



**HAL**  
open science

## Diderot et le fantôme de Richardson

Guilhem Armand

► **To cite this version:**

Guilhem Armand. Diderot et le fantôme de Richardson. Travaux & documents, 2022, Journée de l'Ancien Régime 2021, 58, p. 85-98. hal-03951348

**HAL Id: hal-03951348**

**<https://hal.science/hal-03951348v1>**

Submitted on 23 Jan 2023

**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.

# Diderot et le fantôme de Richardson

---

GUILHEM ARMAND  
DIRE, UNIVERSITÉ DE LA RÉUNION

Toute bonne anthologie du XVIII<sup>e</sup> siècle comme toute approche historique du genre romanesque se doivent de faire figurer les œuvres de Diderot. On y retrouve généralement les sulfureux *Bijoux indiscrets*, ce roman renié par son auteur sous la pression du Lieutenant de police<sup>1</sup>, *La Religieuse* ainsi que *Jacques le fataliste*, généralement classé comme un antiroman, et parfois même *Le Neveu de Rameau*. Quelle production romanesque plus éclectique que la sienne ? Car si *La Religieuse* faisait encore scandale en 1966<sup>2</sup>, force est de reconnaître que la visée du romancier, en l'occurrence, était on-ne-peut-plus morale et il y a loin de ce conte oriental faisant parler les « bijoux » à cette défense parfois larmoyante des jeunes filles enfermées contre leur gré dans les couvents. Cette œuvre tragique relevant à la fois de l'épistolaire et du roman-mémoires s'oppose aussi sur le plan formel aux autres œuvres dans lesquelles le dialogue domine sur la narration. Henri Coulet lui-même témoigne de son embarras à propos du *Neveu de Rameau*, auquel il consacre plusieurs pages de son ouvrage de référence, *Le Roman avant la Révolution* : « Traditionnellement rangé parmi les romans, *Le Neveu de Rameau* est plutôt un dialogue philosophique ; Diderot lui-même l'appelait une "satire", mais ses qualités de romancier y apparaissent mieux que dans aucune autre œuvre »<sup>3</sup>. Voilà sans doute un paradoxe de plus à attribuer à Diderot. Et sur la dizaine de pages qu'il consacre à *Jacques le fataliste*, dans le même ouvrage, le critique ne cesse de l'appeler un « dialogue ». Si l'auteur se disait « habitué de longue main à l'art du soliloque »<sup>4</sup>, si ce disciple de Socrate que ses amis surnommaient frère Platon est féru d'entretiens, genre dans lequel il excelle, cela ne suffit pas à justifier que la plupart de ses « romans » soient à ce point des dialogues.

Certes, Diderot lui-même n'a catégorisé aucun de ces textes du nom de roman, le *Neveu de Rameau* est même sous-titré « satire seconde », genre dont semblerait relever, *mutatis mutandis*, *La Religieuse* à propos de laquelle il évoque une

---

<sup>1</sup> Sur cet épisode, voir : Arthur, M. Wilson, *Diderot, sa vie et son œuvre*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1985, p. 87-98.

<sup>2</sup> On pense bien sûr à la censure du film de Jacques Rivette qui entraîna d'ailleurs une série de rééditions du roman de Diderot.

<sup>3</sup> Henri Coulet, *Le Roman jusqu'à la Révolution*, Paris, Armand Colin, 1967, p. 504. Voir aussi : Sylviane Albertan-Coppola, « *Le Neveu de Rameau* : un roman non romanesque ? », *Littérature*, vol. 171, no. 3, 2013, p. 81-87.

<sup>4</sup> Denis Diderot, *Discours de la poésie dramatique*, in : *Œuvres*, Laurent Versini (éd.), Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1996, t. IV, p. 1289. Sauf indication contraire, il s'agit de mon édition de référence pour cette étude, à laquelle je renverrai par le numéro du tome et celui de la page.

« effrayante satire des couvents »<sup>5</sup>. Il s'agit pourtant du roman le plus « romanesque » de l'auteur, celui où l'effet de réel est le plus poussé, dans la veine sentimentaliste, nous invitant à pleurer sur les malheurs de son héroïne. Cependant, des détails viennent rompre l'illusion en plusieurs endroits : par moments, l'innocente Suzanne semble s'exprimer à la façon d'un (célèbre) philosophe des Lumières et non plus « sans talent et sans art, avec la naïveté d'un enfant de [son] âge »<sup>6</sup> ; ailleurs, le lecteur attentif peut déceler des incohérences quant à son âge<sup>7</sup>, justement ; enfin, il y a ce passage désormais célèbre où Suzanne reçoit une lettre de sa mère qui se trouve postée avant même d'avoir été écrite<sup>8</sup>. Autant d'incohérences diégétiques qui ont longuement interrogé les spécialistes : comment Diderot pourrait-il avoir laissé passer tant de « maladresses » ?

