suzanne fait le récit de ses malheurs à la Supérieure de Sainte-Eutrope, laquelle en fait prestement un prétexte d'excitation sexuelle :

Ne crains rien, j'aime à pleurer, c'est un état délicieux pour une âme tendre que celui de verser des larmes. Tu dois aimer à pleurer aussi, tu essuieras mes larmes, j'essuierai les tiennes, et peut-être nous serons heureuses au milieu du récit de tes souffrances; qui sait jusqu'où l'attendrissement peut nous mener?³⁴²

Cependant, si le lien est fait, et si cela suggère une relation possible entre la souffrance et l'excitation sexuelle, entre le spectacle de la douleur et le désir de secourir, parce que l'on est séduit par la belle victime, une lecture contraire de ce passage ne doit pas non plus être négligée. Nous avons vu, en traçant des parallèles entre les comportements narratologiques et les comportements sexuels des personnages, que la Supérieure de

³⁴¹ La Religieuse 137.

³⁴² La Religieuse 159.

Sainte-Eutrope n'écoute pas, et se concentre beaucoup sur ses besoins à elle. Extrapolons cette conclusion au passage du récit des malheurs de Suzanne, et nous voyons la grossièreté de son interprétation, ou plutôt de sa *surinterprétation*, car en effet, il semble que tout lui soit prétexte à interprétation sexuelle. Suzanne pourrait lui raconter quoi que ce soit, elle se place déjà dès avant le récit dans un état d'esprit qui la fera arriver à un état d'excitation sexuelle. C'est son seul mode de lecture : « Raconte, mon enfant, je me sens les dispositions les plus pressantes à m'attendrir; je ne pense pas avoir eu de ma vie un jour plus compatissant et plus affectueux. »³⁴³

Cette sorte de double mouvement, de double interprétation à la fois d'un encouragement à l'interprétation sexuelle et à son blocage, est confirmé par l'issue de la scène : « Je m'aperçus alors, au tremblement qui la saisissait, au trouble de son discours, à l'égarement de ses yeux et de ses mains, à son genou qui se pressait entre les miens, à l'ardeur dont elle me serrait et à la violence dont ses bras m'enlaçaient, que sa maladie ne tarderait pas à la prendre. [...] je lui disais : 'Chère mère, prenez garde, voilà votre mal qui va vous prendre. Souffrez que je m'éloigne' ». Suzanne met fin à cette étreinte, s'en dégage. En d'autres termes, l'interprétation ou plutôt la surinterprétation sexuelle est le seul fait de la Supérieure, à qui tout prétexte est bon, et qui n'a qu'un mode de lecture à son arc, mais la surinterprétation n'est pas validée par l'auteur.

Tout le roman, et surtout, tout le contrat textuel implicite, qui est axé sur une métaphore sexuelle, fonctionne sur une sorte de double mouvement de validation et de blocage sexuel. On a beaucoup étudié l'aspect sexuel, mais trop rarement ses limitations, les bornes dans lesquelles la sexualité textuelle est confinée dans ce roman. Nulle ne saurait le résumer mieux que Suzanne qui clôt son récit, ou presque, auprès du Marquis

³⁴³ La Religieuse 159.

dans les termes suivants : « Vous pouvez répondre de mes mœurs; malgré les apparences, j'en ai ». ³⁴⁴ Autrement dit : je vous séduirai tout juste assez pour vous convaincre, sans jamais le faire assez pour vous effrayer; en bonne narratrice, j'exhiberai juste assez de contenu sexuel pour convaincre le pieux Marquis.

Pour reprendre la formulation que nous avons utilisée dans Les Bijoux indiscrets, entre Suzanne et le Marquis, la séduction qui prend parfois des aspects sexuels est en fait un contrat textuel. La sexualité est présente, en arrière-plan, mais elle est là pour servir le pathétique et pour garantir l'attachement du lecteur. Si le résultat du texte est effectivement d'entraîner à une pratique, il est essentiel de remarquer que ce n'est pas à une pratique sexuelle, mais à une pratique de commisération : le Marquis doit venir la secourir. Ainsi, la sexualité est utilisée en filigrane, pour servir le vrai contrat de lecture, qui est « vous devez me secourir. » L'énoncé « vous devez me désirer » lui est subordonné, et la stratégie d'ensemble allie les deux dans l'idée qu'on secoure plus facilement quelqu'un qui nous a séduit.

Les exemples sont nombreux qui permettent au Marquis de penser à l'éventualité d'une relation amoureuse, mais sans jamais l'aborder de front. Ainsi, si l'on rapproche les passages suivants, éloignés de quelques pages seulement : « Vous repousserez mes caresses? - Il m'en coûtera beaucoup, car je suis née caressante, et j'aime à être caressée », ³⁴⁵ énoncé qui prend un tout autre éclairage si l'on considère que le Marquis en est le destinataire, et le passage suivant, qui justifie la facilité avec laquelle cependant Suzanne repousse les caresses de la Supérieure : « Et puis, il s'en manquait beaucoup que

³⁴⁴ La Religieuse 207.

³⁴⁵ La Religieuse 185.

je sentisse pour elle tout l'attrait qu'elle éprouvait pour moi. » Il n'est pas difficile de conclure que Suzanne pourrait être fort caressante envers quelqu'un pour qui elle « éprouverait cet attrait. » Dans les blancs du texte s'inscrit une Suzanne idéale pour le Marquis, une Suzanne qui, dans les règles de l'art libertin, se définit dans et par le désir de son narrataire.

La fin du texte de Suzanne résume bien cette stratégie : « 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? » La stratégie textuelle vise à toucher, mais un des outils privilégiés est la séduction, dont une composante est sexuelle. La sexualité est donc subordonnée au contrat de lecture, elle le sert. Elle opère comme un outil de séduction privilégié, mais manipulé avec précaution, et, dans La Religieuse, elle permet une métaphore de la séduction textuelle, qui requiert du narrataire qu'il ferme les yeux de temps à autre,³⁴⁶ qu'il participe de l'illusion en acceptant de se faire bernier. La fiction requiert un participant consentant, comme la séduction. C'est dans ce sens-là que la sexualité est, dans La Religieuse, au service de la textualité.

D. Conclusions

Les relations narratologiques et le thème sexuel sont très étroitement imbriqués dans La Religieuse. Si l'on s'est beaucoup penché sur l'importance du contenu sexuel dans ce roman, avec raison dans la mesure où l'interprétation du sens sexuel rejaillit sur toute l'interprétation que l'on en fait, on n'a pas assez étudié la validité des limitations

³⁴⁶ La Religieuse 197 : « je me flatte secrètement que vous ne lirez pas ces endroits [...] Voilà encore un de ces endroits que j'écris, parce que je me flatte que vous ne le lirez pas; cependant cela n'est pas vrai, mais il faut que je me le persuade. » En d'autres termes, le narrataire devrait avoir des « absences » de la même façon que la narration, et la narratrice, d'ailleurs, ont des absences et des incohérences.

imposées à l'interprétation sexuelle à l'intérieur du roman, dans les différentes grilles de lectures qui y sont préconisées. Une grille de lecture très chargée sexuellement a au moins le mérite de faire basculer le texte. Une étude serrée du passage de Suzanne au couvent de Sainte-Eutrope suffit à rendre compte de la réversibilité du texte, et à l'existence simultanée d'au moins deux interprétations du texte. Mais il semble que plus on avance dans l'étude, plus on doit affirmer, en dernier ressort, les limites imposées à cette interprétation sexuelle pourtant si riche et si génératrice de multiplicité de sens. Si des interprétations presque contradictoires coexistent, il n'en demeure pas moins que l'une sert l'autre. Le côté sexuel du roman existe, il doit être présent à l'esprit du lecteur pour que le roman prenne tout son sens et soit chargé de toute sa richesse, mais cette lecture sexuelle ne peut et ne doit prendre le dessus.

La sexualité sert le pathétique. Elle va jusqu'à servir de métaphore à la relation textuelle : Suzanne parle de sexe au Marquis sans pouvoir en valider le sens de la même façon que Diderot cherche à attirer le Marquis de Croismare à Paris sans vouloir ou pouvoir le lui dire. La même indicibilité pèse entre Diderot et Croismare que sur l'activation du sens sexuel.

Où que l'on se tourne, on trouve dans La Religieuse des structures triangulaires qui devraient exprimer des échanges binaires. La triangularité permet de mettre en place une structure plus flottante, elle encourage les substitutions dans les échanges binaires, remet en question toute stabilité, et multiplie les possibilités et les dédoublements. Faisant écho au triangle de la mystification, cette structure sert à la fois la composante sexuelle et la composante textuelle du roman. Comme le fait remarquer Catrysse : « [...] pour duper quelqu'un, un des plus sûrs moyens est de faire appel à son intérêt et de lui faire croire

qu'on va l'obliger. »³⁴⁷ Plus on fait participer le lecteur à la construction du sens, plus il va être crédule, parce que le récit repose alors sur ses propres déductions. « Chez Diderot, l'illusion romanesque est parente de la mystification. »³⁴⁸

Ce qui nous amène tout droit à Jacques le fataliste.

III. Dans Jacques le fataliste

A. État de la critique

Force est de constater que Jacques le fataliste n'a pas suscité au cours des cinq dernières années de grand enthousiasme critique, ce qui est peut-être imputable à une sorte de contre-coup de l'engouement qu'on lui a témoigné vers la fin des années 1970-1980. Il faut avouer que, au même titre et peut-être même encore davantage que La Religieuse, les études narratologiques et celles qui se penchent à proprement parler sur les modalités de communications ont fait briller cette œuvre d'un éclat tout nouveau. Les études formelles abondent, donc, qui souvent ne laissent que peu ou aucune place à l'importance pourtant obsessive de la sexualité dans ce roman. Même si c'est avec Jacques le fataliste que culminent cependant les imbrications entre sexualité et textualité, la critique se penche très peu sur ce qu'elle appelle le côté « grivois »,³⁴⁹ « gaulois », voire même « grossier » qu'on reprochait au roman au dix-neuvième siècle. Il n'en

³⁴⁷ Catrysse 118.

³⁴⁸ Catrysse 118.

³⁴⁹ « Le leitmotiv « et les amours de Jacques », la répétition des situations scabreuses où les rapports entre les sexes sont décrits en termes de tromperies, de gauloiseries, à la façon des fabliaux du Moyen-Âge ou des nouvelles du XVIème siècle--la femme, le mari, le curé, l'amant, revenant constamment en scène dans des situations toujours différentes mais toujours soumises à la main d'un créateur cynique et distant--forment la trame de cette unicité, unicité de la multiplicité. » J. Batlay, et O. Fellows, « De l'amour ou des amours de Jacques dans Jacques le fataliste » Essays on the Age of Enlightenment in the Honor of Ira O. Wade (Genève : Droz, 1977) 2. Voir également Roger Laufer, « La structure et la signification dans Jacques le fataliste » Revue des Sciences Humaines (1963) 109-112.

demeure pas moins que d'une part, les éclaircissements qu'apporte cette critique narratologique sont essentiels à l'intelligence des interrelations entre narrateurs et narrataires, qui, comme c'était le cas pour les autres romans, restent d'ailleurs encore, sinon à définir, du moins à cerner plus précisément. D'autre part, parmi ces critiques il s'en trouvent de nombreux qui touchent du doigt une problématique de l'interaction entre narrateur et narrataire, et tracent des pistes de réflexion qui nous seront utiles pour tâcher d'élucider dans quelle mesure les modalités de relation textuelle entre narrateur et narrataire dépendent, compensent, remplacent et-ou symbolisent, le contenu sexuel. L'exemple à mon sens le plus frappant de cette critique qui néglige les liens quasi organiques entre textualité et sexualité, et qui pourtant frôle au passage ce qui nous occupe est celui de l'article de Batlay et Fellows. En effet, après avoir fait mention du côté « grivois » du roman, on trouve assez bien résumé l'objectif de l'article dans la phrase qui suit : « Cependant, nous tendons plutôt à croire que le lien organique entre les différents épisodes de *Jacques* est l'amour et non la tromperie. » Combien l'amour, et plutôt la sexualité, la tromperie, et l'organisation textuelle sont imbriquées, c'est ce que nous allons essayer de développer, non sans toutefois prendre notre élan sur les assises établies avant nous.

De nombreux critiques font un parallèle entre d'une part le couple narrateur-narrataire, et d'autre part le couple valet-maître, y inscrivant un point de départ pour une lecture qui fait de Jacques le fataliste un livre sur les rapports de pouvoir et les luttes sociales. Malgré leur pertinence, ces études, dont celle de Jean-Marie Goulemot,³⁵⁰ ont sans doute tendance à exagérer en la présupposant, une réalité stable, extérieure au texte,

³⁵⁰ Jean-Marie Goulemot, « Figures du pouvoir dans Jacques le fataliste » Stanford French Review VIII (1984-1985) 321-333.

et à un détenteur de la vérité. Preuve en est la foi que Goulemot accorde aux protestations d'honnêteté du narrateur, et ses efforts incessants de justifier ses sources. On ne sera pas étonné de voir que dans de telles études la sexualité ne tient aucune place : les taches aveugles nous renseignent souvent autant sinon plus que les intuitions critiques les plus judicieuses. Si quelqu'un qui croit en l'honnêteté du narrateur, en la stabilité du monde, ne voit pas non plus la centralité de la sexualité, on peut émettre au moins l'hypothèse que la sexualité est instrumentale à la déstabilisation de l'univers narratologique.

Monique Moser-Verrey³⁵¹ inverse la problématique en affirmant que la question de la subordination de Jacques à son maître a les allures d'une question sociale, mais qu'il s'agit en fait une question de modalités de communication. Elle introduit aussi dans son étude un contraste judicieux en affirmant que « causer est au fond l'ennemi de raconter. » Autrement dit, le récit des amours de Jacques n'avance pas, parce que le récit est parsemé d'aventures sexuelles. En extrapolant, l'histoire est au bavardage ce que l'amour est à la sexualité : l'histoire, comme l'amour sont inatteignables et pourtant ardemment désirés, malgré leur irréalité; le sexe et le bavardage sont au contraire multiples, envahissants, prenants. En somme, on passe le récit à courir après l'histoire alors que le bavardage est là.

