



HAL
open science

Pour un nouveau lecteur: La Religieuse de Diderot et ses destinataires

Anne Coudreuse

► **To cite this version:**

Anne Coudreuse. Pour un nouveau lecteur: La Religieuse de Diderot et ses destinataires. Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie, 1999, 27, pp.43-57. hal-00655098

HAL Id: hal-00655098

<https://hal.science/hal-00655098>

Submitted on 26 Dec 2011

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Pour un nouveau lecteur:

La Religieuse de Diderot et ses destinataires

La Religieuse s'ouvre sur une série de paradoxes qui brouillent en particulier les catégories temporelles, puisque le mode hypothétique ("s'il m'en fait une") se télescope avec le futur ("me fournira"). L'impossibilité de commencer le récit lui sert d'origine, de "premières lignes". Ces dérapages de la temporalité feraient de cet incipit "une mise en scène particulièrement spectaculaire de l'écriture"¹.

Paradoxal, cet incipit l'est aussi du fait de ce partage inattendu de la nomination et de l'anonymat, comme un générique de film qui, muet sur les acteurs et le réalisateur, n'afficherait que le nom du spectateur, lui assignant ainsi le rôle principal. Grâce à une manipulation syntaxique, la première personne, prépondérante dans le roman-mémoires à tel point qu'elle permet, entre autres critères, de le caractériser formellement, est d'emblée constituée en objet, au moins grammaticalement, et rejetée, dans l'anonymat d'une personne secondaire, juste après le destinataire, qui trône en majesté dès les premiers mots, dans toute l'extension de son état civil et social: "M. le marquis de Croismare". L'enveloppe textuelle qui entoure les mémoires ne posséderait qu'une face, l'envers réservé à l'expéditeur restant illisible. Cette première phrase crée l'illusion d'un objet plan dans un espace à trois dimensions.

La première personne, la voix de la narration, ne sortira que progressivement de l'anonymat, six pages plus tard, et de façon tronquée (un prénom seulement), par la bouche de la Supérieure de Sainte-Marie: "Sœur Suzanne est une très belle religieuse"². Il s'agit donc ici du véritable baptême de Suzanne, le premier ayant été éludé, avec la question de la bâtardise, dans le résumé généalogique de la narratrice:

Mon père était avocat. Il avait épousé ma mère dans un âge assez avancé; il en eut trois filles.³

Cette généalogie, classique et anodine en apparence, est déjà piégée pour le lecteur. L'usage du mot "père" dans son sens juridique, moral, social et familial, permet de reconstituer, pour le lecteur, l'illusion d'optique dont Suzanne était victime avant la révélation de sa bâtardise. Mais l'emploi de ce mot sans modalisation contrevient à la logique de la mémoire et à celle du

roman. Ce retour aux origines n'est donc pas la généalogie de Suzanne, mais déjà son roman familial.

Suzanne ne peut acquérir un nom, et une identité, que dans le cadre du couvent, qui la marque de son sceau ("sœur"), dans sa seule propriété inaliénable, son prénom⁴. Elle ne de droit en effet ni sur des biens qui reviennent à ses sœurs, ni sur un nom, le nom du père, qu'elle ne fait qu'usurper, en raison de la faute maternelle.

Quand la première personne est nommée, elle l'est de l'extérieur, en troisième personne. La voix se dissocie du nom, donc Suzanne n'accède pas à une véritable id-entité. Elle semble être une non-personne, à qui seuls le discours et le désir d'autrui pourront conférer une existence réelle, comme le montre l'ironie tragique (un des modes de la théâtralité dans le roman) qui se déploie précisément à la première occurrence de son nom: "Sœur Suzanne est une très belle religieuse; on vous en aimera davantage" (!)

Le jeu de Diderot sur la polysémie du mot "mère" a été largement commenté: l'itinéraire du roman conduit Suzanne du sein (des genoux, en l'occurrence!) de sa mère à celui de notre sainte mère l'Église, en passant par les figures maternelles de substitution, incarnées par les mères supérieures. Symétriquement, on pourrait analyser la position en première ligne du destinataire, personnage masculin, "âgé", et "qui a été marié", comme la revendication de "nom du père" idéal, l'envers du nom de la narratrice: "il a de la naissance"; c'est précisément ce qui lui a manqué pour avoir un nom.

