



**HAL**  
open science

# “ Qu’en pensez-vous ? ”. La présence du lecteur dans les romans et contes de Diderot

Gerhardt Stenger

## ► To cite this version:

Gerhardt Stenger. “ Qu’en pensez-vous ? ”. La présence du lecteur dans les romans et contes de Diderot. Thomas Klinkert; Adrien Paschoud. Lecteur et acte de lecture dans les écrits de Diderot, Éditions Slatkine, pp.29-48, 2023, La journée critique de Zurich, 9782051029339. hal-04252703

**HAL Id: hal-04252703**

**<https://hal.science/hal-04252703>**

Submitted on 21 Oct 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.



Distributed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

## QU'EN PENSEZ-VOUS ? LA PRÉSENCE DU LECTEUR DANS LES ROMANS ET CONTES DE DIDEROT

Dans le film d'Emmanuel Mouret, *Mademoiselle de Jonquières* (2018), qui met en scène l'un des nombreux récits enchâssés dans *Jacques le fataliste et son maître*, l'histoire de Madame de La Pommeraye<sup>1</sup>, il y a quelque chose qui manque : la discussion après coup entre Jacques et son maître, suivie d'une réflexion du narrateur à destination de son lecteur. En effet, après la fin heureuse, et inattendue, de l'histoire qui s'achève par ces mots : « Ils passèrent presque trois ans de suite absents de la capitale », Jacques prend la parole, non sans une touche d'ironie : « Et je gagerais bien que ces trois ans s'écoulèrent comme un jour, et que le marquis des Arcis fut un des meilleurs maris et eut une des meilleures femmes qu'il y eût au monde ». Sans saisir l'ironie de son valet, le maître répond : « Je serais de moitié, mais en vérité je ne sais pourquoi, car je n'ai point été satisfait de cette fille pendant tout le cours des menées de la dame de la Pommeraye et de sa mère ». Là-dessus s'engage une discussion qui bifurque cependant très rapidement vers un débat sur la narration. Une fois l'hôtesse partie, le narrateur revient à la remarque dépréciative du maître visant la jeune d'Aisnon devenue Mlle Duquênoi puis la marquise des Arcis grâce aux bons soins de Mme de La Pommeraye : « Je ne sais où l'hôtesse, Jacques et son maître avaient mis leur esprit, pour n'avoir pas trouvé une seule des choses qu'il y avait à dire en faveur de mademoiselle Duquênoi ». Après avoir tenté de justifier son rôle dans le complot, il s'adresse directement à son lecteur pour justifier l'auteur du complot :

Vous entrez en fureur au nom de Mad. de la Pommeraye et vous vous écriez : Ah ! la femme horrible ! Ah ! l'hypocrite ! Ah ! la scélérate !... Point d'exclamation, point de courroux, point de partialité ; raisonnons. Il se fait tous les jours des actions plus noires

---

<sup>1</sup> Ce récit a déjà fait l'objet d'une adaptation cinématographique par Robert Bresson tournée pendant l'Occupation en 1944 sous le titre *Les Dames du bois de Boulogne*. Il sortit après la Libération en 1945. Les dialogues étaient de Jean Cocteau.

sans aucun génie. Vous pouvez haïr, vous pouvez redouter Mad. de la Pommeraye mais vous ne la mépriserez pas. Sa vengeance est atroce, mais elle n'est souillée d'aucun motif d'intérêt. [...] vous vous révoltez contre elle au lieu de voir que son ressentiment ne vous indigne que parce que vous êtes incapable d'en éprouver un aussi profond, ou que vous ne faites presque aucun cas de la vertu des femmes. Avez-vous un peu réfléchi sur les sacrifices que Mad. de la Pommeraye avait faits au marquis ? [...] Un homme en poignarde un autre pour un geste, pour un démenti, et il ne sera pas permis à une honnête femme perdue, déshonorée, trahie, de jeter le traître entre les bras d'une courtisane ? Ah ! Lecteur, vous êtes bien léger dans vos éloges et bien sévère dans votre blâme<sup>2</sup>.

Je suis convaincu que toute cette discussion autour des personnages et leur rôle dans le complot ourdi par Mme de La Pommeraye fait partie intégrante de l'histoire racontée, que Diderot l'a aussi, voire surtout racontée pour pouvoir amener ce débat, qui pourrait être résumé par le titre de sa dernière pièce, *Est-il bon ? Est-il méchant ?* L'un des premiers lecteurs, Schiller, ne s'y est pas trompé quand il a terminé la traduction qu'il a faite de l'histoire par le débat en question qu'il a fait précéder d'un appel au lecteur qui n'est pas dans le texte de l'original et qui ferait plaisir aux actuels défenseurs de l'écriture inclusive : « Leser oder Leserin – ich sehe dich bei dem Namen der Frau von P\*\*\* unwillig auffahren, ich höre dich ausrufen: Welche abscheuliche Frau! [etc.] »<sup>3</sup>. Moins compréhensif que Diderot, Schiller relativise son apologie de Mme de La Pommeraye par cette remarque : « Diderots ganze Beredsamkeit wird dennoch schwerlich den Abscheu hinwegräsonnieren, den diese unnatürliche That notwendig erwecken muß »<sup>4</sup>. Je suis parfaitement conscient de la difficulté

---

<sup>2</sup> Les ouvrages de Diderot sont cités d'après l'édition dite DPV des *Œuvres complètes* (Paris, Hermann, 1975-). La *Correspondance* (ci-après *Corr.*) est citée d'après l'édition Roth-Varloot (Paris, Minuit, 1955-1970). Ici : DPV, t. XXIII, p. 169-173.