Béatrice Didier a consacré deux articles à des études narratologiques de Jacques le fataliste, l'un centré sur le « lecteur »,³⁵² l'autre sur le narrateur.³⁵³ Si Béatrice Didier conclut, elle aussi, à une lutte de pouvoir entre narrateur et narrataire, elle n'en mentionne

³⁵¹ Monique Moser-Verrey, « Jacques le fataliste et son maître : interdépendances » Revue canadienne de littérature comparée 2-3 (1975-1976) 51-62, p. 53.

³⁵² Béatrice Didier, « Contribution à une poétique du leurre : 'lecteur' et narrataire dans Jacques le fataliste » Littérature 31 (1978) 3-21.

³⁵³ Béatrice Didier, « 'Je' et subversion du texte dans Jacques le fataliste » Littérature 48 (déc. 1982) 92-105.

pas moins un point particulièrement important pour notre recherche, à savoir ce qu'elle voit comme une « indétermination physique » maximale du lecteur, qui, à mon sens, permet une intellectualisation du contenu sexuel, et empêche une interprétation sinon libertine, du moins pornographique.

L'article de Simone Lecointre³⁵⁴ illustre avec beaucoup de justesse dans quelle mesure les questions de poétique, romanesque ou non, ont toujours des implications philosophiques. Lecointre montre en effet la modernité du roman de Diderot, dans le sens où, à partir d'une étude qui a pour but de démêler qui sont les narrateurs du roman, qui y est doté de la parole, et qui en assume la responsabilité, elle arrive à la conclusion que la fictionnalisation successive des narrateurs à tous les niveaux de narration engendre ce qu'elle appelle « une démystification puissante de l'illusion de réel. »

Ruth P. Thomas³⁵⁵ a ceci de commun avec Béatrice Didier et Simone Lecointre que son étude est narratologique et formelle, et arrive à des conclusions similaires, à savoir que Jacques le fataliste est plus ou moins un roman sur le roman, un roman sur les modalités d'échange romanesque entre narrateur et narrataire.

La longue étude très serrée d'Emily Riddle-Guignon³⁵⁶ a pour but d'appliquer les principes de la théorie des actes de langage au roman de Diderot, du fait d'intersections intéressantes et fructueuses comme par exemple les questions de savoir : qui parle? Quelle est la responsabilité d'un destinataire, quels sont ses privilèges, ses obligations?

³⁵⁴ Simone Lecointre, « Qui parle dans Jacques le fataliste? » Diderot oder die Ambivalenz der Aufklärung. Heidelberger Vortragsreihe zum Internationalen Diderot Jahr 1984 (Würzburg : Königshausen und Neumann, 1987) 9-20.

³⁵⁵ Ruth P. Thomas, « Jacques le fataliste, Les Liaisons dangereuses and the autonomy of the novel » Studies on Voltaire and the Eighteenth Century 117 (1974).

³⁵⁶ Emily Riddle-Guignon, « What saying is 'about' » Studies on Voltaire and the Eighteenth Century 275 (1999) 151-287.

Quelles sont les présuppositions de la communication? Emily Riddle-Guignon parvient à montrer que Jacques le fataliste peut être lu comme une illustration des problématiques que pose la théorie des actes de langage. Elle ne se réfère cependant à la sexualité que comme à un « thème », et ce alors même qu'elle nourrit sa réflexion d'innombrables passages clairement sexuels. Ainsi, elle en vient à parler de partenariats, de répétitions, de variations, de mise en contexte, de plaisir, de jouissance, sans s'apercevoir que toute l'analyse judicieuse qu'elle fait des conditions d'actualisation du message pourrait en fait parler de sexualité dans les mêmes mots, exactement.

Ces articles, bien que partant d'approches différentes, dessinent comme en filigrane une lecture de Jacques le fataliste qui est une lecture des modes de contact textuels. La sexualité, jusque dans son absence dans l'analyse, teinte les découvertes qui y sont faites.

D'autres articles laissent une place plus grande à la sexualité. Dans un article qui traite à vrai dire davantage de l'Oiseau blanc que de Jacques le fataliste, Starobinski,³⁵⁷ dans une logique à la fois rigoureuse et ingénieuse, parle de ce qu'il voit comme une double stimulation des récits : certains extraits de son étude semblent presque dire que le rapport textuel a pour corollaire le rapport sexuel :

Si écouter s'associe avec être touché (ou chatouillé, ou caressé), corollairement, parler, écrire, devraient correspondre à toucher. C'est bien ce qu'affirme Diderot : 'L'art d'écrire n'est que l'art d'allonger le bras.

³⁵⁷ Jean Starobinski, « Du pied de la favorite au genou de Jacques » Colloque international Diderot (Paris : 1985).

Écrire à Sophie Volland, c'est chanter à distance, donc étreindre une absente.³⁵⁸

Pour résumer, dans Jacques le fataliste comme dans d'autres récits, Diderot non seulement érotise la parole, mais il érotise encore l'écoute. C'est l'interprétation que Starobinski fait de la fameuse scène érotique entre les deux paysans que Jacques entend à travers la cloison; l'oreille devient un organe érotique, une « zone érogène. »

Serge Baudiffer donne, lui aussi, une importance centrale au passage des deux hôtes que Jacques entend à travers la cloison, et, bien qu'il parte d'une analyse centrée sur la parole et l'écriture, il retombe évidemment sur ses pieds, ou les nôtres plus exactement, en parlant très clairement des rapports métaphoriques qui allient la textualité et la sexualité, sans toutefois tirer toutes les conclusions de cette découverte. Il dit en effet, à propos de « l'oreille qui parle » et de « Ton oreille ne sait pas ce qu'elle dit » : « La métaphore sexuelle ne s'oppose pas, mais participe à ce jeu de la parole qui veut dire autre chose que ce qu'elle dit. »³⁵⁹ C'est affirmer, en d'autres termes, que le *narrataire* parle, par le biais d'une articulation métaphorique sexuelle, ce qui vient confirmer la théorie que nous avons ébauchée tant pour La Religieuse que pour Les Bijoux indiscrets.

Baudiffer parle également d'autres passages, avec la même justesse, et en négligeant toujours de pleinement tirer parti de ses découvertes. Ainsi, quand il écrit :

« Le droit de parler implique celui d'entendre : si l'on parle sans entendre, on risque le quiproquo, comme dans l'anecdote de la chute de Nicole, ou dans la

³⁵⁸ Starobinski 371.

³⁵⁹ Baudiffer 89.

mystification des moines par le père Hudson, si l'on entend sans pouvoir parler, on en est réduit au rôle de victime comme Bigre. »³⁶⁰ Il donne une excellente illustration des « anomalies » textuelles, à savoir ce qui se passe quand le partenariat ne fonctionne pas, mais sans noter que dans ces mêmes épisodes il serait bon d'étudier le pendant sexuel de la situation, puisqu'il s'agit, dans chacun des cas cités, d'un quiproquo sexuel.

De là, on peut se demander pourquoi le lien entre, d'une part ces modalités de communication textuelle, devenu évident grâce au travail de plusieurs critiques, et d'autre part, la sexualité, pourtant présente de façon obsessionnelle dans Jacques le fataliste, reste non élucidée? Si les articles qui se penchent sur la sexualité proprement dite dans Jacques le fataliste sont beaucoup plus rares, ils existent néanmoins.

Pour l'essentiel, l'argument de Jean Renaud dans son article « Jacques, vous n'avez jamais été femme »³⁶¹ fait de Jacques le fataliste un recueil de fantasmes masculins, qui donnent pourtant l'impression d'être des histoires de femmes, dans lequel on traite de réalités qui échappent à la philosophie et à la raison, et qui ne peuvent être capturées que par la fiction. C'est l'univers inatteignable du « mot propre », du « savoir du sexe », soit l'univers de l'indicible, de la certitude, à laquelle nous n'atteindrons jamais. Ce qui est à mon sens le plus frappant dans cette étude, c'est combien Jean Renaud rejoint, quand il parle de sexualité, les conclusions tirées ailleurs dans des études narratologiques. Autrement dit, ce qu'il dit de la sexualité peut s'appliquer très bien aux mécanismes textuels. Par exemple :

La sincérité impossible, sans cesse voulue et sans cesse perdue, que décrit le roman tout entier, les aventures sexuelles les plus simples, les plus

³⁶⁰ Baudiffier 289.

³⁶¹ Jean Renaud, « Jacques, vous n'avez jamais été femme » Dix-huitième siècle 18 (1986).

brutales, qui sont toujours aussi jeux de tromperies et d'illusions, tout dessine un univers où les choses du sexe ne nous sont jamais données.³⁶²

On ne pourrait mieux rejoindre ce que résume très bien Guy Wagener :³⁶³

Le rêve d'atteindre à la parole pleine, le rêve d'établir une complète transparence, est un rêve vide : ce sont d'ailleurs les conclusions tirées de nos jours par les théories de la communication, qui font écho à Jacques le fataliste. L'impossibilité d'atteindre une parole pleine signale également l'impossibilité d'atteindre un sens final, et quelque conclusion que ce soit à l'intérieur de systèmes donnés.³⁶⁴

Ainsi, quand on passe en revue les études qui s'intéressent de près ou de loin aux modalités de communication textuelle et-ou à la sexualité dans Jacques le fataliste, force est de constater que des points d'intersection se révèlent, et ce, quelle que soit l'approche initiale entreprise, ce qui nous renseigne au moins sur une chose : pour l'essentiel, les conclusions ont été tirées, mais la réflexion devrait être poussée plus loin, dans un cadre qui lui est plus propice. Pour simplifier, on pourrait dire qu'à l'unanimité la critique parle d'une sexualité abstraite, ce qui est en soi un paradoxe. On retrouve aussi presque partout l'idée que parler de sexe constitue, dans le roman, un partenariat qui s'inscrit dans une interdépendance. Plus intrigants encore sont les liens tissés au cœur de certaines oppositions relevées par la critique, comme par exemple le fait que le bavardage serait à

³⁶² Renaud 378.

³⁶³ Guy Wagener, « What in the devil's name is Jacques le fataliste? » Studies on Voltaire and the Eighteenth Century 278 (1990) 321-330.

³⁶⁴ « The dream of achieving la parole pleine, of establishing complete transparency, is an empty dream : such are the conclusions reached by present-day theories of communication as they echo the statements made in Jacques le fataliste. The impossibility of achieving the *parole pleine* also signals the impossibility of arriving at any final meaning, at any closure within given systems. » Wagener 330, ma traduction.

l'histoire ce que le sexe est à l'amour, mais aussi une tension entre cocuage et fidélité, entre ludique et vérité, entre multiplicité et unicité. Si on se penche de plus près sur le texte, et si le cadre de la réflexion est de délibérément éclairer le lien entre les relations sexuelles décrites dans le roman et les relations textuelles qu'il instaure, comment peut-on tirer un meilleur parti des conclusions déjà tirées?

B. Les grands narrateurs et leurs comportements sexuels

Comme nous l'avons observé dans Les Bijoux indiscrets et dans La Religieuse, le comportement sexuel des personnages qui sont aussi narrateurs nous renseignent et-ou font écho à leur rôle narratologique. Comme le suggère la tache aveugle de Jean-Marie Goulemot, qui ne parle aucunement de la sexualité dans Jacques le fataliste dans son article, et peut par conséquent croire et à la stabilité du récit et aux protestations d'honnêteté du narrateur, les comportements sexuels des narrateurs sont une voie privilégiée d'accès à leur complexité narratologique. La sexualité pourrait être la clé de l'instabilité du récit.

Jacques est bien entendu le personnage-narrateur par excellence. En tant que narrateur, on peut dire de lui qu'il est positif mais jamais dithyrambique. Il voit la bonté des gens, parle beaucoup de femmes belles et jolies, d'hommes d'honneur, d'hommes de mérite. Il est pratique. En parlant, c'est son bien-être à lui qu'il sert en premier, comme en atteste d'ailleurs la souffrance que représentent les douze années de bâillon de son enfance : « Jacques prétendit que le silence lui était malsain; qu'il était un animal jaseur; et que le principal avantage de sa condition, celui qui le touchait le plus, c'était la liberté de se dédommager des douze années de bâillon qu'il avait passées chez son grand-père, à

qui Dieu fasse miséricorde. »³⁶⁵ Si, quand il parle, il pense en priorité à son bien-être, il lui est cependant important d'être apprécié. Il s'est fait renvoyer à plusieurs reprises pour son excès de bavardage, ce qui laisse à supposer qu'il se passe du consentement de son narrataire si c'est nécessaire. Force est de constater qu'il aime avoir l'attention de son maître, qu'il travaille d'ailleurs à maintenir en lui offrant des récits dont il est friand, et en animant ses histoires qu'il sait rendre intéressantes. Il a besoin de l'attention de son narrataire, et il sait déchiffrer ce que le narrataire pense; on a même l'impression qu'il s'adapte à ses besoins : « Mon maître, vous ne m'écoutez pas. [...] Mon maître, vous ne m'écoutez pas, et je sais ce qui vous distrait, je gage que ce sont ces fourches patibulaires. »³⁶⁶

Le parallèle à tracer entre le comportement sexuel et le comportement narratologique de Jacques est assez évident : sexuellement aussi, Jacques pense à son désir et à son plaisir en priorité, comme en atteste l'épisode de Justine, dont le consentement est pour le moins douteux. Cependant, Jacques souligne toujours, sexuellement aussi, et y compris dans l'épisode de Justine, le plaisir de sa partenaire.

Pour illustrer la corrélation très serrée qui semble se dessiner chez Jacques entre son comportement sexuel et son comportement textuel, voyons comment le seul récit de ses exploits le fatigue : « Le fait est que, si j'avais été moins savant, la bonne dame Marguerite m'aurait appris tout ce qu'on peut apprendre. Le fait est que nous eûmes bien

³⁶⁵ Jacques le fataliste 189.

³⁶⁶ Jacques le fataliste 66.

de la peine à regagner le village. Le fait est que mon mal de gorge est fort augmenté, et qu'il n'y a pas d'apparence que je puisse parler de quinze jours. »³⁶⁷

De plus, tant le comportement sexuel que le comportement textuel de Jacques sont placés sous le signe de l'abondance, puisqu'on apprend de Jacques que, déjà à un assez jeune âge, il accusait un bon nombre de conquêtes :

Le vicaire [...] demande à Suzon ce qu'elle faisait en tête à tête avec le plus débauché des garçons du village [...]