Père idéal aussi comme seul un père veuf peut l'être... Le passé composé indique que le temps du mariage est accompli, ce qui ne saurait avoir pour Suzanne une valeur uniquement aspectuelle! C'est bien plutôt la garantie pour elle d'une absence de concurrence féminine, d'une immunité dans la séduction, alors qu'elle était un danger pour sa famille, et en particulier pour ses sœurs.

Cette nouvelle version du père, cette "père-version" initiale donc - puisqu'ici le jeu de mots lacanien s'impose- montre comment se reconstitue le triangle œdipien, autour de la narratrice, entre le spectre démultiplié des mères substitutives, et le père idéal, magnifié au seuil du récit, comme garant de l'entreprise. Cette figure n'est pas très éloignée de celle, divine, qui trône à l'entrée des *Confessions* et les légitime:

Je viendrai ce livre à la main me présenter devant le souverain juge
(...) Etre éternel, rassemble autour de moi la foule de mes
semblables...⁵

Sans rien extrapoler de cette similitude, on constate que les deux textes présentent une structure fondatrice comparable: la légitimation du projet par une figure d'autorité précède la généalogie. Dans les deux cas, le nom de la première personne est second. Le marquis de Croismare, sans pour autant assimilable à l'Être éternel inscrit sur le frontispice du monument autobiographique de Rousseau, n'en est pas moins divinisé, s'il est vrai que le nom de Dieu a toujours à voir avec le nom du père idéal, comme l'indique le "Pater Noster", prière que Diderot utiliserait comme une trame souterraine de cet incipit. Dès le début, *La Religieuse* s'écrit donc sur le fond(s), sans cesse détourné et manipulé, des références liturgiques et bibliques⁶.

La divinisation du marquis de Croismare est plus explicite quand Suzanne cherche à lui prouver qu'à Longchamp elle a prononcé des vœux dans un état d'aliénation qui les rend nuls: "J'en appelle à votre jugement; j'en appelle au jugement de Dieu"⁷. La symétrie de la construction, renforcée par la parataxe et l'asyndète, suggère très fortement l'équivalence entre Dieu et le destinataire.

La place stratégique qu'occupe le marquis dès l'incipit excède largement celle qui est habituellement assignée au destinataire dans le roman-mémoires, où il est le plus souvent comparable à une sorte d'oreille géante propre à justifier le récit monodique. Cette hypertrophie du destinataire, sans cesse pris à parti dans *La Religieuse*, prouve assez qu'il n'est pas une pure passivité fonctionnelle, un accessoire artificiel du roman-mémoires. Puisqu'il doit, sous la pression du récit, avoir une action, on pourrait le nommer "destinataire performatif", le faisant entrer dans une catégorie inédite, mâtinée de l'esthétique de la réception et de la linguistique pragmatique, comme si le destinataire de Suzanne ne pouvait être, à son tour, qu'un bâtard... de la théorie littéraire, s'il est vrai que l'œuvre de Diderot dans son ensemble est comme un vaste mélange, ou une "hybridation" généralisée des genres et des codes⁸.

Pour Croismare, la compréhension doit se changer en acte: il doit aider Suzanne, concrètement. Cette volonté de l'amener, par l'écriture, à une action, est constitutive de l'entreprise; c'est un schème fondateur du roman. Ce

monnayage de l'écriture contre un acte est un reliquat essentiel de la genèse du roman: il s'agissait de faire revenir le marquis à Paris, au moyen d'un canular. L'écriture devait donc le mettre en mouvement, ou encore... l'émouvoir, ce qui conditionne une esthétique particulière, le pathos.

La distribution des rôles et des personnes, dans l'incipit, réserve une autre surprise. L'anomalie relèverait de la tératologie, car le cadre générique du roman-mémoires et ses contraintes formelles sont soumis à de grandes distorsions et perturbations. On s'attendrait, dans l'organisation énonciative, à voir le marquis de Croismare affecté grammaticalement d'une deuxième personne, comme le voudrait sa fonction, pourtant affichée, de destinataire. Or il n'apparaît dans l'incipit que sous la forme d'une troisième personne.