<sup>3</sup> *Merkwürdiges Beispiel einer weiblichen Rache (aus dem Manuskript des verstorbenen Diderot gezogen)*, dans Friedrich Schiller (éd.), *Thalia. Erster Band*, Heft 1, 1785, p. 90-91. La traduction de Schiller fut retraduite en français (!) et publiée à Londres en 1793 par un certain P.-J.-B. Doray de Longrais, officier de cavalerie et traducteur de plusieurs ouvrages en allemand, sous le titre *Exemple singulier de la vengeance d'une femme, conte moral, ouvrage posthume de Diderot*. Mais contrairement à Schiller, il ne reproduisit pas le débat entre Diderot et son lecteur.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 94. « Toute l'éloquence de Diderot ne pourra que difficilement effacer par des raisonnements le dégoût que cet acte horrible doit nécessairement susciter ».

d'intégrer le débat sur Mme de La Pommeraye dans un film ; d'ailleurs le metteur en scène pourrait m'objecter que le public, après la projection, peut très bien l'engager, et certainement cela s'est produit plus d'une fois. Mais rien, dans le film, l'y incite, alors que Diderot tire son lecteur par la manche et lui enjoint : « Raisonçons ». Cet appel au lecteur, et la place que celui-ci occupe à l'intérieur même de la fiction, est probablement la principale originalité des derniers romans et contes de Diderot.

Au début de sa carrière littéraire – mis à part le roman *Les Bijoux indiscrets* (1748) qui, à en croire Mme de Vandeuil, doit son existence aux besoins pécuniaires d'une maîtresse et à une gageure<sup>5</sup>, la carrière de Diderot a débuté avec ses pièces de théâtre de 1757 et 1758 – Diderot a développé une théorie et une esthétique dramatiques qui sont en étroite relation avec la philosophie fataliste esquissée dans la *Lettre à Landois* publiée en 1756 dans la *Correspondance littéraire*. Diderot y affirme que l'homme n'est pas libre de faire ce qu'il veut, car sa volonté est assujettie au déterminisme de causes purement extérieures qui agissent sur elle :

[...] nous ne sommes que ce qui convient à l'ordre général, à l'organisation, à l'éducation, et à la chaîne des événements. Voilà ce qui dispose de nous invinciblement. On ne conçoit non plus qu'un être agisse sans motifs, qu'un des bras d'une balance se meuve sans l'action d'un poids ; et le motif nous est toujours extérieur, étranger, attaché ou par la nature, ou par une cause quelconque qui n'est pas nous<sup>6</sup>.

Par voie de conséquence, le milieu, comme on dit aujourd'hui, joue un rôle déterminant dans la formation et la conduite de l'individu. C'est précisément parce que l'homme n'est pas libre, explique Diderot, qu'il est possible d'agir sur lui par l'intermédiaire des causes qui déterminent ses actions : « De là les bons effets de l'exemple, des discours, de l'éducation, du

---

<sup>5</sup> *Mémoires pour servir à l'histoire de la vie et des ouvrages de M. Diderot, par Madame de Vandeuil, sa fille*, DPV, t. I, p. 20.

<sup>6</sup> DPV, t. IX, p. 257.

plaisir, de la douleur, des grandeurs, de la misère etc. »<sup>7</sup>. La *Lettre à Landois* contient la clé proprement philosophique du drame bourgeois : la peinture touchante d'un bonheur ou malheur domestique doit provoquer *par sympathie* un attendrissement, voire une émotion violente ; et l'homme sensible auquel elle s'adresse en deviendra meilleur. Les pièces de Diderot doivent leur existence à la conviction de leur créateur que le théâtre peut durablement et profondément agir sur les spectateurs et les modifier. Deux ans après la *Lettre à Landois*, Diderot s'exclame dans le *Discours sur la poésie dramatique* :

[...] qu'est-ce qui nous affecte comme le récit d'une action généreuse ? Où est le malheureux qui puisse écouter froidement la plainte d'un homme de bien ?

Le parterre de la Comédie est le seul endroit où les larmes de l'homme vertueux et du méchant soient confondues. Là, le méchant s'irrite contre des injustices qu'il aurait commises, compatit à des maux qu'il aurait occasionnés, et s'indigne contre un homme de son propre caractère. Mais l'impression est reçue, elle demeure en nous, malgré nous<sup>8</sup>.

Mais il n'y a pas que le théâtre. En se plongeant dans les romans de Richardson, Diderot a découvert que ce genre de roman transmettait, mieux encore que le drame bourgeois, le plaisir éprouvé à pratiquer la vertu et l'horreur du vice. Dans l'*Éloge de Richardson*, Diderot raconte comment la lecture de *Clarisse Harlowe* a agi sur la sensibilité d'un ami :

Le voilà qui s'empare des cahiers, qui se retire dans un coin et qui lit. Je l'examinais : d'abord je vois couler des pleurs, bientôt il s'interrompt, il sanglote ; tout à coup il se lève, il marche sans savoir où il va, il pousse des cris comme un homme désolé et il adresse les reproches les plus amers à toute la famille des Harloves<sup>9</sup>.

Ensorcelé par le roman, le lecteur ne peut s'empêcher de pleurer et de prendre violemment parti pour l'héroïne injustement persécutée, et de se révolter

---

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> DPV, t. X, p. 337-338.

<sup>9</sup> *Éloge de Richardson*, DPV, t. XIII, p. 205-206.

contre la méchanceté des hommes. C'est dans la mesure où l'illusion romanesque est totale que la morale devient efficace : secrètement, sans qu'il s'en aperçoive, le lecteur séduit et sous le charme se transforme, il se place dans le camp des victimes, la lecture a changé sa vie.

Après avoir rompu une lance en faveur du pathétique sur la scène, dans le roman et dans l'art pictural, Diderot opère un revirement assez brusque à la fin des années 1760. D'une part, il s'est rendu à l'évidence que le théâtre n'avait qu'une influence fort réduite sur le public, qui ne se laissait pas manipuler aussi facilement qu'il l'aurait souhaité. Certes, une scène pathétique frappe les spectateurs au ventre, mais cela reste sans effet sur leur tête :

Nous nous associons volontiers, en idée, au héros opprimé. L'homme le plus épris de la fureur de la tyrannie, laisse là le tyran et le voit tomber avec joie dans la coulisse, mort d'un coup de poignard. [...] Nous allons au théâtre chercher de nous-mêmes une estime que nous ne méritons pas, prendre bonne opinion de nous, partager l'orgueil de grandes actions que nous ne ferons jamais, ombres vaines des fameux personnages qu'on nous montre. Là, prompts à embrasser, à serrer contre notre sein la vertu menacée, nous sommes bien sûrs de triompher avec elle, ou de la lâcher quand il en sera temps<sup>10</sup>.