LE MAITRE. Tu avais déjà de la réputation, à ce que je vois.

JACQUES. Et assez bien méritée.³⁶⁸

À un premier niveau, très superficiel, de l'analyse, il semble qu'on remarque un écho considérable entre le comportement sexuel et le comportement textuel de Jacques, où les caractéristiques dans un domaine sont transposables exactement à l'autre.

Au-delà des simples questions quantitatives, en tant que narrateur, Jacques, qui est somme toute une bonne pâte de personnage, qui voit le bien partout, ne s'emporte qu'à quelques occasions dans le roman, dont les moindres ne sont pas celles qui sont liées au fait qu'il soit excessivement jaloux de son talent de conteur; ainsi :

JACQUES. C'est-à-dire que pour aujourd'hui le ciel veut que je me taise ou que ce soit l'hôtesse qui parle; c'est une bavarde qui ne demande pas mieux; qu'elle parle donc.

LE MAÎTRE. Tu prends de l'humeur.

JACQUES. C'est que j'aime à parler aussi.³⁶⁹

³⁶⁷ Jacques le fataliste 243.

³⁶⁸ Jacques le fataliste 245.

Sa susceptibilité textuelle trouve un écho dans son comportement sexuel, puisqu'il semble n'avoir pas beaucoup apprécié d'avoir été rejeté par Justine : « [...] Justine [...] ne passait pas pour autrement cruelle; mais elle jugea à propos de se signaler par un premier dédain, et son choix tomba sur moi. » Puis : « D'ailleurs, j'avais ses anciens mépris sur le cœur. »³⁷⁰

Toujours dans l'épisode de Justine, Jacques explique qu'il arrive à ses fins par la ruse, et en se défaisant de sa sensibilité :

LE MAÎTRE. : Jacques, vous êtes un barbare; vous avez un cœur de bronze.

JACQUES. Non, Monsieur, non, j'ai de la sensibilité; mais je la réserve pour une meilleure occasion. Les dissipateurs de cette richesse en ont tant prodigué lorsqu'il fallait en être économe, qu'ils ne s'en trouvent plus quand il faudrait en être prodigue...³⁷¹

C'est dire que Jacques ne juge pas toujours utile de mêler sexualité et sensibilité. S'il se sert de la duperie pour arriver à ses fins sexuellement, la duperie a également une importance évidente au niveau textuel. Pour ce qui est de la sensibilité de Jacques, s'il en est avare sexuellement, dans son rôle de narrateur, elle est en revanche à fleur de texte, à tel point qu'elle l'empêche de s'exprimer : son récit est interrompu par exemple lorsqu'il pleure la mort de son frère Jean : « Puis voilà Jacques qui sanglote et qui pleure de plus belle; et son maître qui prend sa prise de tabac, et qui regarde à sa montre l'heure qu'il est. Après avoir mis la bride de son cheval entre ses dents et essuyé ses yeux avec ses

³⁶⁹ Jacques le fataliste 126.

³⁷⁰ Jacques le fataliste 226.

³⁷¹ Jacques le fataliste 232.

deux mains, Jacques continua [...] »³⁷² On peut en conclure là aussi que pour être efficace sexuellement et textuellement ou plus précisément, pour être actif textuellement et sexuellement, il faut se défaire de sa sensibilité. On n'oubliera pas que c'est le reproche adressé au maître par son ami Saint-Ouin : « J'ai peur que tu n'aies été un peu benêt [de ne pas saisir l'occasion avec Agathe]; les gens honnêtes, délicats et tendres comme toi y sont sujets. »³⁷³ La duperie, la tromperie, ne sont donc pas compatibles avec la passion ou l'attendrissement. Une dupe peut devenir un allié dans un jeu, mais il faut d'abord s'en distancier.

Enfin, Jacques, dont le comportement textuel est le plus riche et le plus facile à étudier du roman, se distingue encore par le besoin qu'il a d'avoir le sentiment d'apprendre quelque chose à son interlocuteur. Ainsi, il exige du maître le serment que celui-ci ne connaît pas encore l'histoire qu'il est sur le point de raconter.³⁷⁴ En d'autres termes, un des moteurs du désir textuel, c'est de transmettre quelque chose que l'autre ne sait pas. Au niveau sexuel aussi, Jacques se sert de ce moteur-là pour obtenir les faveurs de Marguerite et Suzon :

J'avais l'air d'un grand nigaud, quoique je ne le fusse pas tant qu'ils le croyaient. Ils me firent quelques questions sur la nuit de la mariée et j'y répondis assez bêtement, et les voilà qui éclatent de rire [...] à vingt-deux ans, grand et vigoureux comme je l'étais, assez bien de figure, alerte et

³⁷² Jacques le fataliste 63.

³⁷³ Jacques le fataliste 270.

³⁷⁴ Jacques le fataliste 141.

point sot, j'étais aussi neuf, mais aussi neuf qu'au sortir du ventre de ma mère, et les deux femmes de s'en émerveiller ainsi que leurs maris.³⁷⁵

On se souviendra que l'illusion d'apprendre quelque chose à Jacques aura été un moteur très efficace du désir des deux paysannes, dont Jacques a su profiter. C'est bel et bien d'une duperie qu'il s'agit, mais d'une duperie dont la dupe est consentante :

Je finis donc, je repris haleine, et je finis encore; et Suzanne...

LE MAITRE. T'ôtait ton pucelage que tu n'avais pas?

JACQUES. Il est vrai; mais Suzanne en s'y méprit pas, et de sourire et de me dire : 'Tu en as donné d'une bonne à garder à notre homme; et tu es un fripon.

- Que voulez-vous dire, madame Suzanne?

Rien, rien; tu m'entends, de reste. Trompe-moi encore quelquefois de même et je te le pardonne...³⁷⁶

Tous les rapports entre narrateurs et narrataires ne pourraient-ils pas trouver ici leur représentation, si tout narrataire est, potentiellement, une dupe consentante qui y trouve du plaisir?

Il apparaît clairement que le comportement textuel de Jacques trouve des échos dans son comportement sexuel, et réciproquement. Depuis l'appétit érotique qui reflète l'appétit narratologique, en passant par le désir d'être reconnu comme narrateur et comme amant, et jusqu'au moteur du désir qui est de faire partager un savoir que l'autre n'a pas, le rapport entre sexualité et textualité est ici assez simple à saisir : il semble, pour le moins, métaphorique, grâce aux zones de recoupement instaurées dans le roman entre

³⁷⁵ Jacques le fataliste 237.

³⁷⁶ Jacques le fataliste 238.

les deux champs, et qui permet de nombreuses comparaisons implicites. De plus, la duperie, qui prend des reflets de mystification rappelant La Religieuse, s'inscrit comme la force organisatrice, ou plus justement désorganisatrice, tant au niveau sexuel qu'ensuite textuel : dans les deux cas, il s'agit de prouver sa compétence, et son talent, au détriment d'autrui; de distinguer entre un(e) initié(e) et un(e) non-initié(e); de s'inscrire dans un partenariat caractérisé par la distance, et qui refuse sensibilité et compassion pour privilégier la transmission d'un savoir. Le lien métaphorique qui unit sexe et texte, nous l'avons vu, ne vaut pas exclusivement pour Jacques. Mais puisque nous nous étions arrêtés un instant aux dupes consentantes, nous ne saurions poursuivre sans nous pencher d'abord sur le maître, qui semble, à prime abord, aux antipodes de Jacques, tant textuellement que sexuellement.

Si Jacques est le narrateur par excellence, on est souvent tenté de voir le maître comme la figure archétypique du narrataire; il ne faut pas oublier cependant qu'il est aussi, à ses heures, narrateur.

C'est un passage célèbre et très cité qui semble résumer le maître : « Le maître de Jacques [...] était [...] homme passionné comme vous, lecteur; homme curieux comme vous, lecteur; homme questionneur comme vous, lecteur; homme importun comme vous, lecteur. »³⁷⁷

Or, on dit du Maître qu'il est un automate; il manque d'initiative et de créativité, et cela tant du côté textuel que du côté sexuel, où il a besoin de l'initiative d'un autre pour avoir une femme dans son lit.

Sa dépendance et sa soumission au désir vont jusqu'à prendre un côté tyrannique, puisqu'il privilégie son bonheur et sa satisfaction, au détriment de l'intérêt de l'autre; en

³⁷⁷ Jacques le fataliste 71.

d'autres termes, son rapport à autrui est tel qu'il ne saisit en l'autre que ce qui le satisfait.

Ainsi, lorsque le Maître croit que Jacques risque de mourir bientôt exécuté, il lui dit :

« Cher ami, je vous conseille de mettre votre conscience en bon état, d'arranger vos petites affaires et de me dépêcher, le plus vite que vous pourrez, l'histoire de votre capitaine et celle de vos amours, car je serais fâché de vous avoir perdu sans les avoir entendues. »³⁷⁸

Si son désir est intense, il n'est en revanche pas regardant sur le degré de raffinement de ce qui le satisfait : il est l'esclave de la satisfaction simple, primaire, directe :

Et tu crois que je passerai trois mois dans la maison du docteur avant que d'avoir entendu le premier mot de tes amours? Ah! Jacques, cela ne se peut. Fais-moi grâce, je te prie, et de la description de la maison, et du caractère du docteur, et de l'humeur de la doctoresse, et des progrès de ta guérison; saute, saute par-dessus tout cela. Au fait! Allons au fait! Voilà ton genou à peu près guéri, te voilà assez bien portant, et tu aimes.

Du fait, peut-être, du lien qui existe entre sa passivité sexuelle et son désir textuel, le maître est, de tous les personnages et de tous les narrateurs, celui qui brouille le plus les frontières entre sexualité et textualité. Par exemple, il semble s'offusquer de ce que l'hôtesse, à l'auberge, puisse causer aussi longtemps, et exprime ce qui ressemble à de l'inquiétude quant à la fidélité de l'hôtesse à son mari :

LE MAÎTRE. Votre mari est couché?

L'HÔTESSE. Il y a belle heure!

LE MAÎTRE. Et il vous laisse causer comme cela?

³⁷⁸ Jacques le fataliste 80.

Le maître est sensible à ce qu'il perçoit comme étant une liberté de pratique narratologique qu'il assimile presque à une liberté de pratique sexuelle.

Pour arriver à ses fins--textuelles--le maître fait usage de techniques de séduction qui n'ont d'égal en manque de raffinement et en surfait que ses idées toutes faites sur la sexualité :

LE MAÎTRE. [...] Dis-moi seulement qui était le petit homme.

JACQUES. [...] C'est que je ne vous aurai pas plus tôt dit le nom du petit homme, qu'il faudra que je vous dise le reste.

LE MAÎTRE. Peut-être

JACQUES. Cela est sûr.

LE MAÎTRE. Allons, mon ami Jacques, nomme-moi le petit homme. Tu t'en meurs d'envie, n'est-ce pas? Satisfais-toi.³⁷⁹

Cela ressemble beaucoup à une scène de séduction - sexuelle - tirée d'un mauvais roman érotique du siècle. Le maître, en projetant très maladroitement son désir sur l'autre, ne fait que trahir plus intensément son désir, son avidité, sa dépendance, même, dans le ton quasi obséquieux qu'il emploie à l'égard du seul qui puisse satisfaire son désir.

Sexuellement, le maître est extraordinairement conservateur. Il manque d'espièglerie, d'imagination, de fantaisie et, nous l'avons dit, d'initiative. Dans une autre série d'exemples qui semblent estomper la frontière entre textuel et sexuel, le maître débite sur la sexualité des lieux communs qui déconcertent par leur pauvreté. Ainsi, sur le pucelage : « C'est qu'on aime celle à qui on le donne, comme on est aimé de celle à qui

³⁷⁹ Jacques le fataliste 245.

on le ravit »;³⁸⁰ sur l'amour : « [...] quand tu aurais couché avec elle, tu n'en aurais pas été l'amoureux pour cela. Tous les jours on couche avec des femmes qu'on n'aime pas, et l'on ne couche pas avec des femmes qu'on aime. »³⁸¹ Ou encore : « voilà une de ces bizarreries des femmes auxquelles on ne comprend rien. »³⁸²

Nous ne savons que peu de choses sur la pratique sexuelle du Maître, mais c'est déjà en soi une information, puisque le récit ne fait mention que d'une, deux en interprétant largement, aventures sexuelles du maître.³⁸³ Dans son comportement sexuel, donc, nous le savons maladroit, embarrassé et timoré, comme le laisse entrevoir le dialogue suivant avec Saint-Ouin :

- Mais là, chevalier, la main sur la conscience, nous sommes amis; et tu peux, sans indiscretion, t'expliquer avec moi; vrai, tu n'en as jamais rien obtenu?
- Non
- Tu mens, tu fais le délicat.
- Je le ferais peut-être, si j'en avais raison; mais je te jure que je n'ai pas le bonheur de mentir.
- Cela est inconcevable, car enfin tu n'es pas maladroit. Quoi! On n'a pas eu le moindre petit moment de faiblesse?

³⁸⁰ Jacques le fataliste 223.

³⁸¹ Jacques le fataliste 55.

³⁸² Jacques le fataliste 226.

³⁸³ Voir l'allusion de Jacques sur le fait que le maître « entretenait une Mlle Isselin » au moment où il est entré à son service. Jacques le fataliste 192.

- Non.³⁸⁴

Le maître, donc, sexuellement et textuellement, se distingue plus par son désir que par sa capacité à le satisfaire.

Le maître est aussi narrateur, puisqu'il prend le relais de Jacques et lui compte l'histoire de ses amours. Dans son récit à lui, donc, force est de constater qu'il faut toute la politesse de Jacques pour supporter les longues descriptions inutiles du type : « Il y avait entre autres choses trois commodes de front, toutes trois de formes différentes; par-derrière celle du milieu, un grand miroir à chapiteau trop haut pour le plafond, en sorte qu'un bon demi-pied de ce miroir était caché par la commode; sur ces deux commodes... », ³⁸⁵ ce qui, au vu des conclusions que nous avons tirées jusqu'à maintenant, laissent mal présager de ses talents sexuels, et fait écho et à son habitude de débiter des platitudes sur l'amour et les femmes, et son incapacité à séduire Agathe.