L'absurdité éclate dans le portrait moral du marquis; tout se passe comme si le destinataire devait apprendre qui il est de la narratrice! Le destinataire institué dans cet incipit est donc un être à la fois monstrueux et bicéphale, qui heurte la vraisemblance, mais surtout confond en lui des catégories énonciatives dont la distinction fonde la possibilité de la communication. Il occupe dans le schéma communicationnel deux positions contradictoires:

Destinateur	Message	Destinataire
Suzanne	Croismare	Croismare
JE	IL	(VOUS)

Ces "anomalies" grammaticales et narratologiques ne se résolvent qu'à condition de supposer un autre destinataire, différent du marquis: le lecteur est donc inscrit, en creux, dès l'origine du texte, comme l'autre absent et nécessaire qui lui donne sa cohérence.

Destinateur	Message	Destinataire
Suzanne	Croismare	lecteur
JE	IL	(non marqué)

Le marquis est implicitement donné en modèle aux autres lecteurs: les traits de sa personnalité décrits par la narratrice définissent la figure du lecteur idéal. L'éloge détourné, que Croismare obtient comme une prime de plaisir, a donc un caractère programmatique; dans cet incipit, la narratrice se

donne un -bon- lecteur, nouvel avatar du "suffisant lecteur" que Montaigne appelait de ses vœux⁹.

L'incipit instaure un système d'émulation entre le destinataire, inscrit dans le texte, et le lecteur qui devra lire les mémoires de Suzanne à hauteur d'homme, mais d'un homme caractérisé par sa moralité ("honneurs", "probité"), sa "sensibilité", son expérience et son goût. Le marquis de Croismare échappe donc à son ancrage référentiel (l'ami que Diderot cherche à faire revenir de Caen), pour devenir un être de papier, autrement plus puissant, en tant que figure imposée du lecteur.

Sa fonction de destinataire est donc exhibée et amplifiée, puisque "le rôle le plus évident du narrataire, un rôle qu'il joue toujours en un certain sens, est celui de relais entre narrateur et lecteur, ou plutôt entre auteur et lecteur".¹⁰ Le destinataire défini ici a un tel pouvoir qu'il occulte apparemment celui de la narratrice: ce qui fonde le récit de celle-ci, c'est la réponse hypothétique de celui-là. Ou comment la cible devient source...

Ce destinataire particulier conditionne un usage de la temporalité très atypique dans un roman-mémoires, roman rétrospectif dont le "temps de base" est normalement le passé et qui exclut le présent¹¹, temps qui envahit pourtant le récit de la narratrice, en particulier dans les pauses métanarratives où elle s'adresse directement au destinataire, qui devient lui-même perméable à ce présent: "Il me semble que vous êtes présent, que je vous vois et que vous m'écoutez."¹²

Le destinataire a donc une présence beaucoup moins formelle ou fonctionnelle que celle que lui assigne normalement le roman-mémoires. Intégré au récit qui le (re)présente et le structure, il entre dans une sorte de présent éternel et duratif, dans un universel qui abolit les distances. Cette prégnance du présent, corollaire de celle du destinataire, fait glisser formellement le texte vers le (pseudo) journal intime.

Le rôle actif, ou désiré tel, du destinataire, génère une anomalie encore plus impensable dans le cadre du roman-mémoires: l'emploi du futur! La narratrice se projette dans un avenir qu'elle attend du destinataire, et qu'elle lui écrit pour qu'il le fasse advenir. Cette intrication du récit et de son destinataire devient vertigineuse, quand elle menace sa matérialité même: "Vous brûlerez cet écrit, et je vous promets de brûler vos réponses" écrit la narratrice au tout début de ses mémoires.¹³ Avant même d'être écrits, les mémoires sont donc voués à la destruction.

Le futur est un puissant vecteur de pathos, propice au chantage:

Tandis qu'elle me parlait, je pensais que je venais de signer mon arrêt de mort, et ce pressentiment, monsieur, se vérifiera, si vous m'abandonnez.¹⁴

Trois temps inconciliables se superposent et fusionnent ici: le passé canonique du roman-mémoires, le présent du moment actuel de l'écriture, et le futur, domaine et royaume du destinataire, que la narratrice peut orienter, mais que lui seul peut remplir. Le roman-mémoires vire au roman épistolaire. Le destinataire s'inscrit dans la trame même de l'écriture, et son absence se double d'une présence troublante, dans une sorte de polyphonie temporelle. Ce "futur-au-destinataire" se fait plus pressant encore:

Je vous entends, vous, monsieur le marquis, et la plupart de ceux qui liront ces mémoires (...) Mes peines finiront, je l'espère, de vos bontés.¹⁵

Le destinataire est donc cette créature improbable de la narratrice, qui pourrait à la fois "brûler cet écrit" et en assurer la diffusion, auprès de lecteurs avec qui un instaure un dialogue fictif, croyant peut-être entendre, telle Diderot dans la lettre à Falconet (1766) "le concert lointain" de la postérité... Le marquis, qui a le pouvoir de donner à lire ce qu'on lui a donné à voir, est un délégué, presque un apôtre de la narratrice. Personnage réel, il est métamorphosé par Diderot en rouage littéraire dans la schéma narratif. De destinataire au sens traditionnel, postal pour ainsi dire ("personne à qui s'adresse un envoi", vs expéditeur), le marquis devient destinataire au sens moderne et plus spécialisé: "celui à qui s'adresse un message (au sens sémiotique) et notamment un message linguistique (vs destinataire)". Au sens postal, il est le seul destinataire; au sens sémiologique, il n'est qu'un destinataire, premier et privilégié sans doute, parmi d'autres. On glisse alors vers la figure du lecteur.

La notion de "lecteur visé", telle que Wolff l'analyse, est ici éclairante: Croismare est bien "l'idée du lecteur telle qu'elle s'est formée dans l'esprit de l'auteur", et il existe bien dans le roman "un rapport entre la forme de présentation du texte et le lecteur auquel celui-ci est destiné", ne serait-ce que

dans les stratégies d'évitement, de séduction, les modalisations, les faux aveux etc.

Le tour de force de Diderot, favorisé ici par le cadre formel du roman-mémoires, est d'unir, en la personne de Croismare, "fiction du lecteur" et "rôle du lecteur", deux catégories que distingue Wolfgang Iser.¹⁶ "Par la fiction du lecteur, l'auteur se donne un certain lecteur; il crée par là simplement une perspective complémentaire qui s'ajoute aux autres perspectives du texte", alors que "le rôle du lecteur se rapporte à l'activité de constitution réservée aux destinataires du texte". Le lecteur que Diderot se donne informe de part en part cette activité de lecture: le schéma du rôle du lecteur est donc une "structure textuelle".

Mais Croismare n'occupe pas tout le champ de la réception et de la lecture, où s'inscrit également un "lecteur implicite", destiné à pallier les erreurs d'interprétation de Croismare, et à lire ce qui lui resterait illisible. Le lecteur implicite, qui n'est pas ancré dans un quelconque substrat empirique, s'inscrit dans le texte lui-même:

L'idée d'un lecteur implicite se réfère à une structure textuelle d'immanence du récepteur. Il s'agit d'une forme qui doit être matérialisée, même si le texte, par la fiction du lecteur, ne semble pas se soucier de son destinataire, ou même s'il applique des stratégies qui visent à exclure tout public possible. Le lecteur implicite est une conception qui situe le lecteur face au texte en terme d'effets textuels par rapport auxquels la compréhension devient un acte.

Si le texte est écrit pour Croismare, il n'est réellement lisible que par le lecteur implicite qui comble les blancs du texte, destinés à ménager le marquis, déjoue les stratégies de la mauvaise foi et les jeux de l'ironie ou de la parodie, entend l'éclat de rire quand Croismare verse une larme. Une interaction s'établit entre le texte et le lecteur: "des actes provoqués par le texte échappent à un contrôle interne du texte. Cet hiatus fonde la créativité de la réception".

Cette tension entre deux types de destinataire implique une ambiguïté quant à la portée idéologique du roman. Doit-on, pour lire le roman, suivre ce guide de lecture partial et manipulé qu'est Croismare, ou s'aventurer, au risque de se perdre, dans les blancs du texte, ses paradoxes et ses enjeux sous-jacents? Le lecteur, l'autre de Croismare, son double inversé, qui lit le texte

dans ses creux, est appelé à être plus et mieux qu'un destinataire. Nouveau Protée, il doit mener à bien cette tâche paradoxale à laquelle le contraint la lecture du roman: s'identifier à Croismare, sinon le texte ne fonctionnerait pas, vu que le marquis, en tant que premier destinataire, en est une structure immanente; sortir du point de vue de Croismare, pour lire le roman dans ses multiples implications.