L'explication de ce phénomène est donnée immédiatement après, et elle est fondamentale pour comprendre le rôle que Diderot assignera au lecteur dans ses œuvres de fiction ultérieures. Nous réagissons au théâtre comme dans la vie réelle : quand nous sommes le témoin d'une scène « pathétique », une scène qui déclenche en nous une souffrance, nous ne pouvons la supporter qu'en nous *dédoublant*, autrement la tension serait trop forte et nous n'en tirerions aucun plaisir<sup>11</sup>. Dans le *Salon de 1767*, Diderot illustre cette « scission du moi » par l'exemple d'un couvreur en qui il se projette mentalement pendant qu'il l'observe accomplir son travail périlleux : lorsque je le vois accroché à sa corde, écrit-il, « Je fais deux rôles, je suis double ; je suis le Couvreur et je reste moi.

---

<sup>10</sup> *Salon de 1767*, DPV, t. XVI, p. 197-198.

<sup>11</sup> Nous renvoyons à ce sujet aux pages du *Salon de 1767* (DPV, t. XVI, p. 194-200) où Diderot s'interroge sur le plaisir que la terreur nous inspire.

C'est le moi Couvreur qui frémit et qui souffre, et c'est le moi tout court qui a du plaisir »<sup>12</sup>.

D'autre part, Diderot s'est rendu compte que la sensibilité, quand elle est extrême, entravait le jugement en abandonnant le spectateur ou le lecteur au « tumulte intérieur »<sup>13</sup>, au « délire de l'enthousiasme »<sup>14</sup>. Un homme trop affecté par ses émotions s'oublie facilement au détriment de la réflexion : « On éprouve à l'aspect de l'injustice une révolte *qu'on ne saurait s'expliquer à soi-même* »<sup>15</sup>, constatait-t-il déjà dans l'*Éloge de Richardson*. Pour agir sur le public et éclairer son jugement, il faut arracher le spectateur à son fauteuil, il faut surmonter la réaction émotive déclenchée par la lecture d'un roman. L'heure du conte a sonné.

Le 15 mars 1770, la *Correspondance littéraire* propose à ses abonnés le premier conte de Diderot, *Les Deux Amis de Bourbonne*, qui contient à la fin une rapide poétique du conte, et en particulier du conte « historique » (c'est-à-dire fidèle à la réalité), ainsi que ses secrets de fabrication ; cet appendice est de nos jours connu sous le titre « Postface » aux *Deux Amis de Bourbonne*. Les préoccupations de la « Postface » restent encore proches de celles de l'*Éloge de Richardson*. Diderot y insiste beaucoup sur les relations affectives qui doivent s'instaurer entre un conteur oral et son public : « il veut être cru : il veut intéresser, toucher, entraîner, émouvoir, faire frissonner la peau et couler les larmes »<sup>16</sup>. Même chose pour le narrateur d'un conte écrit : à l'instar du conteur traditionnel il doit, par tous les moyens possibles, tâcher de provoquer des réactions émotives chez son lecteur, et s'il sait son métier, celui-ci adhère à l'histoire qu'il lit, s'exclamant : « Ma foi, cela est vrai ; on n'invente pas ces

---

<sup>12</sup> DPV, t. XVI, p. 199. Nous suivons ici la leçon du manuscrit Naigeon qui donne ce texte sans majuscules, car rien ne permet d'y voir un jeu de mots avec le nom de la comédienne Adrienne Lecouvreur, comme le voudrait la note 310 de l'édition. Dans les *Observations sur Hemsterhuis*, Diderot précisera que « l'imagination nous accroche à la même corde » que celle du couvreur (DPV, t. XXIV, p. 355).

<sup>13</sup> *Le Rêve de d'Alembert*, DPV, t. XVII, p. 179.

<sup>14</sup> *Paradoxe sur le comédien*, DPV, t. XX, p. 52.

<sup>15</sup> *Éloge de Richardson*, DPV, t. XIII, p. 194. C'est nous qui soulignons.

<sup>16</sup> DPV, t. XII, p. 455.

choses-là »<sup>17</sup>. L'esthétique diderotienne de la participation vise à mystifier le lecteur en lui faisant croire, du moins dans un premier temps, que l'histoire qu'il lit *n'est pas un conte*. Dans le premier « Préambule » de *Ceci n'est pas un conte*, qui sert de complément à l'esthétique du conte historique esquissée dans la « Postface » aux *Deux Amis de Bourbonne*, Diderot laisse clairement entendre à son lecteur qu'un conte qu'il lit ou qu'il écoute est un mauvais conte, « si vous vous en doutez »<sup>18</sup>. Autrement dit : un conte n'est pleinement réussi, du point de vue de l'esthétique de la participation, que si le lecteur ne se doute pas que l'histoire qu'il est en train de lire est inventée de toutes pièces. C'est ainsi, pense Diderot, qu'il sera aussi durement frappé que lorsqu'il se trouve au théâtre. Le premier impératif du conteur est donc identique à celui de l'auteur dramatique : il faut émouvoir, et l'émotion du lecteur ou du spectateur ne peut naître que si l'illusion de la vérité est parfaite<sup>19</sup>. Mais il y a un deuxième impératif, qui n'est pas moins important : il faut dépasser l'émotion, il faut que le lecteur sorte de l'enchantement, de la domination des sentiments, pour réfléchir à tête reposée à ce qu'il vient de lire. Cette dimension réflexive est non seulement absente du drame bourgeois, mais également des romans à la Richardson que Diderot appréciait tant à la fin des années 1750, convaincu qu'il était alors que l'émotion créée par la lecture pouvait rendre meilleurs les lecteurs.