Cela, ainsi que le reste d'une production dite « romanesque » qui contrevient tant aux canons du genre en cette seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, étonne encore davantage quand on connaît les théories de l'auteur sur le roman. Deux textes phares sont généralement cités à ce propos : l'*Éloge de Richardson* et la fin des *Deux amis de Bourbonne*. Dans le premier, comme son titre l'indique, il loue le génie du roman réaliste sentimental qui sait plonger son lecteur dans un univers devenu si vite familier qu'il ne peut plus le remettre en question. Dans le second, il explique, au terme d'un récit des plus réalistes, combien il suffit d'ajouter quelques détails précis pour *faire vrai*. De ce fait, il souligne à son tour, ne serait-ce que sur les quelques pages d'un conte – loin des centaines que compte le moindre roman de Richardson – qu'il sait lui aussi manier l'illusion romanesque, à ceci près qu'en l'énonçant, il fissure l'effet de réel construit jusqu'alors. Enfin, l'histoire à l'origine de *La Religieuse*, cette mystification visant à duper le marquis de Croismare – destinataire premier du récit de Suzanne – témoigne bien du talent de Diderot à *faire vrai*, tout comme l'affaire des portraits narrée dans *Mystification*, ou les anecdotes inspirées de sa vie réelle qui émaillent la pièce *Est-il bon ? est-il méchant ?*

Le problème de classification des « romans » diderotiens ne tient donc pas seulement à un goût prononcé pour l'éclectisme qui se manifesterait à travers l'hétérogénéité du corpus, ni même à un tropisme de l'écriture dialogique, ni encore moins à une incapacité à manier une plume réaliste. Mon hypothèse relève justement de ce hiatus entre son adoration pour Richardson et son « refus » de faire *du* Richardson. Ce dernier, à l'instar de Socrate, constitue pour l'écrivain une

<sup>5</sup> Lettre de Diderot à Meister du 27 septembre 1780, *Corr.*, XV, 191. Dans la préface-annexe, il en parle comme de « la plus cruelle satire qu'on eût jamais faite des cloîtres » (II, 407).

<sup>6</sup> II, 277.

<sup>7</sup> Sur ces incohérences apparentes, voir le point que fait Christophe Martin (*La Religieuse de Diderot*, Paris, Gallimard, « foliothèque », 2010, p. 142-148). Et pour une lecture cohérentiste de l'œuvre, voir : Colas Duflo, *Diderot. Du matérialisme à la politique*, Paris, CNRS éditions, 2013, p. 14-16.

<sup>8</sup> II, 302.

sorte de fantôme toujours en arrière-plan, *daemon* de l'écriture d'un romancier qui est aussi un philosophe dont le phare est bien la vérité.

### RICHARDSON, *DEUS ABSCONDITUS*

Texte-phare dans l'histoire des théories du roman au XVIII<sup>e</sup> siècle, l'*Éloge de Richardson* démontre à partir des œuvres du romancier éponyme que ce genre peut tout à fait contredire les deux défauts usuellement reprochés au genre : son immoralité et son invraisemblance. Diderot non seulement montre comment Richardson parvient à allier réalisme et morale<sup>9</sup>, effet de réel le plus abouti et expérience du monde permettant de saisir concrètement « l'application à faire »<sup>10</sup> des maximes morales, mais aussi il démontre combien cette combinaison que seul permet le roman est plus efficace que tout l'art des moralistes. La comparaison avec « Montaigne, Charron, La Rochefoucauld et Nicole » souligne le passage de la « règle abstraite et générale de conduite » à l'*impression* que fait en nous le roman, par le procédé d'identification qui se théorise ici sans dire son nom<sup>11</sup>. On retrouve dans cette analyse des compliments semblables à ceux faits à Greuze dans les *Salons* : « Le fond de son drame est vrai »<sup>12</sup>. Et si Diderot élabore une fiction pour faire parler les personnages des tableaux de ce dernier, lorsqu'il lit Richardson, c'est lui qui s'écrie comme un enfant pour avertir des personnages<sup>13</sup>. Cette immersion dans le monde romanesque « fait sentir »<sup>14</sup> la vérité morale, sans avoir besoin de la démontrer. De ce fait, la question de la fiction ne se pose plus : le monde romanesque de Richardson non seulement *fait vrai*, mais aussi *dit* la vérité morale, devenue sensible et donc incontestable. Pas d'hésitation chez lui sur les notions de vice et de vertu : « C'est que Richardson a reconnu que le mensonge ne pouvait jamais ressembler parfaitement à la vérité, parce qu'elle est la vérité, et qu'il est le mensonge »<sup>15</sup>. Voilà pourquoi il faut aimer Richardson si l'on est

<sup>9</sup> Les deux caractéristiques étant généralement considérées comme contradictoires et constituant ce que George May appelle « le dilemme du roman » : *Le Dilemme du roman au XVIII<sup>e</sup> siècle. Étude sur les rapports du roman et de la critique (1715-1761)*, New Haven, Yale University Press, 1963. Voir aussi : Nathalie Kremer, « Roman et théorie au XVIII<sup>e</sup> siècle: un dilemme ? », *Studi Francesi* [En ligne], 152 (LI | II) | 2007, DOI : <https://doi.org/10.4000/studifrancesi.9739>

<sup>10</sup> IV, 155.

<sup>11</sup> Sur cette question, voir l'analyse de Colas Duflo : « De ce point de vue le mécanisme enfantin de l'identification est crucial. Le lecteur "voudrait être" (IV, 157) Clarisse et non pas Lovelace » (« Introduction. Diderot : morale et vérité », *Diderot et le roman*, Colas Duflo dir., *Littérature*, n°171, septembre 2013, p. 3-12).

<sup>12</sup> IV, 156. L'expression revient régulièrement dans les *Salons*, par exemple, à propos de *La Piété filiale* (« La couleur des chairs est vraie », IV, 276).

<sup>13</sup> IV, 157.