Le maître laisse entrevoir que les rapports pourraient acquérir une complexité plus grande que celle d'un rapport métaphorique, puisque chez lui, les limites s'estompent entre le sexuel et le textuel, trois axes de réflexion se dessinent : premièrement, l'idée d'un moteur du désir, deuxièmement, l'idée d'une dépendance, et troisièmement, l'espèce de pied de nez qui nous est adressé à nous, lecteurs, puisque nous sommes encouragés à nous identifier au personnage le moins performant du point de vue sexuel. On peut donc imaginer une sorte de rapport compensatoire qui se dessine, à savoir que plus on jouit du texte, plus on participe au désir du texte, moins on peut remplir un rôle sexuel. Cela va certainement dans le sens d'une observation très simple, bien que centrale, à savoir qu'on ne peut, dans ce roman, remplir de rôle sexuel qu'à la condition d'en devenir un

³⁸⁴ Jacques le fataliste 270.

³⁸⁵ Jacques le fataliste 253.

personnage. Le narrateur principal n'a en effet pas d'existence sexuelle, et les personnages proprement dits, ceux qui n'accèdent pas au statut de narrateur secondaire, en remplissent un, pour la plupart : Justine, Bigre, Prémontval, Mme de la Pommeraye, le Marquis des Arcis, le vicaire, Suzon, Marguerite, pour n'en citer que quelques-uns.

Ainsi, lorsqu'on observe les parallèles entre les comportements sexuels et narratologiques du maître, on conclut que le désir est un moteur du texte; que le lecteur est dupé dans les réseaux d'équivalence mis en place. Si Jacques excelle dans la duperie, tant sexuelle que textuelle, le maître est à cet égard sa contrepartie exacte : il est une dupe, pas toujours consentante, mais aussi le moteur du texte, et peut-être un moteur au niveau sexuel, puisque beaucoup du texte dépend du désir du maître. Enfin, le fait que la sexualité puisse presque se retourner en textualité, et réciproquement, nous fait voir combien on peut passer du trompeur au trompé, du narrateur au narrataire.

Pour continuer sur cette idée que le narrateur n'a pas d'histoire sexuelle, et qu'il s'inscrit dans un cadre exclusivement textuel, il faut remarquer tout d'abord que « cette élégante et prolixe bavarde d'hôtesse »³⁸⁶ de l'Auberge du Grand Cerf se distingue par son refus, précisément, de devenir un personnage de récit, en d'autres termes, refuse d'être revêtue d'un rôle sexuel, quel qu'il soit. Les niveaux narratologiques et sexuels se rejoignent à nouveau, puisqu'on sait de l'hôtesse qu'elle a de bonnes raisons de ne plus vouloir séduire ni être séduite:

« Cela ne se peut. Je raconte volontiers les aventures des autres, mais non pas les miennes. Sachez seulement que j'ai été élevée à Saint-Cyr, où j'ai peu lu l'Évangile, et

³⁸⁶ Jacques le fataliste 138.

beaucoup de romans. De l'abbaye royale à l'auberge que je tiens, il y a loin. »³⁸⁷ Là aussi se dessine l'idée d'une vertu compensatoire du texte, là où raconter remplace séduire sexuellement. Son talent de conteur et son désir de raconter, il faut le souligner, ne va jamais sans le consentement d'un auditoire,³⁸⁸ et laisse penser qu'elle est plus ouverte à autrui que le maître et même Jacques. De nombreux passages attestent d'ailleurs de sa générosité, parmi lesquels celui où son mari accueille rudement quelqu'un qui vient le solliciter, et où le mari parle de sa femme en ses termes : « Tu viens à moi; cette femme intercède; cette maudite bavarde, qui est la cause de toutes les sottises de ma vie, me résout à te prêter; [...] »³⁸⁹ Généreuse, donc, ouverte à autrui, mais comme Jacques, elle n'oublie pas son propre plaisir : si dans son désir de raconter, on sent pointer un souci du plaisir de l'autre, il n'y en a pas moins la satisfaction de son plaisir à elle : « La passion de l'hôtesse pour les bêtes n'était pourtant pas sa passion dominante, comme on pourrait l'imaginer; c'était celle de parler. Plus on avait de plaisir et de patience à l'écouter, plus on avait de mérite; [...] et l'hôtesse se mit en devoir de goûter *le plaisir délicieux de pérorer.* »³⁹⁰

L'hôtesse est une narratrice extrêmement efficace lorsqu'il s'agit de récolter des histoires à répéter, tâche pour laquelle sa position d'aubergiste est un atout : « Il n'y a pas plus de trois heures qu'ils sont ici, et il ne me manque pas un mot de toute leur affaire. » dit-elle des deux voyageurs. « Je vous la raconterais, tout comme leur domestique l'a dite à ma servante, qui s'est trouvée par hasard être sa payse, qui l'a redite à mon mari, qui

³⁸⁷ Jacques le fataliste 154.

³⁸⁸ Par exemple : « et je vous achèverai cette aventure si vous en êtes curieux » Jacques le fataliste 137.

³⁸⁹ Jacques le fataliste 123.

³⁹⁰ Jacques le fataliste 130, je souligne.

me l'a redite. »³⁹¹ L'idée de son auberge comme une sorte de plaque tournante de récits à partager n'est pas sans rappeler le nombre de têtes qu'elle a fait tourner : « Je ne vaudrais pas grand-chose à présent; c'est lorsqu'on m'aurait prise entre les deux premiers doigts de chaque main qu'il me fallait voir! On se détournait de quatre lieues pour séjourner ici. Mais laissons là les bonnes et les mauvaises têtes... »³⁹²

Le trait le plus frappant dans le rôle de narratrice de l'hôtesse, c'est la valeur compensatoire du texte. Nous ne savons que très peu de choses sur le comportement sexuel de l'hôtesse, mais juste assez pour saisir le retournement qui s'opère chez elle dans le plaisir de conter : pour commencer, nous savons qu'elle a été trahie en amour :

[Mme de la Pommeraye] s'est vengée, elle s'est cruellement vengée; sa vengeance a éclaté et n'a corrigé personne; nous n'en avons pas été depuis moins vilainement séduites et trompées.

JACQUES. Bon pour les autres, mais vous!...

L'HOTESSE. Hélas! Moi toute la première! Oh! Que nous sommes sottes!

Encore si ces vilains hommes gagnaient au change! Mais laissons cela. [...]³⁹³

On ne peut pas ne pas voir de valeur compensatoire entre son récit d'une revanche exemplaire sur un homme inconstant et le fait qu'elle ait été trompée. D'autre part, nous savons que la vie sexuelle de l'hôtesse n'est pas ou plus palpitante. Lorsque Jacques

³⁹¹ Jacques le fataliste 115.

³⁹² Jacques le fataliste 145.

³⁹³ Jacques le fataliste 147.

ironise sur Mlle d'Aison : « [...] réduite à la triste nécessité d'accepter un nouvel amant tous les soirs », ³⁹⁴ le dialogue suivant nous renseigne :

L'HOTESSE. Ne riez pas, c'est la plus cruelle chose. Si vous saviez le supplice, quand on n'aime pas!... [...]

JACQUES. Notre hôtesse, aimez-vous votre mari?

L'HOTESSE. Pas autrement.

JACQUES. Vous êtes donc bien à plaindre; car il me semble d'une belle santé.

L'HOTESSE. Tout ce qui reluit n'est pas or. ³⁹⁵

En gardant à l'esprit la remarque du maître, qui s'étonnait de ce que le mari de l'hôtesse la « laisse causer comme ça », ne peut-on pas voir ici aussi une vertu compensatoire du récit, dans le plaisir que l'hôtesse prend à narrer un récit à deux hommes?

Ainsi, la valeur compensatoire du récit se traduit au moins en trois endroits chez l'hôtesse, qui est par ailleurs une des meilleures narratrices du roman. Elle transforme l'expérience d'une trahison qui a été la sienne en l'histoire de la vengeance de Mme de la Pommeraye. Ayant dépassé et-ou repoussé les désirs sexuels, elle compte bien davantage sur les plaisirs textuels; et enfin, ce qu'on peut lire comme une revanche ultime de sa trahison, elle refuse de passer du statut de narratrice au statut de personnage, refusant par là-même tout rôle sexuel.

Ce qui ressort le plus clairement de ces analyses, et de ces liens indéniables qui se tissent entre les composantes textuelles et les composantes sexuelles du roman, c'est

³⁹⁴ Jacques le fataliste 150.

³⁹⁵ Jacques le fataliste 150.

d'abord comment la sexualité est à la fois le reflet et le pendant de la textualité, dans une formidable et lumineuse inversion. D'autre part, les zones permettant la métaphorisation du sexe en texte ressortent comme gravitant essentiellement autour de la notion de partenariat, textuel ou sexuel : interdépendance, compatibilité, consentement du partenaire, son plaisir. Plus encore, on peut aller jusqu'à dire que Jacques le fataliste parle d'une constance textuelle et d'une constance sexuelle. Si le thème de la constance sexuelle est très clairement présent, par l'intermédiaire du cocuage, son équivalent narratologique l'est un peu moins, mais donne à la question une profondeur toute renouvelée : le-la partenaire est-il-elle irremplaçable ou indifférencié? Y a-t-il interchangeabilité des rôles, des places dans le couple narratologique? Nous allons maintenant nous pencher sur ces questions de façon plus spécifique, en examinant les liens entre partenariat sexuel et partenariat textuel dans le roman.

C. Cocuage et infidélités textuelles

On n'a pas assez souligné combien dans Jacques le fataliste on parle de cocuage. Il faut à peine deux pages avant que le narrateur n'aborde la question de l'infidélité au début du roman : « Qu'est-ce qui m'empêcherait de marier le maître et de le faire cocu? », ³⁹⁶ et comme on s'en souvient, les dernières lignes elles aussi traitent de l'infidélité : « 'S'il est écrit là-haut que tu seras cocu, Jacques, tu auras beau faire, tu le seras; s'il est écrit au contraire que tu ne le seras pas, ils auront beau faire, tu ne le seras pas; dors donc mon ami...' et il s'endormait. » ³⁹⁷

³⁹⁶ Jacques le fataliste 27.

³⁹⁷ Jacques le fataliste 316.

La plupart des grandes intrigues des récits satellites de Jacques le fataliste ont pour centre des questions de fidélité et d'adultère : l'histoire de Gousse, celle du pâtissier et de l'intendant, Jacques et Justine, Suzanne et Marguerite, et évidemment, celles de Mme de la Pommeraye et du Chevalier de Saint-Ouin, qui sont des passages essentiels d'une part à l'organisation du roman, d'autre part à l'étude des liens entre textualité et sexualité.

On a souvent du mal à se souvenir que l'histoire de Mme de la Pommeraye, si elle parle beaucoup d'inconstance, et de fidélité, ne traite pas du tout de l'adultère. Au cœur de l'intrigue il y a le désir qu'a Mme de la Pommeraye d'être irremplaçable. Lorsque l'inconstance se fait sentir, lorsque les sentiments du Marquis faiblissent, et avant même qu'il ne la trompe, elle trame une vengeance qui vise à lui « [faire] épouser une [femme] digne de [lui] », à savoir, une prostituée, par définition quelqu'un qui a des partenaires indifférenciés. L'histoire, on s'en souvient, se ferme sur le beau paradoxe d'une catin irremplaçable, devenue la femme, et l'unique partenaire du Marquis, ce qui nous fournit un autre exemple la réversibilité dont nous avons parlé plus tôt.

Des échos textuels de ce partenariat sexuel jalonnent le récit de l'histoire de Mme de la Pommeraye. Pour commencer, Jacques est très jaloux de ce que sa place de narrateur ait été usurpée par l'hôtesse. Jacques maintient un comportement hostile vis-à-vis de l'hôtesse pendant presque la moitié de son récit, du fait sans doute qu'il ne se sent plus aussi irremplaçable en tant que narrateur. D'autres parallèles donnent un certain relief à cette opposition partenaire indifférencié - partenaire irremplaçable, et viennent ajouter de l'eau à notre moulin. Par exemple, au moment même, dans le récit de l'hôtesse, où les trois personnages formant un triangle amoureux--le Marquis des Arcis,

Mme de la Pommeraye et la demoiselle d'Aisnon--apparaissent pour la première fois ensemble, le récit est interrompu par la phrase qui suit : « Lecteur, j'avais oublié de vous peindre le site des trois personnages dont il s'agit ici : Jacques, son maître et l'hôtesse. »³⁹⁸ L'intermède répète exactement le triangle amoureux (le Marquis, Mlle d'Aisnon et Mme de la Pommeraye) dans le triangle textuel (Jacques, son Maître et l'hôtesse). Plus frappante encore est l'attitude de *notre* narrateur. On se souviendra que Mme de la Pommeraye extirpe du Marquis l'aveu qu'il ne l'aime plus en l'incitant faussement à la franchise. Autrement dit, elle lui tend un énoncé faux : (« Je vous aime moins »), afin d'extorquer un énoncé en réaction à un mensonge. Or, cet épisode fini, le narrateur nous engage, nous aussi aux confidences, et teste notre fidélité textuelle de la même façon exactement que Mme de la Pommeraye a testé la fidélité sexuelle de son amant : « Et vous, lecteur, parlez sans dissimulation; car vous voyez que nous sommes en beau train de franchise; voulez-vous que nous laissions là cette élégante et prolix bavarde d'hôtesse, ou que nous reprenions les amours de Jacques? »³⁹⁹ Ce paragraphe est le pendant exact, au niveau du partenariat textuel, de la stratégie adoptée par Mme de la Pommeraye dans un partenariat sexuel.

L'histoire de Mme de la Pommeraye est interrompue à plusieurs reprises, on s'en souvient. L'histoire de la Gaine et du Coutelet la ponctue presque en son milieu, ce qui suggère déjà une importance centrale. Au même égard que la peinture du trio que forment Jacques, le Maître et l'hôtesse, n'arrivait pas par hasard dans le récit de l'hôtesse, la fable de la gaine et du coutelet rejaillit sur l'histoire de Mme de la Pommeraye, et sur le récit

³⁹⁸ Jacques le fataliste 156.