Malgré leur très grande diversité formelle, les derniers romans et contes ont au moins ceci en commun : Diderot y a expérimenté comment il pouvait créer l'émotion chez son lecteur et susciter sa réflexion pendant ou après le déroulement du récit. Dès l'*Éloge de Richardson*, il avait compris que la meilleure manière de captiver le lecteur était de lui faire « prendre un rôle » au milieu des personnages : « on se mêle à la conversation, on approuve, on blâme, on admire, on s'irrite, on s'indigne »<sup>20</sup>. Pour faire entrer, dans le sens d'engager

---

<sup>17</sup> *Ibid.*

<sup>18</sup> DPV, t. XII, p. 521.

<sup>19</sup> Et non pas de la réalité, quelques détails réalistes y suffisent.

<sup>20</sup> DPV, t. XIII, p. 193.



émotionnellement, son lecteur dans les contes, Diderot a dédoublé son moi, il l'a scindé en quelque sorte en deux personnages distincts, le lecteur « réel » ( $L_1$ ) qu'il s'agit d'émouvoir et de faire réfléchir, et un lecteur  $L_2$  qui, mieux que le spectateur au théâtre qui reste assis dans son fauteuil, va entrer au sens propre dans le récit. Ce double du lecteur, le lecteur  $L_2$ , fait désormais partie intégrante des histoires racontées : c'est à travers lui, et non un quelconque personnage fictif, que le narrateur se propose d'agir sur le lecteur réel.

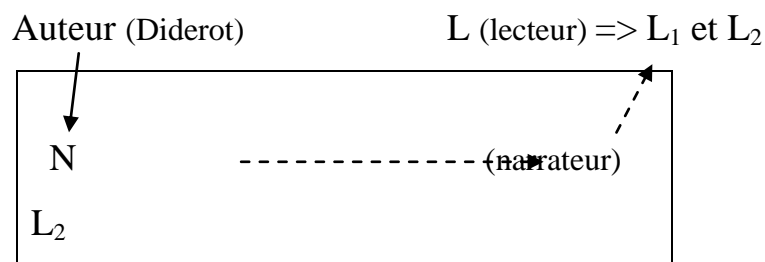


Fig. 1 : Schéma général

La présence du lecteur  $L_2$  dans le texte ne sera jamais la même, elle prendra différentes formes grâce à l'ingéniosité de Diderot qui expérimentera tous les types d'écriture pour transformer l'écrit en un acte de communication oral. « Lorsqu'on fait un conte, lit-on au début de *Ceci n'est pas un conte*, c'est à quelqu'un qui l'écoute »<sup>21</sup>. Cette technique narrative qui inscrit le lecteur dans la fiction du récit tourne délibérément le dos aux formes consacrées du roman au XVIII<sup>e</sup> siècle : le roman-mémoires dans lequel les confidences d'un narrateur qui retrace *a posteriori* l'histoire de sa vie ne s'adressent qu'à lui, et le roman épistolaire dans lequel un ou plusieurs épistoliers entretiennent une correspondance privée, à l'exclusion de tout autre lecteur étranger.

Le premier conte de Diderot, *Mystification*, que son auteur a préféré garder dans ses tiroirs probablement parce qu'il le considérait comme inachevé, constitue un cas limite. Avant de commencer son histoire, Diderot s'adresse à son lecteur par ces mots : « Je voudrais bien me rappeler la chose comme elle s'est passée, car elle vous amuserait »<sup>22</sup>. Cette « chose », c'est l'histoire de la

<sup>21</sup> DPV, t. XII, p. 521.

<sup>22</sup> DPV, t. XII, p. 389.

mystification de Mlle Dornet ourdie par Diderot pour récupérer les portraits du prince Golitsyn, mystification dont il disait à Sophie Volland : « L’histoire des portraits [...] vous fera dire que je suis quelquefois un grand scélérat »<sup>23</sup>. Dans *Mystification*, le personnage du lecteur s’exprime à peu près de la même manière : « Voilà qui est bien ridicule, me direz-vous »<sup>24</sup>. Nous sommes encore proches des dialogues imaginaires des lettres à Sophie Volland qui, comme l’a observé Jacques Proust, ont servi de creuset aux contes ultérieurs<sup>25</sup>. Diderot y prend à part Sophie, il se demande ce qu’elle peut penser, il imagine ses réactions et fait parfois les demandes et les réponses : « Eh bien ! me direz-vous, où est la bonté naturelle ? Qui est-ce qui a corrompu ces Iroquois ? Qui est-ce qui leur a inspiré la vengeance et la trahison ? » Et il lui répond : « Les dieux, mon amie, les dieux »<sup>26</sup>. Du dialogue imaginaire avec Sophie au dialogue réel avec un lecteur imaginaire il n’y avait qu’un pas, et Diderot l’a franchi dans *Mystification*. Remarquons aussi et surtout que le lecteur, ce « vous » qui n’est plus Sophie Volland, n’est pas encore entré *dans* le conte : l’auteur dialogue avec lui, mais comme avec une personne restée à l’extérieur, un lecteur qui le regarde par-dessus l’épaule en train d’écrire son histoire.

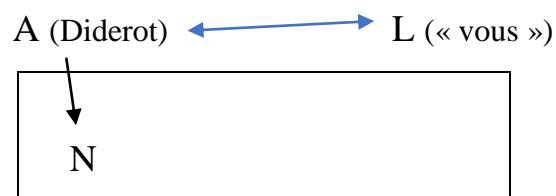


Fig. 2 : *Mystification*

Tout change avec le conte *Les Deux Amis de Bourbonne* : le personnage du lecteur L<sub>2</sub> y est enrôlé dans l’histoire comme Félix et Olivier dans la milice. À plusieurs reprises, le narrateur anonyme (N<sub>2</sub>) l’appelle « petit frère », créant une complicité inédite. La relation entre le narrateur et son acolyte semble redoubler celle entre Olivier et Félix : le lecteur est semblable au narrateur

<sup>23</sup> Lettre à Sophie Volland du 21 septembre 1768, *Corr.*, t. VIII, p. 180.

<sup>24</sup> *Mystification*, DPV, t. XII, p. 390.