<sup>14</sup> *Ibid.*

<sup>15</sup> *Ibid.*

homme de bien : c'est lui qui peint « l'espèce humaine »<sup>16</sup>, « c'est lui qui porte le flambeau au fond de la caverne »<sup>17</sup>.

Mais « lui », dans ce texte, ce n'est pas le romancier à la manière de Richardson – quand bien même cet éloge aurait valeur exemplaire – c'est bien Richardson et uniquement Richardson. Si Diderot réfute ici les thèses des Jésuites dans la récente querelle du roman, il leur oppose un modèle qui n'eut jamais d'exemple et dont il semble craindre qu'il n'aura point de continuateur à la hauteur. Dans cet âge du *roman* – et non plus du *romance*, pour reprendre l'opposition d'Ian Watt<sup>18</sup> – ces arguments ont déjà été largement combattus depuis le *Traité de l'origine des romans* de Pierre-Daniel Huet jusqu'à, tout récemment, l'abbé Prévost au début de son *Monde moral* (1760). *L'Éloge* n'est pas un prétexte pour diffuser une théorie du roman. Loin de l'exercice académique – qui, en général, au milieu de compliments plus ou moins fondés, revient avec plus ou moins de complaisance sur tel défaut du défunt – la louange que Diderot adresse à Richardson est sans nuance et ne souffre pas de contradiction. Sans nuance, puisque dès la première phrase il l'isole de l'ensemble de la production romanesque, au point qu'il semble presque souscrire à la définition péjorative du genre pour en exclure « les ouvrages de Richardson [...] qu'on appelle aussi des romans »<sup>19</sup>, et auxquels il souhaiterait « un autre nom ». Sans contradiction, parce que c'est presque une piété filiale que développe Diderot à l'égard de ce romancier, quasi une foi comme le montre le parallèle qu'il établit, après avoir narré sa rupture avec une amie qui n'aimait pas *Clarisse* : « Il y a, comme on voit, dans les choses de goût, ainsi que dans les choses religieuses, une espèce d'intolérance que je blâme, mais dont je ne me garantirais que par un effort de raison »<sup>20</sup>.

Il prend alors soin de bien le distinguer des autres auteurs, et en particulier de Prévost : en tant que romancier, certes, mais aussi en tant que théoricien – puisque Richardson applique réellement ce que Prévost prône tardivement – et même en tant que traducteur des romans de l'Anglais, donc censé l'admirer, mais qui le dénature en l'adaptant et en retranchant des passages. C'est en effet

<sup>16</sup> IV, 162.

<sup>17</sup> IV, 157.

<sup>18</sup> Ian Watt, *The Rise of the Novel*, London, Chatto and Windus, 1957. Voir aussi la traduction du premier chapitre par Fanny Deleuze : « Réalisme et forme romanesque », in coll. « *Littérature et réalité* », Paris, Le Seuil, « Points Essais », 1982, p.11-46.

<sup>19</sup> IV, 155.

<sup>20</sup> IV, 165. Voir aussi, p. 164 : « Depuis qu'ils me sont connus, [les romans de Richardson] ont été ma pierre de touche ; ceux à qui ils déplaisent sont jugés pour moi. » C'est sur le mode allusif qu'il évoque Prévost, même si l'allusion devient plus explicite quand, plus loin, il évoque l'« élégante traduction française » (IV, 160). Rappelons que Prévost est associé à Suard et à l'abbé Arnaud qui dirigent *Le Journal étranger* où paraît cet éloge. Dans *Jacques le fataliste*, il se montre bien plus violent quand, à propos d'in vraisemblables inventions romanesque, il conclut : « mais cela aurait pû le Cleveland à infecter »<sup>20</sup> (II, 738).

l'auteur de *Cleveland* qui est visé dans cette généralité sur les incessantes et invraisemblables péripéties :

Cet auteur [Richardson] ne fait point couler le sang le long des lambris ; il ne vous égare point dans des forêts ; il ne vous transporte point dans des contrées éloignées ; il ne vous expose point à être dévoré par des sauvages ; il ne se renferme point dans des lieux clandestins de débauche [...].<sup>21</sup>

Il ne s'agit pas simplement du moment de la palinodie de Diderot qui déclarait deux ans plus tôt, dans le *Discours de la poésie dramatique* : « Chaque ligne de *L'homme de qualité retiré du monde*, du *Doyen de Killerine* et de *Cleveland*, excite en moi un mouvement d'intérêt sur les malheurs de la vertu, et me coûte des larmes »<sup>22</sup>. Audrey Faulot a d'ailleurs montré que le recul de Diderot à l'égard de Prévost a débuté bien plus tôt<sup>23</sup>. Tant sur le plan de la vertu que sur celui de la vérité, Richardson est bien au-dessus d'un romancier qui, en tant que traducteur, n'a pas perçu l'importance de la longueur de *Clarisse Harlowe* qu'il s'est permis d'abrégé. Comme l'explique Colas Duflo, « Diderot doit être un des premiers théoriciens à penser le sens esthétique de la longueur du roman » :

Amputer la dimension excessive de la fin de *Clarisse*, la ramener au goût français, peuple mondain et pressé qui n'a pas le temps de lire et qui veut tout de suite sauter à la conclusion, ce n'est pas seulement témoigner peu de fidélité à l'œuvre originale – préoccupation qui n'est guère en usage au XVIII<sup>e</sup> siècle – c'est surtout passer à côté de la signification même de la forme de l'œuvre et risquer de lui faire manquer ses effets propres. [...] La mission du roman est de recréer un monde, et [...] la nouveauté du genre tient aussi à cette capacité à rendre la complexité du réel, les différences fines, les détails, mais aussi à recréer la durée, l'épaisseur temporelle, la longueur des entreprises de la vie. C'est par tout ce qui constitue la taille du texte que le roman peut devenir un analogon du monde réel et acquérir une puissance d'englobement. Reprocher à Richardson l'abondance des détails communs revient à passer à

<sup>21</sup> IV, 156.