³⁹⁹ Jacques le fataliste 138

de notre narrateur. La fable est une fable sur l'inconstance, et, bien qu'elle n'ait en soi aucun sens sexuel, c'est l'interprétation sexuelle qui semble primer. Le maître la perçoit en effet d'abord dans ce sens là : « Ta fable n'est pas très morale mais elle est gaie. »⁴⁰⁰ Tout de suite après cette interprétation cependant, le maître métaphorise ce passage sexuel en une donnée textuelle : « Je te marie avec notre hôtesse et je cherche comment un mari aurait fait, lorsqu'il aime à parler, avec une femme qui ne déparle pas », muant ainsi la question de la constance et de la compatibilité sexuelle en constance et compatibilité textuelle.

L'histoire de Mme de la Pommeraye contient, comme mise en abyme, tous les enjeux essentiels de la dynamique entre la textualité et la sexualité dans Jacques le fataliste. On y trouve des échos entre la duperie, comme « thème », et les stratégies utilisées, d'une part par Mme de la Pommeraye, d'autre part par le narrateur de Jacques le fataliste, ce qui d'ailleurs explique peut-être en partie le soutien que le narrateur manifeste pour Mme de la Pommeraye. D'autre part, l'histoire de Mme de la Pommeraye conduit à une interprétation qui ferait du narrateur quelqu'un en quête d'un partenariat textuel stable, qui rêve de façon absurde de quelqu'un qui lui vouerait une fidélité textuelle irréprochable. L'absurdité de cette quête, la multiplicité des échanges et des niveaux de narration éclaire, par analogie, la quête d'un partenaire sexuel stable de la même lueur d'absurdité.

Comme la fable de la Gaine et du Coutelet reproduit en miniature et en simplifié l'histoire de Mme de la Pommeraye, l'histoire de Mme de la Pommeraye reproduit le rapport entre narrateur et narrataire au niveau du récit. L'histoire de Mme de la Pommeraye montre donc les emboîtements successifs, où tout reproduit le même schéma

⁴⁰⁰ Jacques le fataliste 139.

logique : depuis le paradoxe d'un partenaire à la fois irremplaçable et indifférencié jusqu'à l'échange à la fois textuel et sexuel.

L'histoire du Chevalier de Saint-Ouin mérite également qu'on s'y arrête. Au niveau le plus évident, on peut affirmer que Saint-Ouin demande au maître, son ami, de le remplacer dans le lit de sa maîtresse. Pendant ce récit, le maître est narrateur, il a donc également remplacé Jacques, voire même *notre* narrateur, dans le récit, et dans le partenariat que nous entretenons avec lui. Il a usurpé une place, sexuellement et textuellement, mais ni de son propre chef ni de sa propre initiative; des circonstances extraordinaires doivent le pousser pour qu'il assume un rôle actif.

À un autre niveau, la séduction d'Agathe par le maître est une fausse séduction. Le maître ne saurait séduire Agathe par ses propres moyens, et il a besoin de soutien, de ruse, pour parvenir à ses fins. Dans l'ordre textuel, cette séduction feinte fait exactement écho à Jacques, sur lequel la séduction du récit ne marche pas. Ainsi, il devine tout : « Tu vas anticipant sur le raconteur, et tu lui ôtes le plaisir qu'il s'est promis de ta surprise; en sorte qu'ayant, par une ostentation de sagacité très déplacée, deviné ce qu'il avait à te dire, il ne lui reste plus qu'à se taire, et je me tais. »⁴⁰¹ Pour qu'un texte séduise, il faut qu'il surprenne, et le maître n'arrive pas à déjouer la « sagacité » de Jacques, son narrataire. Autre preuve que la séduction du texte échoue sur Jacques, il s'endort au moment le plus intéressant du récit :

'Je me laisse aller, [...] je suis accablé de caresses, je les rends. Me voilà le mortel le plus heureux qu'il y ait au monde; je le suis encore lorsque...'

Lorsque le maître de Jacques s'aperçut que Jacques dormait ou faisait

⁴⁰¹ Jacques le fataliste 272.

semblant de dormir : ‘Tu dors, lui dit-il, tu dors, maroufle, au moment le plus intéressant de mon histoire!...’;⁴⁰²

Jacques n’est pas séduit, certes, mais il fait preuve d’une déférence lourdement ironique à l’égard de son narrateur et fait malgré tout semblant d’être séduit par le récit; comme l’illustre par exemple l’échange suivant :

JACQUES. Pourquoi? Parce qu’il...

LE MAITRE. Achève donc.

JACQUES. Je m’en garderais bien. Il faut laisser au conteur.⁴⁰³

On se souviendra que dans son histoire, le Chevalier de Saint-Ouin s’efforce, par ruse et par manipulation, de faire endosser la paternité de son enfant au maître. Un parallèle textuel intéressant est à tracer entre ce refus de paternité, et le fait que le narrateur refuse systématiquement d’endosser la paternité de son texte. Les exemples sont innombrables, qui ont trait à la déresponsabilisation du narrateur dans le texte, mais ils augmentent au fur et à mesure que le texte avance, et, par conséquent, au fur et à mesure qu’on se rapproche de l’histoire du Chevalier de Saint-Ouin. En voici un exemple, parmi d’autres très nombreux : « Insultez bien un auteur estimable que vous avez sans cesse entre les mains, et dont je ne suis que le traducteur. »⁴⁰⁴ Nous sommes finalement presque dans la même situation qu’Agathe : nous avons un partenaire, mais nous ne savons pas trop qui il est, puisqu’il est fuyant, et puisqu’il n’est pas, c’est le moins qu’on puisse dire, prompt à reconnaître sa position et sa responsabilité dans le partenariat qu’il entretient, ou pas, avec nous.

⁴⁰² Jacques le fataliste 282

⁴⁰³ Jacques le fataliste 274.

⁴⁰⁴ Jacques le fataliste 249.

D. Des plagiaires dans Jacques le fataliste

Lorsqu'on considère des questions de responsabilité dans un partenariat et les questions d'usurpation de place, au niveau sexuel, on parle sans doute d'inconstance, possiblement d'adultère et de cocuage, mais textuellement, on parle de plagiat. Le plagiat tient une place fascinante dans Jacques le fataliste, tout à fait sous-estimée par la critique. On voit aisément comment on a pu négliger cet aspect, qui est très visible sous la loupe des interactions textuelles-sexuelles, mais qui ne s'inscrit pas franchement dans une logique thématique qui considérerait par exemple l'amour, la tromperie, la duperie, isolément.

Béatrice Didier, dans l'analyse qu'elle a faite du narrateur, que nous avons déjà mentionnée, se rapproche beaucoup des conclusions que nous avons tirées sur Les Bijoux indiscrets, tout particulièrement les glissements opérés sur le statut du texte, sur l'authenticité d'un manuscrit original, sorte d'« assiette ferme » de la narration, introuvable, et, partant, aux apparences quasi mythiques. On comprend aisément comment on passe d'une originalité mythique, d'une vérité une et fiable (symboliquement, le manuscrit originaire) à celle du plagiat, de la répétition, et de l'appropriation des idées, et des mots d'autrui. Finalement, la question que l'on se pose, c'est à qui il faudrait attribuer les premiers mots, de qui est-on le plagiaire?

Au niveau sexuel, il va de soi que le pendant est la thématique beaucoup plus visible des premières amours, et-ou de la perte du pucelage, ou encore la quête impossible d'un partenaire unique. On cherche au niveau sexuel la même assiette stable et rassurante qu'au niveau textuel, et elle a les mêmes allures mythiques. La multiplicité des partenaires sexuels fait écho à la multiplicité des niveaux de narration, et va jusqu'à

déborder le texte, puisqu'on parle du texte comme résultat de partenariats (textuels) antérieurs au texte. Depuis le fait que Jacques tienne sa philosophie de son capitaine, jusqu'à l'éloge funèbre répété par le maître, en passant par la résolution du conflit entre Jacques et son maître par l'hôtesse « qu'elle avait pillé dans quelque ouvrage du temps, publié à l'occasion d'une querelle toute pareille [...] », ⁴⁰⁵ tout concourt à donner du texte une image qui ressemble fort à l'auberge où s'arrêtent les voyageurs, sorte de plaque tournante de récits antérieurs : on y trouve Molière, Richardson, Sedaine, ⁴⁰⁶ Don Quichotte et Sancho, Richardet et Ferragus, ⁴⁰⁷ Voltaire, ⁴⁰⁸ pour n'en citer que quelques-uns.

Béatrice Didier s'arrête à un des très nombreux exemples dans le roman où le thème du plagiat est abordé : « Tout ce que je vous débite là, lecteur, je le tiens de Jacques, je vous l'avoue, parce que je n'aime pas à me faire honneur de l'esprit d'autrui. » ⁴⁰⁹ Ce passage est, on ne peut plus caractéristique du rôle du narrateur, qui en renvoyant la paternité du propos à un personnage, s'en déresponsabilise du même coup, ce qui nous ramène exactement à Saint-Ouin. Ainsi dans un paradoxe logique pourtant bien clair, on voit ce que le souci d'authenticité peut avoir de trompeur. Dans le même ordre d'idées, Emily Riddle-Guignon se penche sur le discours rapporté :

Le manque de responsabilité, ou la déresponsabilisation dans Jacques le fataliste caractérisent la transmission du message autant que le sens du

⁴⁰⁵ Jacques le fataliste 197.

⁴⁰⁶ Jacques le fataliste 59.

⁴⁰⁷ Jacques le fataliste 86.

⁴⁰⁸ Jacques le fataliste 108.

⁴⁰⁹ Jacques le fataliste 204.

message [...] le fait que Jacques insiste autant sur le fait qu'il ne fait que répéter les paroles de son capitaine nous rappelle que nous sommes dupés; le moment auquel on nous rappelle que nous sommes dupés fait de ce message un acte de langage ironique. Le narrateur opère de la même façon, en mettant en scène son acte de dire, en se laissant emporter, en refusant d'assumer la responsabilité des directions que prend le récit, et en ajoutant des détails après coup.⁴¹⁰

On voit donc que cette notion de déresponsabilisation et du refus d'une assiette narratologique stable ne sont pas sans lien d'une part avec l'idée de plagiat, d'autre part avec le désir de faire endosser la paternité à un autre. On a vu comment cette déresponsabilisation était liée au thème de la sexualité, et comment on passe de la sexualité à la responsabilité sexuelle, puis de la responsabilité sexuelle à la responsabilité textuelle, en passant par le plagiat et la quête vaine de trouver dans un texte comme dans un partenariat textuel une assise ferme.

IV. Conclusions

L'examen des parallèles à tracer entre les comportements textuels et les comportements sexuels dans Jacques le fataliste nous a permis de mieux cerner, d'une part les réseaux de signification qui lient la sexualité, la tromperie, et les modalités d'échange textuel, et d'autre part, combien la sexualité est un facteur *désorganisateur* qui garantit l'instabilité du récit.

⁴¹⁰ « In Jacques le fataliste, lack (or non-assumption) of responsibility characterizes the transmission of a message as well as the meaning of that message [...]. Certainly Jacques's insistence on the fact that he is simply repeating his Captain's words reminds us that we are being duped, but his timing in so reminding us makes the reminder itself an ironical speech act. The narrator works similarly, making a spectacle of his telling, getting carried away, while at the same time claiming no responsibility for where he is going, and adding many details after the fact. » Riddle-Guignon 213, ma traduction.

Nous avons également pu observer combien Jacques le fataliste ne fonctionne pas de façon linéaire, mais par les relations qu'entretiennent les passages entre eux, et, partant, l'importance de l'établissement de ces liens pour l'activation du sens. Il s'agit à nouveau d'une œuvre qui laisse beaucoup de responsabilité au lecteur dans l'élaboration du sens. Le résultat du texte sur l'autre est ce qui construit le sens de toutes les mystifications, depuis Mme de la Pommeraye extirpant des aveux du Marquis jusqu'à Jacques faisant tomber son maître de cheval, en passant par l'oraison funèbre du maître qui console Jacques.

Sur les rapports qu'entretiennent sexualité et textualité, nous avons pu remarquer que ce roman érotise la parole, l'écoute, et que le partenariat textuel est métaphorisé en partenariat sexuel. De là découlent les rapports compensatoires que nous avons pu noter entre sexe et texte, surtout pour l'hôtesse, mais également la question qui s'actualise doublement, aux niveaux sexuel et textuel, qu'est le paradoxe d'une quête d'un partenariat stable, qui a pour corollaire la question de la fidélité, de la constance. Ces quêtes impossibles, celles d'un partenaire textuel irremplaçable, celle d'un(e) partenaire sexuel(le) constant, sont les avatars du rêve impossible qu'est le rapport stable au réel. En effet, ce sont les glissements, les interférences entre les niveaux du texte, les alternances de position narratologique, bref, l'instabilité même, la duplication, le doute, qui rendent la formation du sens possible.

Nous partions, au début de ce chapitre, de l'observation que la sexualité textuelle est une entité glissante et hybride dont la seule constante serait à trouver dans les modes d'échange entre destinataire et destinataire. Nous partions de l'hypothèse selon laquelle la nature de la relation entre narrateur et narrataire, telle qu'elle est mise en scène dans le

texte, pourrait être une sorte de mise en abyme du contrat de lecture qui est suggéré au lecteur empirique. Puisque le texte n'est pas pornographique, le contenu sexuel ne peut pas inciter à un comportement sexuel. La sexualité est pourtant, thématiquement au moins, structurellement sans doute, tout à fait centrale au texte. Nous espérons prouver que la sexualité modifie la textualité dans le sens où elle rend visibles la contribution du narrataire et son rôle dans la production du sens, et c'est chose faite.