<sup>25</sup> Voir Jacques Proust, « De l’‘exemple’ au ‘conte’ : la correspondance de Diderot », dans *L’Objet et le texte. Pour une poétique de la prose française du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Genève, Droz, 1980, p. 205-217.

<sup>26</sup> Lettre à Sophie Volland du 6 novembre 1760, *Corr.*, t. III, p. 227.

comme les deux personnages mis en scène dans l’histoire sont semblables entre eux<sup>27</sup>.

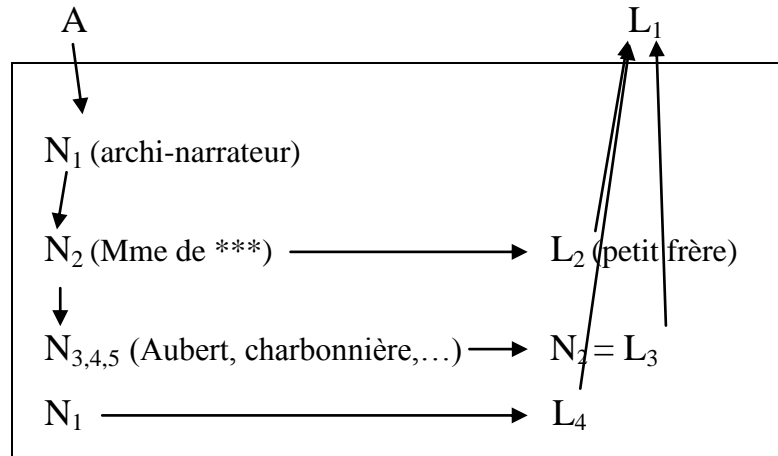


Fig. 3 : *Les Deux Amis de Bourbonne*

Le dialogue entre le narrateur  $N_2$  et le lecteur  $L_2$  commence au moment où Félix et Olivier rentrent au pays après leur temps de service : « plus chers l’un à l’autre qu’ils ne l’étaient encore auparavant, c’est ce que je ne saurais vous assurer ». Le narrateur répond visiblement à une question que son « petit frère » vient de lui poser ; il donne son avis, ou plutôt il suspend son jugement, puis enchaîne sur la théorie aristotélicienne de la sociabilité<sup>28</sup>, suggérant que l’« amitié animale » ou instinctive entre Félix et Olivier n’était pas basée sur l’intérêt. Arrivé à la fin de l’histoire d’Olivier, le narrateur  $N_2$ , resté jusqu’alors anonyme, se transforme soudainement en un « nous » tout aussi anonyme qui narre la rencontre avec la veuve d’Olivier<sup>29</sup>, puis présente la conclusion de l’histoire au lecteur petit frère : « Vous voyez, petit frère, que la grandeur d’âme

<sup>27</sup> Nous parlons ici du conte tel qu’on le lit aujourd’hui, sans l’introduction de Grimm qui présentait l’origine du conte à ses lecteurs de la *Correspondance littéraire* comme une mystification du « petit frère » Nageon. Les éditeurs modernes du conte trahissent Diderot en publiant le récit de Grimm, car le lecteur n’est pas censé connaître la véritable identité du « petit frère » en question.

<sup>28</sup> Voir DPV, t. XII, p. 440. S’appuyant sur Brucker, Diderot a résumé cette théorie dans l’article « *Péripatéticienne Philosophie*, ou Philosophie d’Aristote, ou Aristotélisme » de l’*Encyclopédie* (DPV, t. VIII, p. 82-83). Aristote distinguait entre la bienveillance animale, qui n’est qu’une tendance instinctive, le « commencement » de l’amitié, et la « bienveillance parfaite », qui suppose un échange de services entre les individus.

<sup>29</sup> « Un soir que nous allions à la promenade selon notre usage, nous vîmes au-devant d’une chaumière une grande femme debout avec quatre petits enfants à ses pieds » (DPV, t. XII, p. 442).

et les hautes qualités sont de toutes les conditions et de tous les pays »<sup>30</sup>.

L'histoire de Félix est amenée grâce à la curiosité du lecteur L<sub>2</sub>, qui joue un rôle de plus en plus grand dans le conte : « Vous avez désiré, petit frère, de savoir ce qu'est devenu Félix »<sup>31</sup>. À partir de maintenant, le narrateur N<sub>2</sub> multiplie les instances de narration (N<sub>3</sub>, N<sub>4</sub>, N<sub>5</sub>), à tel point que le lecteur L<sub>1</sub> ne sait plus à la fin qui parle : une « maman » (celle du narrateur probablement, qui est sans doute une narratrice vu la manière dont elle évoque sa mère<sup>32</sup>) envisage de s'adresser au curé du lieu mais se ravise et décide de s'informer auprès du subdélégué Aubert ; celui-ci (N<sub>3</sub>) lui envoie une longue lettre dans laquelle il raconte la vie de Félix d'après le récit fait par la veuve du charbonnier décédée (N<sub>4</sub>) ; il joint à son récit une lettre du curé Papin (N<sub>5</sub>) qui n'apporte aucune information nouvelle mais donne une interprétation fort malveillante de l'histoire des deux amis. En lisant les deux lettres, la narratrice N<sub>2</sub> est devenue lectrice à son tour (L<sub>3</sub>). C'est alors qu'un nouveau narrateur prend la parole – une sorte d'archi-narrateur (N<sub>1</sub>) qui surplombe le conte et parle de « maman » à la troisième personne : « Madame de \*\*\* remercia M. le subdélégué Aubert de son attention, et envoya ses aumônes à M. Papin », félicitant en outre le curé de l'avoir éclairée sur le vrai caractère de l'amitié d'Olivier et de Félix<sup>33</sup>, ce qui laisse tout de même un goût amer dans la bouche du lecteur. L'archi-narrateur termine ensuite son récit en faisant mourir Félix et subsister la veuve d'Olivier péniblement auprès de ses enfants et petits-enfants.

Le lecteur L<sub>1</sub> croit être arrivé à la fin du conte, mais il n'est pas encore au bout de ses surprises. L'archi-narrateur reprend la parole en s'adressant, à la

---

<sup>30</sup> DPV, t. XII, p. 442-443.