<sup>22</sup> IV, 1283.

<sup>23</sup> Elle souligne que ce recul apparaît dès les *Bijoux indiscrets*, où il parodie les romans de l'abbé. Elle montre, par son analyse du récit de soi du personnage de Sélim – inspiré du personnage de Salem dans les *Mémoires et aventures d'un homme de qualité*, mais dont les aventures, justement, puisent un peu partout dans l'œuvre prévostienne – comment Diderot se joue du roman-mémoires pour déjà proposer un métadiscours du genre. Audrey Faulot, « "Puer le Cleveland" et autres écueils romanesques. L'identité personnelle dans *Les Bijoux indiscrets* et *Jacques le fataliste* », *Diderot et le roman*, Colas Duflo (dir.), *Littérature*, n° 171, septembre 2013, p. 25-38.

côté de la compréhension des capacités et des moyens du genre romanesque, lequel suppose aussi par la complication des intrigues, la multiplicité des personnages, la diversité des circonstances.<sup>24</sup>

Alors que Diderot semble reprocher à Prévost de jouer au narrateur tout-puissant, *son* Richardson en est un autre. Mais outre les excessives péripéties, une différence fondamentale les oppose, que n'a pas comprise le romancier-traducteur français, une différence qui tient justement en grande partie à cette longueur où peut s'exprimer le génie de l'auteur de *Clarisse*. Il consiste dans le fait de faire parcourir « dans l'intervalle de quelques heures un grand nombre de situations, que la vie la plus longue offre à peine dans toute sa durée »<sup>25</sup>, et c'est cela qui rend le lecteur « spectateur d'une multitude d'incidents »<sup>26</sup> et qui ainsi lui donne, au travers de la lecture, l'*expérience* de la vie. Et cela, il y parvient en faisant des personnages « Paméla, Clarisse, Grandisson, [...] des personnages vivants qu'on aurait connus et auxquels on aurait pris le plus grand intérêt »<sup>27</sup>. Il crée des êtres, un monde qui *existent* le temps de la lecture et au-delà ; c'est un démiurge :

Je connais la maison des Harlove comme la mienne ; la demeure de mon père ne m'est pas plus familière que celle de Grandisson. Je me suis fait une image des personnages que l'auteur a mis en scène ; leurs physionomies sont là : je les reconnais dans les rues, dans les places publiques, dans les maisons ; elles m'inspirent du penchant ou de l'aversion. (IV, 161)

Et comme tout bon démiurge, Richardson sait rester caché (« à la fin [de la lecture] il me sembla tout à coup que j'étais resté seul »<sup>28</sup>) ; se faire oublier au profit de ses personnages, c'est là la source des larmes et, inversement, ces larmes d'émotion renforcent l'effet de réel :

C'est alors qu'affaîssé de douleur ou transporté de joie, vous n'aurez plus la force de retenir vos larmes et de vous dire à vous-même : « Mais peut-être que cela n'est pas vrai ». Cette pensée a été éloignée de vous peu à peu, et elle est si loin qu'elle ne se présentera pas.<sup>29</sup>

---

<sup>24</sup> Colas Duflo, « Introduction. Diderot : morale et vérité », p. 10.

<sup>25</sup> IV, 156.

<sup>26</sup> *Ibid.*

<sup>27</sup> IV, 161.

<sup>28</sup> IV, 157.

<sup>29</sup> IV, 160.

## DIDEROT, OU LE DIEU MALICIEUX

Pourtant Diderot fait dans ses « romans » tout le contraire de ce *deus absconditus* qu'est Richardson. « Mais peut-être que cela n'est pas vrai » : la question s'impose toujours à son lecteur, qu'elle soit préparée à l'avance au détour de quelques incohérences narratives (l'âge de Suzanne), historiques (les théories musicales du Neveu) ou d'une confusion des voix entre celle du personnage et celle du philosophe (que l'on a l'impression d'entendre plutôt qu'une jeune et innocente religieuse<sup>30</sup>), ou encore que l'auteur invite de lui-même à se la poser à la fin du récit. À un moment ou un autre, les romans diderotiens suggèrent la présence du démiurge, allant parfois jusqu'à l'exhiber, comme dans *Jacques le fataliste*, intégralement conçu sur ce principe. Ce texte est en effet élaboré dès le départ comme un dialogue avec un lecteur imaginé, auquel le lecteur réel hésite tout du long à s'identifier : un personnage dont l'identification forcée entraîne en même temps un processus de distanciation amusée qui peut alors le faire basculer du côté de son interlocuteur. Celui-ci est d'ailleurs difficilement identifiable : conteur comme le suggèrent les marques d'oralisation, narrateur premier conformément à sa fonction dans l'œuvre, il ressemble lui aussi à Diderot, l'auteur, comme si, bien avant l'invention des catégories d'instances narratives, Diderot s'était amusé à les déjouer. Cet auteur est tout le contraire de Richardson, son narrateur intervenant à tout bout de champ, semblant s'efforcer de ne surtout pas se faire oublier et ce, dès les premières lignes :