Le destinataire est mis à contribution pour actualiser certaines virtualités du texte. Non contente de s'en remettre à son jugement et à sa "sensibilité", la narratrice fait également appel à . son imagination Dans la scène du carrosse, c'est à Croismare et au lecteur de finir le tableau esquissé. La mère de Suzanne la regarde "avec un mouvement d'indignation de la tête, de la bouche et des yeux", que nous concevons mieux qu'elle ne peut "nous le rendre."¹⁷

En dernier recours, c'est au lecteur qu'incombe la tâche de donner sens et cohérence à la série de symptômes que perçoit cliniquement le regard "neutre" de la narratrice, ce qui la met à l'abri de toute obscénité. Deux vérités inconciliables se donnent à lire en même temps dans cette leçon, très particulière, de musique: l'innocence de Suzanne et la "perversion" de la supérieure. C'est donc au lecteur de prendre en charge l'obscénité du passage. Cette "naïveté" du regard de Suzanne, pour qui un symptôme ne vaut pas pour un signe, ne répond pas tant au souci de "gazage" pudique d'une scène d'orgasme, caractéristique de la stylistique propre au roman libertin, qu'à la nécessité de préserver et de pérenniser (contre toute logique, et d'abord celle, temporelle, du roman-mémoires!) l'innocence de Suzanne , et donc de faire porter la perversion sur le lecteur, en le transformant en voyeur, s'adonnant (anachroniquement) au plaisir du "vice impuni"...

Le destinataire est sans cesse soumis à une pression (*Erpressung*) de la narratrice, qui va parfois jusqu'à le nier dans sa fonction même: "je me flatte secrètement que vous ne lirez pas ces endroits."¹⁸ Le récit voudrait produire un lecteur suffisamment malléable pour se laisser métamorphoser en non-lecteur par la narratrice, au moment voulu. L'instance qui informe le texte d'un bout à l'autre, doit payer sa présence prépondérante d'éclipses momentanées, fictives bien sûr, et intégrées dans une stratégie d'écriture que conditionne sa présence même. Le bon lecteur serait celui qui, à l'image de la narratrice, saurait avoir des moments d'absence...

Le destinataire qui conjugue le mieux, tout au long du texte, les traits contradictoires de cette présence-absence, c'est Diderot lui-même, comme l'indique l'anecdote de d'Alainville, véritable mise en scène de l'écrivain¹⁹, par cette phrase saturée de marques énonciatives de la première personne: "Je me désole d'un conte que je me fais". Le projet est donc aussi auto(r)-télique, pour d'évidentes raisons d'ordre biographique²⁰, mais surtout parce que Diderot, en homme de lettres y mène une réflexion serrée sur l'écriture et ses pouvoirs. Diderot expérimente sur Croismare cette singulière puissance de l'artifice. Mais la mystification agit sur le mystifié comme sur le mystificateur, car elle suppose le dédoublement de l'auteur, présent dans la fiction (en son acteur, Suzanne Simonin), et dans la réalité à laquelle il la représente: en son spectateur (Croismare ou d'Alainville) à qui il s'identifie pour se contempler.

D'autre part, les mémoires de Suzanne Simonin, qui, "destinés à être un élixir de vie, seront par elle un élixir de mort"²¹, montrent, comme en abyme, les risques encourus par celui qui pratique l'écriture, ce supplément qu'on dit dangereux. La réflexion de Madame Madin, au moment où Suzanne est censée lui montrer le "gros volume" de ce qu'elle a écrit au marquis, est tout à fait explicite: "Voilà (...) ce qui vous tue."²²

Le roman se donne donc à lire comme une conjuration, au double-sens d'une catharsis et d'un complot, entreprise collective dans laquelle Diderot enrôle le lecteur, afin qu'il ne prenne pas délibérément un rôle dans le roman. Cette lecture de la participation se définit comme une construction, s'il est vrai qu'un "texte postule son destinataire comme condition sine qua non de sa propre capacité communicative concrète, mais aussi de sa propre potentialité significatrice."²³

La Religieuse anticipe donc sur la promotion du lecteur, qui est à la croisée des recherches modernes des théoriciens (problèmes de la réception, sociologie et phénoménologie de la lecture) et des praticiens de la littérature (voir Italo Calvino, Michel Butor, Marcel Bénabou...). Deux siècles avant l'action-commando de Robbe-Grillet *Pour un nouveau roman*, Diderot en appelle déjà, plus discrètement, à un autre lecteur.