<sup>31</sup> DPV, t. XII, p. 443.

<sup>32</sup> Le lecteur qui connaît l'introduction de Grimm sait qu'il s'agit de Madame de Maux et de sa fille, Madame de Prunevaux.

<sup>33</sup> DPV, t. XII, p. 453. Rien n'indique dans le texte ou le contexte que cette réponse soit « nettement désapprobatrice et ironique », comme le pense Pierre Chartier, *Vies de Diderot*, Paris, Hermann, 2012, t. II, p. 524. Si le lecteur ne sait pas – et il n'est pas censé le savoir – que Mme de \*\*\* est en réalité Mme de Maux, la maîtresse de Diderot, rien ne permet d'affirmer que la dame critique le curé « à demi-mot, dans l'esprit d'un persiflage de bon ton, en usage dans la meilleure société » (p. 525). Si Mme de \*\*\* avait réellement une aussi mauvaise opinion du curé, elle ne lui aurait certainement pas envoyé ses aumônes pour être distribuées par ses soins à des « vertus chrétiennes et malheureuses » (DPV, t. XII, p. 453).

première personne, à un interlocuteur qui n'est plus le « petit-frère » de Mme de \*\*\* : « Et puis il y a trois sortes de contes... Il y en a bien davantage, me direz-vous »<sup>34</sup>. Nous sommes en présence d'un nouveau lecteur, L<sub>4</sub>, qui entre pour la première fois dans le conte. C'est lui qui va écouter la poétique du conte et la « morale » de l'histoire qui semble aller dans le sens... du curé Papin. L'amitié soi-disant désintéressée d'Olivier et de Félix, insinue l'archi-narrateur, ainsi que des personnages de leur entourage, était d'autant plus forte que c'étaient tous des « gueux » qui n'avaient rien. L'« amitié animale », autrement dit la bienveillance désintéressée, ne serait en fin de compte aussi « réfléchie », aussi intéressée que les amitiés dans les sociétés civilisées : « concluez qu'en général il ne peut guère y avoir d'amitiés entières et solides qu'entre des hommes qui n'ont rien : un homme alors est toute la fortune de son ami, et son ami est toute la sienne »<sup>35</sup>. Pour enfoncer le clou, le narrateur conseille à son lecteur de se reporter au livre *De l'esprit* d'Helvétius, auquel l'histoire des deux frères pourrait fournir « la matière d'un petit paragraphe ». Et effectivement, on y lit dans le chapitre intitulé « De l'amitié » : « Aimer, c'est avoir besoin. Nulle amitié sans besoin : ce serait un effet sans cause »<sup>36</sup>. Et plus loin : « Les infortunés sont en général les amis les plus tendres : unis par une communauté de malheur, ils jouissent, en plaignant les maux de leur ami, du plaisir de s'attendrir sur eux-mêmes »<sup>37</sup>. Qui a raison ? Qui a tort ? Ces deux amis, Félix et Olivier, sont-ils des modèles d'amitié désintéressée ou de simples brigands ? Diderot ne se prononce pas, c'est au lecteur L<sub>1</sub> de décider.

Écrit et publié peu de temps après *Les Deux Amis de Bourbonne*, *l'Entretien d'un père avec ses enfants* est en réalité un conte qui ne dit pas son nom. Diderot y a recréé la situation du conte oral décrite dans la « Postface » des *Deux Amis*. Détaché du lecteur réel L<sub>1</sub>, le lecteur L<sub>2</sub> est transporté par l'archi-

---

<sup>34</sup> DPV, t. XII, p. 454.

<sup>35</sup> DPV, t. XII, p. 456-457.

<sup>36</sup> Helvétius, *De l'esprit*, discours III, chap. 14, dans *Œuvres complètes*, éd. G. Stenger, Paris, Champion, 2011-2020, t. I, p. 271.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 276.

narrateur  $N_1$  dans la maison du narrateur  $N_2$ , c'est-à-dire Diderot père, où il écoute, assis au milieu de la famille, devant le feu de la cheminée – « au coin de votre âtre », disait la « Postface »<sup>38</sup> –, le père Diderot raconter de vive voix l'histoire du testament du curé de Thivet. En tant que personnage invisible, le lecteur  $L_2$  assiste, muet, aux différents débats qui s'engagent au fur et à mesure que le conte avance, et le lecteur réel  $L_1$  ne manque pas de réfléchir, en même temps que les personnages du conte, aux cas de conscience évoqués. C'est du moins le rôle que Diderot a prévu pour  $L_2$  : solliciter, par son biais, le lecteur  $L_1$  à engager une réflexion sur les personnages et leurs actions.

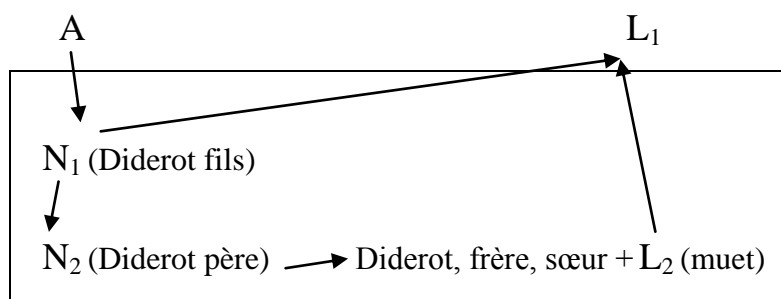


Fig. 4 : *Entretien d'un père avec ses enfants*

À l'instar des *Deux Amis de Bourbonne* où le narrateur  $N_2$  est chapeauté par un archi-narrateur anonyme, la soirée qui se déroule chez le narrateur principal  $N_2$  et ses enfants est racontée, dans l'*Entretien*, par un archi-narrateur  $N_1$ , le philosophe Diderot. Comme on pouvait s'y attendre, le narrateur  $N_2$  sera interrompu à maintes reprises par ses enfants, vérifiant le constat du premier « Préambule » de *Ceci n'est pas un conte* : « pour peu que le conte dure, il est rare que le conteur ne soit interrompu quelquefois par son auditeur »<sup>39</sup>. Diderot n'omet pas non plus de restituer la pantomime du conteur qui fait attendre son auditoire de la même manière que le narrateur malicieux à la fin du deuxième « Préambule » de *Ceci n'est pas un conte* : « Avant que je commence, dit-il à sa fille, petite sœur, relève mon oreiller qui est descendu trop bas... À moi : Et toi,

<sup>38</sup> DPV, t. XII, p. 455.