Comment s'étaient-ils rencontrés ? – Par hasard, comme tout le monde. – Comment s'appelaient-ils ? Que vous importe ? – D'où venaient-ils ? – Du lieu le plus prochain. – Où allaient-ils ? – Est-ce que l'on sait où l'on va ? – Que disaient-ils ? – Le maître ne disait rien ; et Jacques disait que son capitaine disait que tout ce qui nous arrive de bien ou de mal ici-bas était écrit là-haut. (II, 713)

Le célèbre incipit moque ainsi ces lecteurs trop pressés pour apprécier Richardson et ses longs romans, semblables à celui à qui il conseille ironiquement, dans l'*Éloge de Richardson*, de « saute[r] tout de suite avec vingt dernières pages de Clarisse »<sup>31</sup>. Car il faut savoir attendre pour savourer davantage le plaisir, explique-t-il dans l'*Éloge* : « Lorsque votre impatience aura été suspendue par ces délais momentanés qui lui servaient de digues, avec quelle impétuosité ne se répandra-

<sup>30</sup> « Voilà l'effet de la retraite. L'homme est né pour la société. Séparez-le [...] », II, 363. Sur le statut très particulier de cette rêverie de Suzanne, voir l'analyse de Colas Duflo : « Problèmes du récit : Suzanne un instant philosophe », dans *Les Aventures de Sophie. La philosophie dans le roman au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, CNRS éditions, « Biblis », 2013, p. 125-140.

<sup>31</sup> IV, 159.



t-elle pas au moment où il plaira au poète de les rompre !<sup>32</sup> ». Mais l'auteur démiurge, en réalité, ne fait que répondre à l'impatient lecteur qui est le premier à intervenir dans ce roman, et dont les questions ne laissent pas le narrateur narrer : si *Jacques le fataliste* ressemble davantage à un dialogue qu'à un récit, la faute en revient donc au lecteur qui en demande trop tout de suite à son narrateur. Ce passage de l'*Éloge* s'adresse à « ses chers concitoyens ». Il précise ensuite que « les détails de Richardson déplaisent et doivent déplaire à un homme frivole et dissipé »<sup>33</sup> : ici c'est bien un lecteur français qu'il met en scène. *De facto*, avec un tel public, Diderot ne pourrait *faire du* Richardson. Celui-là ne se tait que lorsque la parole passe du conteur à Jacques et à son capitaine. Alors, la formule fataliste peut avoir un effet rassurant sur ce mondain pressé : si tout ce qui arrive est écrit, il le saura bien tôt ou tard.

Cependant, peu après, la deuxième intervention de l'auteur-narrateur constitue cette fois une interruption de son propre fait :

Vous voyez, lecteur, que je suis en beau chemin, et *qu'il ne tiendrait qu'à moi* de vous faire attendre un an, deux ans, trois ans, le récit des amours de Jacques, en le séparant de son maître et en leur faisant courir à chacun tous les hasards *qu'il me plairait*. *Qu'est-ce qui m'empêcherait* de marier le maître et de le faire cocu ? d'embarquer Jacques pour les îles ? d'y conduire son maître ? de les ramener tous les deux en France sur le même vaisseau ? *Qu'il est facile de faire des contes* ! Mais ils en seront *quittes* l'un et l'autre pour une mauvaise nuit, et vous pour ce délai. (II, 714, je souligne)

Ici, l'espigle démiurge signale son pouvoir, il écrit ce qu'il veut sur sa table et le lecteur est soumis à son bon plaisir : son impatience en fait un jouet à sa merci ; pire, il doit lui être reconnaissant de ce que le « délai » soit si bref. La figure despotique de l'auteur est ainsi rapprochée de la facilité des délais à la façon de Prévost que l'on aura reconnu aux aventures énoncées : ce ne serait plus un roman, mais bien « des contes ». D'ailleurs, « ceci n'est point un roman, je vous l'ai déjà dit, je crois, et je vous le répète encore »<sup>34</sup>, feint de répéter un peu plus loin le narrateur premier, du moins ne l'avait-il pas encore énoncé en ces termes. Cette insistance sur l'opposition entre ce qui est rapporté et les genres narratifs que sont le conte ou le roman, ces « tissu[s] d'événements fictifs et frivoles », suggère fortement que ce qui se narre ici serait par antithèse la vérité. L'attestation est bien paradoxale, voire repose sur un faux syllogisme qui fait de l'affirmation du pouvoir d'invention de l'auteur la preuve que le récit n'est pas une fiction. Il insiste plus loin, réaffirmant son pouvoir (« que cette aventure ne deviendrait-elle pas *entre mes mains*, s'il me prenait *la fantaisie* de vous désespérer ! ») pour mieux le

---

<sup>32</sup> IV, 161-162.

<sup>33</sup> IV, 159.