Nos conclusions nous amènent cependant bien plus loin : la sexualité permet en effet non seulement de mettre en relief la participation du destinataire du message, mais elle fait ressortir les rouages de l'échange textuel, les désirs et les mécanismes de son actualisation comme de ses prémisses. Plus on avance dans l'étude de la place de la sexualité dans les romans de Diderot, plus elle prend la figure d'une métaphore des relations d'échange textuel. Si les trois romans se distinguent par des traits qui leur sont spécifiques, il n'en demeure pas moins qu'essentiellement, la même conception de l'échange textuel, et la même métaphore de cet échange en échange sexuel, réapparaît de façon presque harmonieuse dans les trois romans. Dans les trois romans, le contrat d'apparence sexuel est un contrat textuel. Dans Les Bijoux indiscrets, c'est la séduction liminaire qui a des apparences sexuelles, mais qui invite effectivement à une pratique autre que la pratique sexuelle : la lecture, dans un partenariat entre le séducteur et le séduit; lorsqu'on examine en détail les passages à contenu potentiellement sexuel, les interrelations qu'ils supposent, on ne peut qu'en conclure qu'au centre de ce roman, il y a effectivement les relations textuelles et interprétatives. Dans La Religieuse aussi, les relations d'apparence sexuelle sont en fait une métaphore des relations textuelles. La séduction qui opère à tous les niveaux du texte est bien plus une séduction visant à

entraîner quelqu'un dans une pratique non-sexuelle que sexuelle. La séduction, mettant l'accent sur le séducteur, souligne le rôle actif et la responsabilisation du destinataire dans la création du texte. Le sabotage de l'autorité narrative contribue au rôle déterminant du destinataire du texte, ce qui fait que dans La Religieuse, plus encore que dans un autre roman, le mode de lecture détermine le sens de l'œuvre; c'est ce qui fait que plusieurs sens y coexistent simultanément. L'interprétation sexuelle même est encouragée, puis bloquée. En dernier ressort, les composantes sexuelles du roman permettent de mettre en avant des composantes textuelles. Dans Jacques le fataliste, la sexualité omniprésente est instrumentale de la déstabilisation de l'univers narratologique, ce qui permet le brouillage des frontières entre comportements sexuels et comportement textuels. Comme dans un partenariat sexuel, un narrataire peut être soit une dupe consentante qui trouve du plaisir au processus; soit un tyran qui ne perçoit dans son partenaire et en autrui en général que ce qui est destiné à le satisfaire. Comme dans les autres romans, la sexualité est un facteur désorganisateur qui garantit l'instabilité du récit. La spécificité du dernier roman que nous avons choisi d'examiner est dans le parallèle qui se dessine entre les rêves absurdes de trouver d'une part un partenaire textuel irremplaçable, d'autre part un partenaire sexuel constant, rêves qui font tous les deux des avatars du rêve impossible de trouver un rapport stable au réel.

Dans les trois romans, un narrateur plaide sa cause et dans une tentative de séduction veut entraîner son lecteur dans une pratique : la lecture dans Les Bijoux indiscrets, le retour à Paris pour La Religieuse, et la conversation pour Jacques le fataliste. Le ton et les dehors sont sexuels, mais le but est une coopération textuelle; en

d'autres termes, la relation textuelle entre narrateur et narrataire est grossie, exagérée et dramatisée dans une métaphore sexuelle.

Les trois romans mettent aussi en place des structures narratologiques qui illustrent le mécanisme du désir de l'autre, la complémentarité des instances du discours nécessaire à l'actualisation du sens.

Dans les trois romans, les parallèles entre les couples narratologiques et les couples sexuels, et la nature de leurs relations, nous renseignent sur les interférences entre sexualité et textualité, mais confirment aussi que ces romans sont des romans qui ont pour sujet l'exploration des relations textuelles, langagières et interprétatives, beaucoup plus que la sexualité qui y est utilisée comme une sorte de catalyseur simplificateur et métaphorique illustrant la complexité et la richesse du partenariat textuel.

Conclusion générale

La démarche que nous envisagions était celle d'une lecture renouvelée des romans de Diderot, qui pourrait rejaillir sur d'autres de ses œuvres. Si la critique est abondante, juste et souvent pertinente sur les romans de Diderot, et même si la richesse et la complexité des Bijoux indiscrets est sans aucun doute négligée, il n'en demeure pas moins qu'il restait à aborder ces œuvres dans une approche qui réunit les problématiques sexuelle et textuelle.

Si la critique s'est beaucoup intéressée, au cours des trente dernières années, aux interrelations entre textualité et sexualité, c'est surtout dans un effort de démontrer combien la textualité a le pouvoir de construire une sexualité. En d'autres termes, la sexualité, s'il faut absolument s'exprimer en termes dichotomiques, est moins concrète qu'il n'y paraît, et s'inscrit très cérébralement, dans la mesure où elle peut se construire culturellement. Notre effort de recherche est inverse : il nous importait d'élucider comment, dans la poétique romanesque de Diderot, la sexualité est instrumentale et met en lumière l'acte textuel, l'interprétation, le point de contact textuel entre un auteur et un lecteur. Examiner les interactions entre sexualité et textualité, c'est remettre en question des présupposés sur lesquels reposent la théorie littéraire des cent dernières années : la limite entre le réel et l'imaginaire, entre l'abstrait et le concret, entre le physiologique et le mental, entre le corps et l'esprit. La pensée dualiste, en somme.

Penser Diderot autrement, c'est surtout résister à la tentation d'une pensée réductrice. La difficulté de la pensée de Diderot, et de son approche du monde, réside avant tout dans le fait qu'il faut résister à la tentation du confort que représente la réduction des paradoxes. La pensée de Diderot, et son écriture, ne sont jamais finalisées

ou finales. C'est une écriture ouverte. Ouverte à autrui, ouverte à la remise en question, ouverte à la critique, et ouverte jusque dans sa structure, puisqu'elle dépend si intrinsèquement de ce que l'on en fait. Ce sont des lecteurs responsables qui aiment lire Diderot, et c'est un effort considérable que d'en faire une lecture honnête.

L'effort minutieux qu'a été la tentative de cerner plus exactement l'interaction entre la sexualité et la textualité dans la poétique romanesque de Diderot a été un effort fructueux à bien des égards. Il apparaît clairement que la sexualité, si elle détient sans conteste possible une place centrale dans les trois romans, est toutefois toujours subordonnée à la textualité, plus précisément à un contrat textuel dont elle offre une métaphore qui décrit la nature de la relation à établir entre le lecteur et l'auteur. Cette conclusion, bien établie, vient donner une réfutation plus théorique et rationnelle aux accusations de pornographie qui ont pesé sur les romans de Diderot et qui, si elles ne sont plus acceptées de nos jours, n'ont pas à ma connaissance été jusqu'ici examinées dans leurs fondements. Si la métaphore entre textualité et sexualité est possible, toutefois, c'est du fait des zones de recoupement conceptuelles entre elles, qui, chez Diderot, sont nombreuses : la sexualité comme la textualité constituent une ouverture à autrui, un partenariat; elles combattent l'ennui et enrichissent; elles nécessitent un partenariat, qui peut décliner selon des variantes presque infinies, depuis la participation forcée et fautive jusqu'à la duperie d'une victime consentante en passant par une participation équilibrée et heureuse de toutes les parties impliquées.

Nous avons en chemin eu à surmonter des écueils théoriques, qui ont surgi sans surprise des prémisses mêmes de la question que nous étudions. Car enfin, selon presque

toutes les théories acceptées du vingtième siècle, un texte est un texte, et les interrelations entre un texte, abstrait et intellectuel, avec une entité « bassement matérielle et corporelle », ne peuvent faire l'objet d'une étude sérieuse. Force est de constater que l'approche, si elle doit être envisagée avec précaution à cause des débordements qui risquent d'en résulter, porte néanmoins ses fruits : aucune théorie n'a permis de façon efficace de délimiter ce qui constitue un texte pornographique, et ce qui le distingue d'un texte érotique. En choisissant une approche qui soutienne le paradoxe d'une sexualité hybride, paradoxalement ancrée à la fois dans un texte *et* dans le monde empirique, on peut établir de façon satisfaisante que la pornographie ne peut être envisagée *stricto sensu* textuellement. En revanche, lorsqu'on déplace la loupe théorique sur la nature des relations préconisées entre un texte et son lecteur (empirique et physique), on aboutit alors à une définition satisfaisante de la pornographie. En d'autres termes, la pornographie, et peut-être d'ailleurs toute lecture, est un rapport. Un acte, un texte, une peinture ou un film ne peuvent être pornographique en soi : leur contrat de lecture peut l'être, ou dans des cas extrêmes, on peut leur imposer un mode de lecture pornographique qu'ils ne préconisent pourtant pas. Un texte pornographique serait un texte qui préconiserait une grille de déchiffrement encourageant à se servir du texte comme catalyseur à un désir qui lui préexiste. Le texte pornographique se définit dans et par le désir qui lui préexiste.

Nous retombons sur nos pieds : la textualité, comme la sexualité, est un mode de fonctionnement, une relation à autrui. Elle ne se définit que par et dans ce rapport.

Dans les textes spécifiquement, les trois romans de notre corpus offrent à un premier niveau de lecture toutes les apparences d'un plaidoyer qui organise les rapports

entre textualité et sexualité sous des dehors d'oppression injustifiée d'une sexualité naturelle et positive par une textualité hypocrite et mensongère. Cette lecture, si séduisante soit-elle de par sa cohérence, ne résiste pas à l'analyse ni même à une lecture attentive. Le texte est criblé de sens réversibles, d'incertitudes, d'interprétations contraires pleinement justifiées, de sens glissants, qui ne peuvent que nous faire conclure à l'impossibilité de la réduction du paradoxe entre sexualité et textualité que proposait la théorie de l'oppression injustifiée. Aucun des trois romans ne prétend ni même ne tend vers la résolution de ce paradoxe, qu'ils cultivent au contraire.

Une des grandes difficultés lorsqu'il s'agit de se pencher sur le sens sexuel, consiste à déterminer quels sont les passages sexuels, tant le sens est glissant, et tant nous sommes en tant que lecteurs, constamment entraînés d'une surinterprétation joyeuse à une sous-interprétation naïve. Les romans sont riches de glissements de sens ludiques qui mettent en lumière le pouvoir corrupteur de la sexualité sur la textualité, dans le sens où elle met au jour l'incapacité à représenter adéquatement, mais aussi le formidable point de contact que constitue l'interprétation. Autrement dit, à l'angoisse de l'incommunicabilité, Diderot oppose la merveille du pouvoir interprétatif. La représentation du réel est impossible, mais le rapport à autrui est là; trompeur, mystificateur, mystifié, peut-être, mais bien là. La communication ne porte pas sur le message communiqué, mais sur le lien établi entre les instances du discours. Dans tous les cas, le dédoublement du sens qui résulte de la présence de la sexualité dans le texte met à jour les rouages du texte et surtout les relations entre le destinataire et le destinataire d'un message.

Les trois romans se distinguent ensuite dans ce qui ressemble un peu à une variation sur un même thème dans l'impossibilité de la transparence représentative qu'ils établissent tous trois. Si les trois romans travaillent sans déni possible au démantèlement de la transparence, le degré de distorsion et le démantèlement s'opèrent différemment d'un roman à l'autre. Dans Les Bijoux indiscrets, la transparence et la stabilité de la représentation sont dénoncées comme le désir déraisonnable d'un sultan tyrannique et la coercition qui lui permettent d'extraire du sens, dans un partenariat textuel dont le contrepoint sexuel serait le viol : en effet, seule la volonté interprétative de Mangogul fait autorité, et il n'écoute en rien le désir signifiant de ce qu'il écoute. Le sens n'est que le résultat de sa volonté à lui, et de la volonté farouche d'ignorer l'autre partie impliquée dans quoi que ce soit d'autre que sa capacité à le satisfaire. Mangogul ne doute jamais de la vérité du discours des bijoux, ou de son pouvoir, ce qui revient exactement au même. Parce que Mangogul a un désir impérieux de faire parler le sexe, d'y trouver sa vérité, il impose coûte que coûte ce sens-là, cette stabilité-là sur ce qu'il entend. C'est ni plus ni moins qu'un mécanisme interprétatif. Le langage des bijoux est loin d'être clair, et encore une fois, l'opacité et le mystère du langage des bijoux n'est pas assez mentionné par la critique qui s'arrête au désir dictatorial de Mangogul. Dans les Bijoux, pourtant, la « vérité » n'est jamais que fonction de ce que le destinataire du message entend par vérité, et n'est pas atteignable, parce que pas toujours intelligible. Les questions philosophiques abordées dans Les Bijoux dépassent de loin ce que la critique a coutume d'y voir : dans ce texte autant et peut-être même plus que dans les deux autres, la multiplicité des interprétations valides fait loi, le dédoublement des sens est érigé en principe, jusqu'à atteindre parfois une réversibilité du sens.

Dans La Religieuse, le déni de la transparence représentative s'établit principalement dans le lien très clair et trop peu souligné par la critique entre l'innocence sexuelle et l'innocence textuelle de Suzanne. Plusieurs lectures du roman coexistent simultanément, selon le degré de connaissance sexuelle, bloqué ou activé par les différents destinataires mis en présence simultanément, ce qui vient mettre en lumière la possibilité de la non-coopération d'une des instances du discours. La Religieuse illustre combien la textualité modifie une expérience sexuelle dans le sens où elle montre que tout acte est potentiellement lisible comme étant sexuel.

Dans Jacques le fataliste, la non-transparence est établie du fait que le texte apparaît comme un tissu d'espaces blancs, puisque le lieu de prédilection d'actualisation du sens sexuel sont les blancs du texte, les non-dits, les ellipses et autres contournements, qui sont autant d'interstices que le destinataire du message doit remplir. Si le destinataire les a laissés blancs, c'est essentiellement pour mettre en lumière et augmenter la participation nécessaire de l'autre entité de production du récit. Le roman tout entier s'amuse de ce mécanisme qui fait établir une plus-value de sens au destinataire. Comme un reflet de Jacques et de son maître, le lecteur se trouve dans une relation avec l'auteur qui fait écho aux relations d'amitié et de compétition entre les protagonistes, mais aussi et surtout dans la nécessaire relation de complicité qui est sous-jacente au principe de plaisir qui anime tout le texte.

Dans les trois textes, l'expression sexuelle crue et directe n'est jamais ni complaisante ni libre, et s'inscrit toujours en creux de quelque chose. L'existence physique du lecteur, sa possible réaction physiologique sont toujours diffusées par des stratégies plus directement textuelles. Chez Diderot, le lecteur apparaît comme

l'actualisation possible d'une des variantes contenues dans les grilles de déchiffrement du texte préconisées, guidé et motivé par des réseaux d'instruction. En somme, la lecture du texte devrait obéir à un contrat de lecture contenu dans le texte. La difficulté de la sexualité qui s'inscrit dans des blancs est celle de déterminer si le fait de combler un blanc, comme le font habituellement les critiques pour les blancs monumentaux autour desquels se construit La Religieuse, doivent être remplis, ou si leur remplissage constitue déjà une surinterprétation. Autrement dit, est-ce que de combler le blanc serait un réflexe rassurant qui réduit le paradoxe, et impose, comme Mangogul et sa bague, une interprétation du dehors, qui nous en dit plus sur l'interprète que sur le texte?