¹Anne Deneys-Tunney, *Écritures du corps, De Descartes à Laclos*, P.U.F., collection "Écriture", Paris, 1992, p.141. On pourrait poursuivre son analyse en montrant que la première page des Mémoires de Suzanne Simonin fonctionne comme une préface au roman; cet incipit présente en effet des traits caractéristiques du "discours préfaciel", tel que le décrit Henri Mitterand dans *Le discours du roman* (P.U.F., collection "Écriture", 1980, "La préface et ses lois: avant-propos romantiques", p.21-34)

²*La Religieuse*, Gallimard, collection "Folio", Paris, 1972, p.51. Toutes nos références et citations du roman renvoient à cette édition, établie et préfacée par Robert Mauzi, et seront abrégées LR

³LR, p.46

⁴La cérémonie de la prise d'habits est discrètement assimilée à une entreprise, moins spirituelle, de marquage du bétail: "Cependant cette cruelle cérémonie prit fin; tout le monde se retira, et je restai au milieu du troupeau auquel on venait de m'associer." (p.51) L'image biblique est donc détournée ironiquement, comme souvent dans le roman.

⁵Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions*, Livre 1, Gallimard, "La Pléiade", 1976, p.5

⁶Voir les références à la Passion de Jésus (p.101, p.157). Dans l'épisode où Suzanne convoque l'ensemble de la communauté avant de recevoir les derniers sacrements, on lit en filigrane la mort de Socrate, telle qu'elle est décrite dans le *Phédon*, mais aussi une réécriture de la Cène. Suzanne fait amende honorable et accorde son pardon, même à celles qui l'ont offensée (p.165). Diderot reprend parodiquement et subversivement un passage de l'Évangile selon Saint-Jean (la guérison du paralytique), dans une phrase où la supérieure de Saint-Eutrope manifeste son désir pour Suzanne, ce qui l'identifie surnoisement au Christ: "Écartez seulement un peu la couverture, que je m'approche, que je me réchauffe, et que je guérisse" (p.214, nous soulignons). La construction syntaxique et le lexique sont des références à peine voilées à la phrase prononcée par les fidèles pendant l'offertoire: "Dites seulement une parole et je serai guéri". L'agonie de cette supérieure renvoie à l'Élévation et à l'Évangile selon Saint-Matthieu: "Il ne faut qu'une goutte de ce sang pour me purifier" (p.259). L'ambiguïté du déictique "ce", au sein du délire qui confond le Christ et Suzanne dans une scène de fétichisme, permet d'assimiler le sang de Suzanne au sang du Christ, "le sang de l'Alliance nouvelle et éternelle, qui sera versé pour vous et pour la multitude en rémission des péchés".

⁷LR, p.85

⁸Anne Deneys-Tunney, *Écritures du corps*, p.134

⁹*Les Essais*, "De l'art de conférer", Livre III, chap. 8

¹⁰Gérald Prince, "Introduction à l'étude du narrataire", *Poétique*, 1973, n°14, p.192

¹¹Jean Rousset, *Narcisse romancier, essai sur la première personne dans le roman*, José Corti, 1972, p.23

¹²LR, p.254

¹³LR, p.47

¹⁴LR, p.74

¹⁵LR, p.147-148

¹⁶L'*acte de lecture, théorie de l'effet esthétique*, Munich, 1976, Pierre Mardaga éditeur, 1985, pour la traduction française, p.198

¹⁷LR, p.63

¹⁸LR, p.254

¹⁹C'est Diderot lui-même qui l'ajoute en 1780, en l'attribuant à Grimm... Voir LR, p.271

²⁰La tonsure à treize ans; l'oncle chanoine; la sœur Angélique qui meurt religieuse et folle, à vingt-huit ans; la fille , "mon Angélique", bis, qui "n'ira point au couvent"; le frère, abbé fanatique; la maîtresse, Sophie Volland, et sa trop aimante sœur cadette, que Diderot surnomme... Uranie.

²¹Sarah Kofman, *Séductions, De Sartre à Héraclite*, Galilée, Paris, 1990, p.21

²²LR, p.296

²³Umberto Eco, *Lector in fabula, le rôle du lecteur*