<sup>34</sup> II, 722.

réfuter : « Vous ne voulez donc pas que *Jacques continue* le récit de ses amours ?<sup>35</sup> » ; l'aventure, prétend-il, est bien entre les mains de Jacques et c'est *son* récit. L'autorité auctoriale de l'histoire des amours de Jacques s'égaré dans les méandres de ces affirmations contradictoires : les voix du texte s'interpénètrent, les voies de l'auteur sont impénétrables. Le narrateur premier écourte ainsi une conversation qui selon lui ne mène nulle-part et réclame alors la gratitude du lecteur : « Si vous me savez peu de gré de ce que je vous dis, sachez-m'en beaucoup de ce que je ne vous dis pas »<sup>36</sup>.

Certes, la paternité de l'histoire est attribuée à Jacques, mais celle du récit – ou de sa restitution – est, quant à elle, assumée par le narrateur premier qui se pose en ami d'ami du personnage fictif :

Vous allez prendre l'histoire du capitaine de Jacques pour un conte, et vous aurez tort. Je vous proteste que telle qu'il l'a racontée à son maître, tel fut le récit que j'en avais entendu faire aux Invalides, je ne sais en quelle année, le jour de Saint-Louis, à table chez un M. de Saint-Étienne, major de l'hôtel ; et l'historien qui parlait en présence de plusieurs autres officiers de la maison, qui avaient connaissance du fait, était un personnage grave qui n'avait point du tout l'air d'un badin. Je vous le répète donc pour ce moment et pour la suite : soyez circonspect si vous ne voulez pas prendre dans cet entretien de Jacques et de son maître le vrai pour le faux, le faux pour le vrai. Vous voilà bien averti, et je m'en lave les mains. (II, 757).

Force détails ; il parodie ici « cette multitude de petites choses [à quoi] tient l'illusion »<sup>37</sup>, à laquelle réussit si bien Richardson, ces « petites circonstances si liées à la chose »<sup>38</sup>. Trop d'attestation de véracité tue l'impression de vérité. Ne cessant de théoriser sur les rapports entre vérité (laquelle « est souvent froide, commune et plate »<sup>39</sup>) et vraisemblance, le narrateur premier ne cesse de susciter le doute tout en réclamant la croyance<sup>40</sup>. « Vous allez croire... », répète le texte

---

<sup>35</sup> II, 715-716, je souligne.

<sup>36</sup> II, 717.

<sup>37</sup> *Éloge*, IV, 159.

<sup>38</sup> *Les Deux Amis*, II, 480. Ce recul donne certes à penser, mais, de la part d'un admirateur de Richardson, c'est à se demander si Diderot n'éprouverait pas quelques scrupules, quelques craintes à réellement produire un récit romanesque émouvant, sans distance ni effet métatextuel, jouant de ces stratégies que finalement il analyse à la perfection, peut-être justement parce qu'il les analyse si bien ; mais c'est un autre sujet.

<sup>39</sup> II, 738.

<sup>40</sup> Diderot analyse à différents niveaux la question de la croyance dans ses contes et entretiens : la foi, l'adhésion du lecteur, la mystification. Sur ce point, voir notamment, Jean-Christophe Igalens, « Les croyances en procès, la croyance en question : Diderot conteur », *Féeries*, n° 10, 2013, p. 253-272 – DOI : <https://doi.org/10.4000/feeries.903>

qui met à l'épreuve la foi du lecteur. Colas Duflo a bien montré l'importance de la mise en scène d'un narrataire construit sur le modèle du lecteur-type de romans, et que c'est ainsi que *Jacques le fataliste* s'élabore philosophiquement comme un « antiroman du lecteur » : « Le style dialogique de la narration contribue à ce travail du texte sur sa réception. [...] Ces interpellations répétées sont autant de façon de dicter une position de réception critique afin de mieux débouter les attentes romanesques »<sup>41</sup>. Diderot – qui pourtant aime tant l'identification infantile aux personnages de Richardson – pourrait en effet dire, à l'instar de Nabokov à ses étudiants américains :

J'ai essayé de faire de vous de bons lecteurs, qui lisent non dans le but infantile de s'identifier aux personnages du livre, ni dans le but adolescent d'apprendre à vivre, ni dans le but académique de s'adonner aux généralisations. J'ai essayé de vous apprendre à lire les livres pour leur forme, pour leurs visions, pour leur art. J'ai essayé de vous apprendre à éprouver un petit frisson de satisfaction artistique, à partager non point les émotions des personnages du livre, mais les émotions de son auteur – les joies et les difficultés de la création. Nous n'avons pas glosé autour des livres, à propos des livres, nous sommes allés au centre de tel ou tel chef-d'œuvre, au cœur même du sujet.<sup>42</sup>

Et le cœur du sujet, « c'est que l'écrivain, pas plus que vous ni moi, ne peut être un autre que lui, ni pour les mêmes raisons écrire autre chose que ce qu'il écrit »<sup>43</sup>. On est en effet bien loin de Richardson dans ce texte qui se rattache à la tradition de l'antiroman, remontant au moins à Cervantès<sup>44</sup>, et dont le dernier jalon dont on connaît l'influence décisive sur Diderot est Sterne. Mais que permet ce dernier à l'admirateur de *Clarisse*, *Paméla* et *Grandisson*, sinon l'échappatoire rêvée ? Celle d'un lecteur de Richardson, cet « homme tranquille et solitaire »<sup>45</sup> ou qui se prétend tel, qui tente de faire un roman pour un lecteur français.

---

<sup>41</sup> Colas Duflo, *Les Aventures de Sophie*, p. 265.

<sup>42</sup> Wladimir Nabokov, *Littératures 1*, traduction française de *Lectures on Literature* par Hélène Pasquier, Fayard, 1983.