<sup>39</sup> DPV, t. XII, p. 521.

ferme les pans de ma robe de chambre »<sup>40</sup>. Après ces préliminaires, le père raconte son histoire du testament, un cas de conscience qui sera commenté par ses auditeurs ; d'autres personnages font irruption qui racontent d'autres cas, comme le docteur Bissey qui défend son métier de médecin qui est de guérir et non de tuer, un chapelier veuf qui est contraint de s'expatrier avec la dot de sa femme, l'histoire du *calzolaio* de Messine racontée par un gros prieur, etc. Tous ces cas tournent autour de la question évoquée dans le sous-titre de l'*Entretien* : « Du danger de se mettre au-dessus des lois ». Le lecteur L<sub>2</sub> suit de près les débats qui s'engagent à chaque fois ; à la fin du conte, une fois que les autres membres de la famille sont allés se coucher, il écoute le dernier échange entre le père et son fils philosophe qui se termine par cet aveu du père : « Je ne serais pas trop fâché [...] qu'il y eût dans la ville un ou deux citoyens comme toi ; mais je n'y habiterais pas s'ils pensaient tous de même »<sup>41</sup>. Cette réponse donne raison et tort à la fois au philosophe qui a défendu l'idée tout au long du conte qu'on a le droit d'enfreindre les lois dans certaines circonstances.

Mais il y a plus. Diderot ne demande pas seulement à son lecteur L<sub>1</sub> de se prononcer sur l'éventuelle légitimité de se mettre au-dessus des lois, sur la justice ou l'injustice du testament et sur le bien-fondé des motifs qui ont déterminé le père Diderot à le conserver au détriment des héritiers naturels ; il lui demande en même temps de se prononcer sur la personnalité du père lui-même, ce sage qui fut souvent consulté par ses concitoyens parmi lesquels il jouissait d'une réputation sans pareille<sup>42</sup>. Mais dès la première phrase, la formule « homme d'un excellent jugement, mais homme pieux »<sup>43</sup> doit jeter un doute dans l'esprit du lecteur L<sub>1</sub> sur le bien-fondé de la décision prise par le père dans l'histoire du testament. Il y a ensuite la boutade du père sur le bruit que lui

---

<sup>40</sup> DPV, t. XII, p. 466. Dans *Ceci n'est pas un conte*, on lit : « Ici, un peu par malice, je toussai, je crachai, je pris mon mouchoir, je me mouchai, j'ouvris ma tabatière, je pris une prise de tabac » (DPV, t. XII, p. 523).

<sup>41</sup> DPV, t. XII, p. 495.

<sup>42</sup> Voir Gerhardt Stenger, « Le père de Diderot : réalité et fiction », dans *Lectures de Jacques Proust*, éd. M. Brot et S. A. Viselli, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2008, p. 21-34.

<sup>43</sup> DPV, t. XII, p. 465.

et son fils faisaient dans le monde, l'un avec son outil qui réveillait parfois ses voisins, l'autre avec sa plume qui ravissait le repos à celui qui la maniait. Pourquoi l'archi-narrateur Diderot appelle-t-il cette plaisanterie « bonne ou mauvaise »<sup>44</sup> ? Le père n'insinue-t-il pas que le métier du philosophe est bien plus dérangeant que celui du coutelier qui jouit paisiblement du sommeil de l'homme juste, contrairement à son fils qui n'est jamais à l'abri d'une descente de police, surtout au moment où l'*Encyclopédie* était interdite ? « Mes enfants, dira-t-il plus loin, les jours du méchant sont remplis d'alarmes, le repos n'est fait que pour l'homme de bien, c'est lui seul qui vit et meurt tranquille »<sup>45</sup>. Aux yeux du père, son fils faisait partie des « méchants », des philosophes athées qui allaient brûler en enfer. Mais lui-même, était-il réellement l'homme de bien au-dessus de tout soupçon ? S'il avait brûlé le testament du curé de Thivet, il aurait perdu son sommeil et fini par ruiner sa famille. Pourquoi ? Après avoir distribué l'argent aux pauvres héritiers naturels du curé décédé, le jeune coutelier aurait perdu son repos, rongé par le remords de s'être mis au-dessus des lois. Tôt ou tard, il serait allé voir le père Bouin qui lui aurait démontré l'injustice de son action ; suite à quoi, le père Diderot aurait donné tout ce qu'il possédait (pas grand-chose) au riche libraire parisien en guise de « restitution », précipitant, en connaissance de cause, sa famille et lui-même dans la misère. Qui, du philosophe ou de son père, est bon ou méchant ? Et qui est-ce qui a raison dans l'histoire du testament, le frère de Diderot qui approuve son père avec des arguments presque irréfutables<sup>46</sup>, ou le philosophe qui aurait brûlé le testament comme il tuerait un brigand au lieu de le soigner ? Au lecteur L<sub>1</sub> de trouver sa réponse.

Dans l'*Entretien d'un père avec ses enfants*, le lecteur L<sub>2</sub> participe au débat mais reste muet. Dans *Jacques le fataliste*, Diderot lui donne une

---

<sup>44</sup> DPV, t. XII, p. 466.

<sup>45</sup> DPV, t. XII, p. 483.