Si un texte est un outil relativement univoque de représentation du monde, il n'en demeure pas moins que la sexualité dans un texte exacerbe la fragilité de cette stabilité du sens, qui va chez Diderot peut-être jusqu'à n'être qu'illusoire. Mais si la vérité et la stabilité du sens ne peuvent être garanties, c'est qu'elles sont fonction de la volonté des instances du discours et de la nature de leur relation.

En somme, ce que les interactions entre textualité et sexualité font ressortir dans le texte, c'est l'importance primordiale qui doit être accordée à la relation entre les destinataires et les destinataires. Mais il n'est pas toujours évident, dans la poétique romanesque de Diderot, de déterminer qui sont les instances du discours qui y jouent quel rôle. Si la sexualité modifie la textualité dans le sens où elle rend visible la nécessité de la coopération du narrataire, la tâche n'est pas facile à accomplir. La question pourtant simple de savoir qui est le narrataire d'un discours donné peut être une question tortueuse.

En effet, les trois romans se distinguent par le dédoublement et-ou la multiplication des narrateurs, par l'emboîtement des récits, par la mystification prétendument démystifiée par la très mystificatrice Préface Annexe et autres auteurs africains traduits.

L'effort de regarder à la loupe les figures du narrateur et les figures du narrataire dans les romans nous permet de raffiner notre grille de lecture, en d'autres termes de mieux déterminer quel est le contrat de lecture préconisé et mis en place dans chacun des romans.

La clé des rapports entre sexualité et textualité dans les romans de Diderot, c'est que le texte établit entre les instances du discours un contrat apparemment sexuel, mais qui n'a de sexuel que les dehors, puisque c'est en fait un contrat textuel qui est mis en place, et qui incite à une pratique, plus précisément à un type de pratique textuelle. Le tissu textuel est tendu jusqu'à se faire visible. La nature de la relation entre destinataire et destinataire d'un message prend en effet, et doit prendre, le pas sur le sens contenu dans les signes, lesquels ne sont pas interprétables en dehors d'un contexte d'énonciation.

Dans Les Bijoux indiscrets, le narrataire se distingue par sa curiosité, et par son désir d'échapper à l'ennui; il est potentiellement narrateur et se réjouit de cette possible usurpation des rôles; il dicte par ses attentes la forme et le contenu d'un texte qui répondent à son désir, dont ils dépendent. Un bon narrateur peut cependant tenir compte du principe de plaisir, et anticiper le plaisir de l'autre. Le narrataire spécifique qu'est le lecteur se distingue encore par sa volonté farouche de déceler du sens derrière les signes, même si le contrat textuel mis en place par le texte nous met en garde contre une volonté trop farouche d'imprimer un sens excessif aux choses. Pour ce qui est du partenariat entre

narrateur et narrataire, il est le fruit d'une tension dans un paradoxe : le narrateur idéal est un idéaliste qui ne veut que partager des pensées nobles et ardues avec un auditoire à la hauteur de son intelligence; le narrataire type, en revanche, se distingue par son désir de plaisir textuel, qui peut aller jusqu'à extorquer les récits qu'il veut, et qui fait constamment peser sur le récit la menace de l'abandonner. Un narrataire, dans sa représentation extrême, est un dilettante absolutiste. Le contrat textuel des Bijoux indiscrets, en somme, c'est que le narrateur doit, pour séduire, s'adapter et répondre au désir de son narrataire, mais pour que la coopération soit réussie, il lui faut un narrataire attentif, et qui ne soit pas dupe.

Dans La Religieuse, il est remarquable que malgré l'abondance des textes théoriques, on n'ait jamais remarqué combien les conclusions tirées dans des approches *a priori* narratologiques tiraient les mêmes conclusions que les approches plus centrées sur le « thème » sexuel. On a aussi souvent négligé et à tort le degré d'ouverture que représente l'épistolarité, même partielle, du roman. Dès ses prémisses le texte vise à se dépasser, à se définir par la perception qu'on en aura, par sa réception. Là aussi, le seul sujet possible du discours, c'est le désir de l'autre. L'épistolarité du roman, son ouverture et ses « blancs », en font un texte remarquablement agrammatical qui responsabilise le destinataire du texte en lui donnant l'illusion de tenir une part dans la création du texte. La structure du texte est éminemment instable, et se distingue par sa capacité de saboter toute figure qui pourrait de près ou de loin ressembler à une autorité narrative. Comme dans les Bijoux indiscrets, on a là aussi un contrat de lecture qui a des apparences de séduction sexuelle. La Religieuse est une entreprise de mystification et de séduction textuelles, qui s'actualisent toutes deux dans une métaphore de la forme privilégiée de la

séduction qu'est la séduction sexuelle. La critique a également négligé dans ses efforts de mieux cerner ce roman énigmatique, de se pencher sur les limites suggérées à l'interprétation : si le roman est imprégné de relents de séduction, il est pourtant clair que les narrataires mis en scène dans le roman qui cèdent à cet aspect du texte ne sont pas dépeints sous des traits favorables. Comme le narrataire idéal des Bijoux, le narrataire idéal de La Religieuse doit ne pas être prompt à se laisser prendre aux filets les plus visibles du texte. Le sens sexuel est tout à la fois encouragé et bloqué, et le blocage est ce qui doit prédominer. Il n'y a à ma connaissance aucun critique qui se soit penché sur les stratégies du texte, pourtant bien visibles, qui découragent une interprétation sexuelle : ce mode de lecture est présent, il est là pour tenter le lecteur, mais il n'est pas validé par l'auteur. La sexualité est donc ici aussi subordonnée à un contrat de lecture qu'elle doit servir. Elle opère comme un outil privilégié de la séduction, mais qu'il faut manipuler avec précaution.

Sur Jacques le fataliste, la critique a souvent négligé l'aspect sexuel du roman, à quelques exceptions notables près qui abordent les relations entre sexualité et textualité en affirmant de ce roman qu'il « érotise » la parole. Tous les critiques cependant s'accordent pour dire qu'il s'agit d'un roman du désir de la parole, du désir des récits d'autrui. Les parallèles entre les comportements sexuel et textuel des personnages sont pourtant évidentes, et encouragent à un rapprochement. Le thème presque obsessionnel du cocuage fait d'ailleurs écho aux duperies et aux tromperies textuelles opérées par le roman. L'histoire de Mme de la Pommeraye peut se lire comme une sorte de déclinaison des avatars possibles des partenariats textuels et sexuels, s'illustrant dans les mêmes paradoxes et la même réversibilité que ce qui s'observe pour les deux autres romans.

Jacques, c'est l'histoire de la recherche d'un partenaire textuel à la fois irremplaçable, unique (empirique?) et indifférencié, abstrait, susceptible de multiples actualisations, entrecroisée d'une recherche sur un échange à la fois textuel et sexuel. Dans la sexualité aussi, le roman explore cette quête impossible d'un partenaire sexuel à la fois irremplaçable et indifférencié, qui est illustrée on ne peut mieux dans Mlle d'Aison, qui devient l'amour et la femme irremplaçable du marquis de catin, et donc partenaire sexuelle indifférenciée, qu'elle était. Dans ce roman, la sexualité est le facteur désorganisateur par excellence, à plusieurs niveaux du récit. Elle est liée dans de nombreux réseaux de signification à la tromperie, à la duperie, à l'usurpation et aux modalités d'échange textuel qui s'y définissent. Le partenariat textuel est là aussi métaphorisé en partenariat sexuel, mais la métaphore est presque réversible, et rejaillit sur le sens littéral en envoyant des échos de duperie textuelle, d'usurpation textuelle, de partenariat textuel. La métaphore s'actualise dans deux quêtes similairement impossibles : la quête du partenaire textuel-sexuel irremplaçable, fidèle, stable, constant, qui sont les avatars du rêve impossible qu'est le rapport stable au réel, ce qui n'est pas sans rappeler la quête de Mangogul.

Il reste encore beaucoup à dire sur Diderot. Les portes qu'ouvre une approche qui relie la textualité et la sexualité, une approche qui soutient le paradoxe difficilement soutenable de prémisses qui allient des entités textuelles et des entités empiriques sont nombreuses et prometteuses. Depuis des recherches plus poussées sur une théorisation du rapport pornographique au texte jusqu'aux liens qui existent entre plagiat et infidélité dans Jacques le fataliste en passant par la figuration de Suzanne comme victime sacrificielle jetée à l'autel d'une sexualité désacralisée, au croisement entre le sacré et le

séculaire, et surtout, des travaux qui rendent mieux compte de la richesse extraordinaire et trop peu clamée des Bijoux indiscrets. Il n'est pas à douter que des conséquences sont à tirer également sur la correspondance de Diderot, et sur ses écrits politiques.

Un regard nouveau sur Diderot? Une lecture plus juste de ses romans? La textualité est l'objet du discours dans les romans de Diderot, dans une mécanique du désir qui se métaphorise merveilleusement bien sous des dehors sexuels. La sexualité est omniprésente comme canal de sens qui permet de rendre visible la fabrique du texte et l'impossibilité de représenter adéquatement. Mais derrière la volonté farouche de démystifier la transparence du langage, si la lecture de Diderot n'est ni noire ni angoissante malgré sa lucidité sur la difficulté du rapport au réel, c'est que la transparence n'est pas le seul mode d'approche de l'univers. L'univers, comme la sexualité, comme le sens derrière les signes qui s'efforcent de représenter, n'existent jamais que *par rapport à*. La mystification est mensongère, mais elle est dans toute la splendeur du paradoxe que cela peut représenter, une voie privilégiée à la démystification, et potentiellement une route qui approche un peu d'une vérité insaisissable et inintelligible.

OEUVRES CITÉES

Adams, David. « Experiment and experience in *Les Bijoux Indiscrets*. » Studies on Voltaire and the Eighteenth Century 182 (1979): 303-317.

Adams, Tracy. « Suzanne's fall: innocence and seduction in *La Religieuse*. » Diderot Studies 27 (1998) : 13-28.

Alexandrian, Sarane. Histoire de la littérature érotique. Paris : Seghers, 1989.

Allen, Dennis W. « Sexuality/ Textuality in *Tristram Shandy*. » Studies in English Literature 25 (1985): 651-669.

Barthes, Roland. « Analyse structurale du récit. » Poétique du récit. Paris : Seuil, 1977.

---. « Diderot, Brecht, Eisenstein. » Revue d'esthétique 26 (1973) : 185-191.

---. Le plaisir du texte. Paris : Seuil, 1973

Bassnett, Susan. « Sexuality/ Textuality. » Essays in Poetics, 9-1: 1-15.

Batlay, J., and O. Fellows. Essays on the Age of Enlightenment in the Honour of Ira O. Wade. Genève: Droz, 1977.

Baudiffer, Serge. « La parole et l'écriture dans *Jacques le fataliste*. » Studies on Voltaire and the Eighteenth Century 185 (1980) : 283-95.

Baudrillard, Jean. De la séduction. Galilée, 1979.

- Booth, Wayne. The Rhetoric of Fiction. Chicago: The University of Chicago Press, 1961.
- Brady-Papadopoulou, Valentini. « Separation, Death and Sexuality: Diderot's *La Religieuse* and Rites of Initiation. » Studies on Voltaire and the Eighteenth Century 192 (1980): 1199-1205.
- Brogiani, Gabriel John. « The Function of Narration in Diderot's *Jacques le fataliste*. » Modern Language Notes 89 (1974) : 550-559.
- Brulotte, Gaétan. « Petite narratologie du récit érotique. » Poétique XXII (fév. 1991) : 3-15.
- Caplan, Jay. « Framed Narratives: Diderot's genealogy of the beholder. » Theory and History of Literature 19 Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985: 97-115.
- Catrysse, Jean. Diderot et la mystification. Paris: Nizet, 1970.
- Champagne, Roland A. « Words disguising desire: serial discourse and the dual character of Suzanne Simonin. » Kentucky Romance Quarterly 28 (1981): 341-350.
- Chouillet, Jacques. Diderot. Paris : SEDES, 1979.
- Clarke-Evans, Christine. « Le témoignage de Suzanne : Séduction tragique et discours juridique dans *La Religieuse* de Diderot. » Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie (1996) : 75-89.
- Colomb, Gregory G. « Semiotics since Eco. » Papers on language and literature 16:4, Fall 1980 : 444-459.

- Conroy, Peter V. Jr. « Gender Issues in *La Religieuse*. » Diderot Studies 24 : 47-66.
- Coudreuse, Anne. « Pour un nouveau lecteur : *La Religieuse* de Diderot et ses destinataires. » Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie 27: 43-57.
- Creech, James. « Diderot and the pleasure of others. Friends, readers, and posterity. » Eighteenth Century Studies XI (1977-78): 439-456.
- . « Language and Desire in *Les Bijoux indiscrets*. » XVIIIth Century : Theory and Interpretation XX (1979):182-198.
- Crosman Wimmers, Inge. « Thématique et poétique de la lecture romanesque. » Communications 47 (1988) :63-77.
- Culler, Jonathan. « In Defence of Overinterpretation », in Umberto Eco Interpretation and Overinterpretation ed. Stefan Collini, Cambridge University Press, 1992, 111-112.
- De la Carrera, Rosalina. « Epistolary triangles : the *Préface-Annexe* of *La Religieuse* re-examined. » Eighteenth Century Theory and Interpretation 29 (3) (1988) : 263-280.
- . Success in Circuit Lies : Diderot's Communicational Practice. Stanford University Press, 1991.
- De Witt, Bryce S., and N.Graham. The Many-Worlds Interpretation of Quantum Mechanics. Princeton University Press, 1977.