<sup>43</sup> Colas Duflo, *Les Aventures de Sophie*, p. 268.

<sup>44</sup> Cervantès, Scarron, Furetière et surtout Sterne, sont les auteurs modernes auxquels on pense nécessairement. Mais la dialectique du vrai et du faux (« prendre [...] le vrai pour le faux, le faux pour le vrai ») inscrit plus largement l'œuvre dans la tradition lucianique de l'*Histoire véritable*.

<sup>45</sup> IV, 159.

## L'OMBRE DE LA STATUE ET LE SOURIRE DU PHILOSOPHE

Si Diderot refuse ostensiblement de *faire du* Richardson, si ce héraut de la vérité de la représentation dans le drame sérieux s'éloigne ainsi du modèle ultime du vrai dans le roman, cela tient donc à plusieurs raisons. La première semble relever du goût français : *la faute* à ces lecteurs trop pressés qu'il semble malicieusement éduquer par ses interventions intempestives – et qui lui rendent la pareille : c'est le lecteur qui a commencé – dans *Jacques le fataliste*, qu'il interrompt sans lui livrer la fin des amours de Jacques : punition ultime d'un démiurge malicieux.

En 1762, Diderot pleure la mort de Richardson comme celle d'un frère<sup>46</sup> ; cependant cette fraternité de cœur – qui, cette fois, a ses raisons qu'il connaît et expose dans l'*Éloge* – n'est pas une gémellité. Le modèle est posé comme inimitable. Ce dieu caché sait aussi dissimuler les lois de sa Création, et ce n'est pas faute de les avoir cherchées : « L'intérêt et le charme de l'ouvrage dérobent l'art de Richardson à ceux qui sont le plus faits pour l'apercevoir. Plusieurs fois j'ai commencé la lecture de *Clarisse* pour me former ; autant de fois j'ai oublié mon projet à la vingtième page [...] »<sup>47</sup>. Le texte se poursuit sur une accumulation des éléments qui l'ont « frappé », une très longue phrase qui se mue en une série d'exclamations enthousiastes : il a en effet oublié son projet par l'effet de cette même admiration qui l'avait justement suscité. Point de fausse modestie chez Diderot : l'analyse qu'il fait du génie de Richardson montre bien qu'au-delà du scrupule de détails, du goût de la vérité et de la vertu, de la longueur permettant la création d'un univers complet, demeure un je-ne-sais-quoi proprement insaisissable. À la fin de l'*Éloge*, ce n'est plus un frère qu'il pleure, mais presque un être qu'il interpelle comme du fond des âges : « Ô Richardson ! si tu n'as pas joui de ton vivant de toute la réputation que tu méritais, combien tu seras grand chez nos neveux, lorsqu'ils te verront à la distance d'où nous voyons Homère ! »<sup>48</sup> « Le temps n'est rien pour la nature »<sup>49</sup>, mais il est tout pour un grand homme : l'effet quasi immédiat de la postérité ici fait se rejoindre le père de l'épopée et celui du roman. Père ou frère aîné, Richardson demeure à la fois si proche et si lointain, dans une relation de verticalité écrasante, du haut de la statue que lui a érigée Diderot :

Siècles, hâtez-vous de couler et d'amener avec vous les honneurs qui sont dus à Richardson ! J'en atteste tous ceux qui m'écoutent : je n'ai point attendu l'exemple des autres pour te rendre hommage ; dès aujourd'hui j'étais incliné au pied de ta statue ; je t'adorais,

<sup>46</sup> « Richardson n'est plus. Quelle perte pour les lettres et pour l'humanité ! Cette perte m'a touché comme s'il eût été mon frère. Je le portais en mon cœur sans l'avoir vu, sans le connaître que par ses ouvrages. » IV, 164.

<sup>47</sup> IV, 163.

<sup>48</sup> IV, 167.

<sup>49</sup> *Le Rêve de d'Alembert*, I, 615.

cherchant au fond de mon âme des expressions qui répondissent à l'étendue de l'admiration que je te portais, et je n'en trouvais point.<sup>50</sup>

« La postérité a vengé Socrate opprimé »<sup>51</sup>, s'était écrié Diderot. L'éloge glisse vers un culte du grand homme<sup>52</sup>, dont l'ombre de la statue semble ici écraser l'auteur :

Le génie de Richardson a étouffé ce que j'en avais. Ses fantômes errent sans cesse dans mon imagination ; si je veux écrire, j'entends la plainte de Clémentine ; l'ombre de Clarisse m'apparaît ; je vois marcher devant moi Grandisson ; Lovelace me trouble, et la plume s'échappe de mes doigts. Et vous, spectres plus doux, Émilie, Charlotte, Paméla, chère miss Howe, tandis que je converse avec vous, les années du travail et de la moisson des lauriers se passent ; et je m'avance vers le dernier terme, sans rien tenter qui puisse me recommander aussi au temps à venir. (IV, 168)

Richardson rejoint cette allée des statues diderotiennes où trône Socrate : ces modèles inimitables – et qu'il ne faut pas imiter, au risque de la désillusion – mais inspirants, ces fantômes qui accompagnent l'auteur et que, dit-il, il hante (et non l'inverse)<sup>53</sup>. On retrouve l'expression du même regret de ne pas avoir encore accompli de grande œuvre que lorsqu'il évoque Socrate<sup>54</sup>. Alors, dans le domaine du roman, quitte à ne pas être le *deus absconditus*, dont l'autorité ne peut être remise en question, soyons le dieu visible, taquin, qui a besoin de ses fidèles pour exister, et dont l'exhibition incessante sape l'autorité en même temps qu'elle l'affirme.

<sup>50</sup> IV, 168.

<sup>51</sup> Cité par Wilson, *op. cit.*, p. 371.

<sup>52</sup> Il compare explicitement « l'ouvrage de Richardson [...] à un évangile » (IV, 161). Du *Prospectus* de l'*Encyclopédie* à *Le Pour et le Contre*, la postérité est bien ce qui permet au grand homme de vaincre le temps, seul culte admis pour le philosophe matérialiste puisqu'il permet de faire le bien par-delà les siècles : « Ô postérité sainte et sacrée ! soutien du malheureux qu'on opprime, toi qui es juste, toi qu'on ne corrompt point, qui venges l'homme de bien, qui démasques l'hypocrite, qui traînes le tyran ; idée sûre, idée consolante, ne m'abandonne jamais. La postérité pour le philosophe, c'est l'autre monde de l'homme religieux. » Lettre à Falconet du 15 février 1766, V. 606.

<sup>53</sup> « *Dis-moi qui tu hantes, je te dirai qui tu es* », *Essai sur les règnes de Claude et de Néron*, I, 983. Sur cette phrase, et plus généralement sur ces fantômes qui accompagnent Diderot, je me permets de renvoyer à mon ouvrage : *Le Père, le fils et Diderot*, Paris, Honoré Champion, « Les Dix-Huitièmes Siècles », 2023, p. 323-351.

<sup>54</sup> Sur ce point, voir notamment notre article : « Diderot et Socrate : inquiétude et idéal », *Journée de l'Antiquité et des Temps Anciens 2018-2019, Travaux et Documents* n° 54, octobre 2019, Université de La Réunion, p. 131-144. Ce regret est régulièrement exprimé : dans la correspondance avec Falconet, dans *Le Neveu de Rameau*, dans *Est-il bon ? est-il méchant ?...*

Jouant sur cette dynamique de la croyance et du doute, *Jacques le fataliste* peut être considéré comme un véritable roman libertin, au sens où il s'affranchit de ce qui fait les romans ordinaires, tout en exorcisant les fantômes de Richardson.

Mais il existe un lien plus fort encore entre les statues de Diderot : c'est qu'il ne cesse de dialoguer avec elle. Or Socrate – à l'effigie duquel il a conçu son sceau – et Richardson *incarnent* justement pour Diderot le dialogue. Les romans de Richardson sont certes des récits mais ils suscitent d'abord l'envie de dialogue, comme lorsque Diderot veut discuter avec tel ou tel de ses personnages – comme il le fait tout aussi vainement devant un tableau de Greuze – avec lesquels, dit-il, il a l'impression d'entretenir « un commerce excellent »<sup>55</sup>. Ils améliorent la conversation entre ses lecteurs, créant de ce fait une communauté<sup>56</sup>.

« Mais quel besoin d'inventer un lecteur quand c'est précisément à un lecteur que l'on s'adresse ? »<sup>57</sup>, s'interroge Henri Coulet. Le dialogue qui suit la lecture de Richardson, il le crée au sein de l'œuvre entre lui, ses diffractons à travers les personnages, le narrateur et le lecteur qui ne sait effectivement plus s'il lit l'œuvre d'un philosophe ou d'un romancier. Doit-il pleurer sur les malheurs de Suzanne à laquelle il s'identifie, comme devait le faire Croismare, comme Diderot lui-même le fait<sup>58</sup> ? Doit-il s'indigner de cette « effrayante satire des couvents » ? Doit-il sourire des apparentes maladresses logiques du récit ? Il n'y a pas à choisir : Diderot invite aux trois postures, chacune invitant à son tour à la conversation et à l'échange entre ces postures. Dans *Jacques le fataliste*, ce lecteur n'est véritablement un double ni de Diderot se lisant lui-même, ni du lecteur réel. C'est dans le jeu d'identification forcée que se crée un autre dialogue, en biais, qui invite à la réflexion, de la même manière que le commentaire analytique final des *Deux Amis de Bourbonne* incite à la relecture, que les indices épars d'une mystification dans *La Religieuse* suggèrent la présence d'un *auteur*, provoquant (au sens étymologique) un lecteur. Car le dialogue est, pour ce sectateur de Socrate, la forme philosophique par excellence<sup>59</sup>. L'écriture du roman de Diderot articule ainsi vérité romanesque

<sup>55</sup> IV, 157.

<sup>56</sup> IV, 161.

<sup>57</sup> Henri Coulet, *op. cit.*, p. 506.

<sup>58</sup> Voir la préface-annexe de *La Religieuse* : « Un jour qu'il était tout entier à ce travail, 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, lui répondit M. Diderot, je me déssole d'un conte que je me fais". » (II, 407)

<sup>59</sup> Sur ce point, voir : Colas Duflo, « Pourquoi des dialogues en un temps de système ? », *Le Dialogue : introduction à un genre philosophique*, Frédéric Cossuta (dir.), Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2005, p. 257-272.

et surplomb philosophique, combinant chaque fois différemment deux modèles, celui de Socrate, le héros des dialogues platoniciens et celui de Richardson qui fait penser par la fiction réaliste et morale.