- Démoris, René. « Esthétique et libertinage: Amour de l'art et art d'aimer. » Éros philosophe. Discours libertins des Lumières. Paris : Champion, 1984 : 149-161.
- Diderot, Denis. Jacques le fataliste. Paris : Garnier-Flammarion, 1970.
- . La Religieuse. Paris : Garnier-Flammarion, 1968.
- . Les Bijoux indiscrets. Paris : Garnier-Flammarion, 1968.
- . Lettres à Sophie Volland. Paris : Gallimard : 1984.
- . Œuvres, Tome IV, Esthétique Théâtre. Paris : Laffont, 1996.
- Didier, Béatrice. « Contribution à une poétique du leurre: "lecteur" et narrataire dans *Jacques le fataliste.* » Littérature 31 (1978) : 3-21.
- . « 'Je' et subversion du texte dans *Jacques le fataliste.* » Littérature 48 (déc. 1982): 92-105.
- Eco, Umberto. Interpretation and Overinterpretation. ed. Stefan Collini, Cambridge University Press, 1992.
- . Lector in fabula ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs. Paris : Grasset, 1985.
- . L'Œuvre ouverte. Paris : Seuil, 1965
- . The Limits of Interpretation. Bloomington : Indiana University Press, 1990.
- . Six promenades dans le bois du roman et d'ailleurs. Paris : Grasset, 1996.

Edmiston, William. « Narrative voice and cognitive privilege in Diderot's

La Religieuse. » French Forum X (1985) : 133-144.

Ellrich, Robert J. « The Rhetoric of *La Religieuse* and Eighteenth-century Forensic Rhetoric. » Diderot Studies III (1961) : 129-155.

Fellows, Otis. "Ma relation avec Diderot." Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie 1, 1986 : 8-12.

Foucault, Michel. Histoire de la sexualité. Tome I : La volonté de savoir. Paris : Gallimard, 1976.

---. Histoire de la sexualité. Tome II : L'usage des plaisirs. Paris : Gallimard, 1984.

---. Histoire de la sexualité. Tome III : Le souci de soi. Paris: Gallimard, 1984.

Fowler, J.E. « Suzanne at Ste Eutrope : Negation and Narration in *La Religieuse*. » Diderot Studies 27 (1998): 83-96.

Frappier-Mazur, Lucienne. « Truth and the Obscene Word in Eighteenth-century French Pornography. » The Invention of Pornography. Lynn Hunt, ed., New-York: Zone books, 1993: 203-220.

Geffriaud-Rosso, Jeannette. Jacques le fataliste, l'amour et son image. Pise: Libreria Goliardica, 1981.

Genette, Gérard. Figures I. Paris : Seuil, 1966.

---. Figures II. Paris : Seuil, 1969.

---. Figures III. Paris : Seuil, 1972.

Gepner, Corinna. « L'autoportrait de la narratrice dans *La Religieuse*. Les ruses du

Regard. » Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie (1994) : 55-67.

Goldberg, Rita. Sex and Enlightenment : Women in Richardson and Diderot. Cambridge:

Cambridge University Press, 1984.

Goulemot, Jean-Marie. « Figures de pouvoir dans *Jacques le fataliste*. » Stanford French

Review VIII (1984-5) : 321-333.

Greenberg, Irwin. « Manipulation in Diderot's *Jacques le fataliste et son maître*. »

Romance Notes 16 (1974-75): 605-611.

---. « Narrative technique and literary intent in Diderot's *Jacques le fataliste*. » Studies on

Voltaire and the Eighteenth Century 79 (1970): 93-101.

Grice, Paul. « Logique et conversation. » Communications 30 (1979), 57-72.

Guiraud, Pierre. Sémiologie de la sexualité. Paris : Payot, 1978.

Hayes, Julie. « Retrospection and contradiction in Diderot's *La Religieuse*. » Romanic

Review 77 (1986) : 233-242.

Humbert, Brigitte E. « *La Religieuse* de Diderot et la marquise de Laclos. » The French

Review 75 (6, May 2002): 1195-1211.

Humphries, Jefferson. « The Eighteenth Century reinvents virtue: A reading of Diderot's

Les Bijoux indiscrets. » French Forum XIV (1989): 31-41.

Hunt, Lynn, ed. The Invention of Pornography. New-York: Zone Books, 1993.

Iser, Wolfgang. The Implied Reader. Baltimore and London: John Hopkins University Press, 1974.

Josephs, Herbert. « Diderot's *La Religieuse* : Libertinism and the dark cave of the soul. » Modern Language Notes 91 (1976) : 734-755.

Jullien, Dominique. « *Locus hystericus* : l'image du couvent dans *La Religieuse* de Diderot. » French Forum 15 (1990), 133-148.

Kavanagh, Thomas M. «Language as Deception: Diderot's *Les Bijoux Indiscrets*.» Diderot Studies XXIII (1988): 101-113.

Kelly, Dorothy. Telling glances : voyeurism in the French Novel. New York and London: Rutger's University Press, 1992.

Kempf, Roger. Diderot et le roman, ou le démon de la présence. Paris: Seuil, 1984.

---. « Le Bijou muet. » L'Infini 12 (1985) : 17-22

Laborde, Alice. Diderot et l'amour. Saratoga, Calif. : Anima Libri, 1979.

Lacan, Jacques. Écrits. Paris : Seuil, 1966.

Laufer, Roger. « La structure et la signification dans Jacques le fataliste. » Revue des Sciences Humaines (1963) : 109-112.

Lecointre, Simone, and Jean Le Galliot. « L'appareil formel de l'énonciation dans Jacques le fataliste. » Le Français Moderne XL (1972) : 222-231.

- Lecointre, Simone. « Qui parle dans Jacques le fataliste? » Diderot oder die Ambivalenz der Aufklärung. Heidelberger Vorstragsreihe zum Internationalen Diderot Jahr 1984. Würzburg: Königshausen und Neuman, 1987: 9-20.
- Leov, Nola. M. «Literary Techniques in Les Bijoux indiscrets.» Journal of the Australasian Language and Literature Association 19 (1963): 93-103.
- Lester-Smith, Peter. « Duplicity and Narrative Technique in Le Roman Libertain. » Kentucky Romance Quarterly 25 (1979): 69-77.
- Lizé, Émile. « La Religieuse, un roman épistolaire? » Studies on Voltaire and the Eighteenth Century 98 (1972): 143-163
- Lloyd, Carol. « 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 (1984) : 79-99.
- Macary, Jean. « Structure dialogique de La Religieuse de Diderot. » Essays on the Age of Enlightenment in the honor of Ira O. Wade. Paris, 1977.
- Martel, Jacinthe. « De la curiosité dans Les Bijoux indiscrets : propositions de lecture. » Diderot Studies XXV, 1993 : 75-88.
- Marvick, Louis. « Heart of flesh, hearts of stone, a reading of Diderot's La Religieuse. » Romanic Review 80 (1989) :185-206.

- Mauzi, Robert. « La parodie romanesque dans *Jacques le fataliste*. » Diderot Studies 6 (1964) : 89-132.
- May, Georges. Diderot et la Religieuse. New Haven : Yale University Press/Paris : Presses universitaires de France, 1954.
- McDonald, Christie. « Résonances associatives. La pensée analogique selon Denis Diderot. » Études françaises 22 : 9-21.
- McGinnis, Reginald. « Mystification et Lumières : les renvois de *l'Encyclopédie* », communication inédite, XXIIème Congrès de la Société canadienne d'étude du dix-huitième siècle. » Québec, 26 octobre 2002.
- Melançon, Benoît. Diderot épistolier. Contribution à une poétique de la lettre familière au XVIIIème siècle. Montréal : FIDES, 1996.
- Mésavage, Ruth T. « Dialogue and Illusion in *Jacques le fataliste*. » Diderot Studies XXII (1986): 79-87.
- Moi, Toril. Sexual/Textual Politics. London : Routledge, 1985.
- Monier, Nadine. « Diderot/Foucault; *La Religieuse*, *Jacques le Fataliste* et *La volonté de savoir*. » Constructions (1985): 17-37.
- Moser-Verrey, Monique. « *Jacques le fataliste et son maître* : Interdépendances. » Revue Canadienne de Littérature Comparée III (Winter 1976) : 51-62.
- Mylne, Vivienne. La Religieuse. London : Grant & Cutler, 1981.

- . « What Suzanne Knew : Lesbianism and *La Religieuse*. » Studies on Voltaire and the Eighteenth Century 208 (1982):167-73.
- Niderst, Alain. "Esthétique et matérialisme à la fin du siècle." Dix-huitième siècle 24 (1992): 189-197.
- O'Gorman, Donal. « A new reading of *Jacques le fataliste*.» Diderot Studies XIX (1978): 129-143.
- Olsen, Michael. « 'Lecteur modèle', codes et structures.» Orbis Litterarum 37 (1982) : 82-94.
- Parker, Alice. « Diderot/ica : Diderot's contribution to the history of sexuality. » Diderot Studies XXII (1986): 89-106.
- Pashkaian, N. T. «Poetika romana D. Didro *Neskromnye sokrovishcha* » Vestnik Moskovskogo Universiteta 9:1 (1995) : 21-31.
- Poulet, Georges. Études sur le temps humain. Paris : Plon, 1950.
- Prince, Gerald. « Introduction à l'étude du narrataire.» Poétique 14 (1973) : 178-190.
- . « Thématiser.» Poétique 64 (1985) : 425-433.
- Proust, Jacques. Lectures de Diderot. Paris : Armand Colin, 1974.
- Rand, Erica. « Diderot and girl-group erotics. » Eighteenth-Century Studies 25 (1991-92): 495-516.
- Raymond, Jean. « Le sadisme de Diderot. » La littérature et le réel. Paris : (1965) : 21-46.

- Reichler, Claude. L'Âge libertin. Paris : Minuit, 1987.
- Renaud, Jean. « Diderot et le parler d'amour. » Colloque de Cerisy : Interpréter Diderot aujourd'hui. Paris : Le Sycomore, SFIED, 1984.
- . « Jacques, vous n'avez jamais été femme. » Dix-huitième siècle 18, 1986 : 375-387.
- Riddle-Guignon, Emily. « What saying is 'about' : a speech-act reading of Diderot's *Jacques le fataliste et son maître* » Studies on Voltaire and the Eighteenth Century 275 (1990): 147-291.
- Rimmon-Kenan, Shlomith. « Qu'est-ce qu'un thème? » Poétique 64 (1985) : 397-406.
- Rivers, Christopher. « Inintelligibles pour une femme honnête : Sexuality, textuality and knowledge in Diderot's *La Religieuse* and Gautier's *Mademoiselle de Maupin*. » Romantic Review 86 (1995) : 1-29.
- Rousseau, Nicolas. Diderot, l'écriture romanesque à l'épreuve du sensible. Paris : Champion, 1997.
- Rousset, Jean. Forme et Signification. Paris : Corti, 1973.
- Saint-Amand, Pierre. Diderot ou le labyrinthe de la relation. Paris : Albin Michel, 1997.
- . Séduire ou la passion des Lumières. Paris : 1987.
- Schmitt, Eric-Emmanuel. Diderot ou la philosophie de la séduction. Albin Michel, 1997.
- Schrödinger, E. « Die gegenwärtige Situation in der Quantummechanik. » Naturwissenschaften 23: 807-812, 823, 844-849 (1935) Traduction vers l'anglais:

John D. Trimmer. Proceedings of the American Philosophical Society 124 (1980)
: 323-338.

Seguin, Jean-Pierre. Diderot, le discours et les choses. Paris : 1978.

---. « *Les Bijoux indiscrets*, discours libertin ou discours de la liberté? Approche lexicostylistique. » Eros philosophe. Discours libertins des Lumières. Paris : Champion, 1984 : 41-55.

---. « L'illusion du destinataire chez Diderot. Un aspect de la stratégie persuasive. » Stratégies discursives. Actes du colloque du Centre de recherches linguistiques et sémiologiques de Lyon. 20-22 mai 1977. Presses Universitaires de Lyon, 1978.

Sfragaro, Adriana. « La représentation de la femme chez Diderot. » Studies on Voltaire and the Eighteenth Century 193 (1980) : 1893-1899.

Sgard, Jean. « La beauté convulsive de *La Religieuse*. » L'Encyclopédie, Diderot, l'esthétique : Mélanges en hommage à Jacques Chouillet. Paris : Presses universitaires de France, 1991 : 209-215.

Shermann, Carol. Diderot and the Art of Dialogue. Genève: Droz, 1976.

---. « The deferral of textual authority in *La Religieuse*. » Postscript (1985) : 57-65.

Simon, Irène. « Frustration as Theme and as Narrative Device in *Tristram Shandy*, *Jacques le fataliste* and *La Disparition*. » Revue Belge de philologie et d'histoire LXII 3 (1985) : 504-512.

- Sollors, Werner ed. The Return of Thematic Criticism. Cambridge MA, Harvard University Press, 1993.
- Spitzer, Leo. « The Style of Diderot. » Linguistics and Literary History. Princeton, 1948 : 135-191.
- Starobinski, Jean. « Du pied de la favorite au genou de Jacques. » Colloque international Denis Diderot 1713-1784, actes recueillis par A.-M. Chouillet Paris : Aux Amateurs de Livres, 1985 : 359-379.
- Stewart, Philip. « Body language in *La Religieuse* » Studies in French Fiction in Honour of Vivienne Mylne. London : Grant and Cutler, 1988, 307-321.
- Still, Judith, and M. Worton. Textuality and Sexuality. New York : Manchester University Press, 1994.
- Thomas, Ruth P. « *Jacques le fataliste, Les Liaisons dangereuses* and the autonomy of the novel. » Studies on Voltaire and the Eighteenth Century 117 (1974): 239-249.
- Trouille, Mary. « Sexual/Textual Politics in the Enlightenment : Diderot and d'Épinay respond to Thomas's *Essay on women*. » Romanic Review 85 (1994) :191-210.
- Trousson, Raymond. Romans libertins du XVIIIème siècle. Paris : Lafont, 1993.
- Undank, Jack. « Diderot's 'unnatural' acts : Lessons from the convent. » French Forum 11:2 (1986) : 151-167.
- Van Crugten-André, Valérie. Le Roman du libertinage 1782-1815. Redécouverte et réhabilitation. Paris : Champion, 1997.

Vartanian, Aram. « Érotisme et philosophie chez Diderot. » CAIEF 13 (1961): 367-390.

Wagener, Guy. « What in the devil's name is *Jacques le fataliste*? » Studies on Voltaire and the Eighteenth Century 278 (1990): 321-330.

Wall, Anthony. « Le bavardage du corps ou *Les Bijoux Indiscrets* de Denis Diderot. » Neophilologus 78 (1994): 351-59.

---. « Le langage-corps chez Diderot. » Queen's Quarterly 97-1 (Spring 1990):118-139.