<sup>46</sup> Les juges redoutent « de prononcer un arrêt équitable dans un cas déterminé, mais funeste dans mille autres par la multitude de désordres auxquels il ouvrirait la porte » (DPV, t. XII, p. 488).



participation active dans l'histoire pour la première fois, même s'il apparaît encore sous forme de personnage schématique, sans vraie personnalité. Dès le mois de septembre 1771, une première mouture de ce qui n'était alors qu'un « conte charmant »<sup>47</sup> était prête. Dans sa forme finale, *Jacques le fataliste* est devenu une « rhapsodie » – le mot est du lecteur exaspéré<sup>48</sup> – composée de vingt et une histoires entrelacées dans une conversation entre un narrateur et son lecteur. Le personnage du lecteur L<sub>2</sub> a maintenant la parole, il peut s'exprimer devant le narrateur N<sub>1</sub>, et plus d'une fois il engage la conversation avec lui.

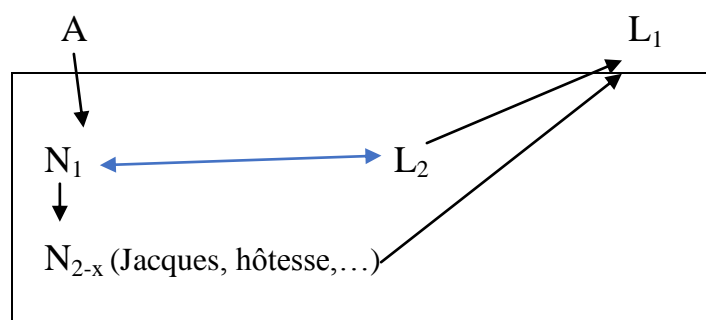


Fig. 5 : *Jacques le fataliste* (simplifié)

*Jacques le fataliste* raconte l'histoire d'un voyage, entrepris par Jacques et son maître, telle qu'elle figure sur un « manuscrit »<sup>49</sup> ou « texte original »<sup>50</sup> que le narrateur N<sub>1</sub> lit, commente ou résume à sa manière devant un lecteur L<sub>2</sub>. Contrairement aux contes précédents, la narration ne se fait pas en un lieu et temps déterminé : nous ne sommes ni à Bourbonne ni à Langres dans la maison du père Diderot. Le lecteur L<sub>1</sub> est plongé *in medias res*, l'échange entre le narrateur N<sub>1</sub> et son lecteur L<sub>2</sub> : « Comment s'étaient-ils rencontrés ? Par hasard,

<sup>47</sup> La lettre de Meister le père à Bodmer du 12 septembre 1771 est citée dans DPV, t. XXIII, p. 3.

<sup>48</sup> DPV, t. XXIII, p. 24.

<sup>49</sup> Voir DPV, t. XXIII, p. 235 et 288. Ce manuscrit fictif est apparemment en possession de Jacques, que le narrateur connaît personnellement comme il ressort de cette remarque : « 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 » (DPV, t. XXIII, p. 189). Vient ensuite sous forme de digression le célèbre portrait du valet fataliste qui ne figure pas sur le manuscrit mais est à mettre sur le compte de son ami narrateur qui déclare à la fin : « Je l'ai plusieurs fois contredit, mais sans avantage et sans fruit » (*ibid.*, p. 190). Le ou les propriétaires du manuscrit sont révélés plus loin dans le passage où le narrateur fait état d'une prétendue lacune : « Il y a ici une lacune vraiment déplorable dans la conversation de Jacques et de son maître. Quelque jour un descendant de Naudot, du président de Brosse, de Freinshémus ou du père Brothier la remplira peut-être, et les descendants de Jacques ou de son maître propriétaires du manuscrit en riront beaucoup » (*ibid.*, p. 235).

<sup>50</sup> DPV, t. XXIII, p. 234.

comme tout le monde. Comment s'appelaient-ils ? Que vous importe ? »<sup>51</sup>. Commence alors l'histoire des deux voyageurs avec les premières paroles de Jacques, rapportées au style indirect : « Jacques disait que son capitaine disait que tout ce qui nous arrive de bien et de mal ici-bas était écrit là-haut ». Le narrateur poursuit par un dialogue retranscrit fidèlement d'après le texte qu'il est censé avoir sous les yeux :

Le maître — C'est un grand mot que cela.

Jacques — Mon capitaine ajoutait que chaque balle qui partait d'un fusil avait son billet.

Le maître — Et il avait raison...<sup>52</sup>

Peu de temps après, le narrateur interrompt sa lecture une première fois pour s'adresser sournoisement à son lecteur : « 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 »<sup>53</sup>. Cette interruption n'aurait rien d'inhabituel dans un conte oral où le conteur peut à sa guise interpeller le public, le provoquer, le tromper dans ses attentes ou jouer avec sa curiosité. Ici, le lecteur fait fonction de souffre-douleur du narrateur qui prend un malin plaisir à entretenir sa frustration quand il ne lui reproche pas sa crédulité et son conformisme : « Lecteur, vous ne savez ce que vous dites, à force de vouloir montrer de l'esprit, vous n'êtes qu'une bête »<sup>54</sup>. Ce lecteur n'est cependant pas un imbécile, il sait se venger comme lorsqu'il s'érige en garant de la véracité du récit : « Là, j'entends un vacarme... — Vous entendez ! vous n'y étiez pas, il ne s'agit pas de vous. — Il est vrai »<sup>55</sup>. Élevé au statut d'interlocuteur sérieux au cours du roman, le lecteur se voit même proposer un pouvoir inédit, la participation active au récit : à la fin du texte, il est convié par le narrateur à rendre lui-même visite à Jacques, à prendre la plume et à poursuivre l'histoire<sup>56</sup> !

---

<sup>51</sup> DPV, t. XXIII, p. 23.

<sup>52</sup> DPV, t. XXIII, p. 23.

<sup>53</sup> DPV, t. XXIII, p. 24.

<sup>54</sup> DPV, t. XXIII, p. 255.

<sup>55</sup> DPV, t. XXIII, p. 104.

<sup>56</sup> Voir DPV, t. XXIII, p. 287.

On a tout dit sur la modernité du roman de Diderot qui, en donnant une participation active au lecteur à l'intérieur de son œuvre, a effacé les frontières habituellement bien définies entre un auteur omniscient et tout-puissant, et des personnages fictifs. On n'a pas assez prêté attention au fait que Diderot a, dès les premières lignes, recréé la situation initiale d'un conte oral où un conteur et un auditeur sont face à face, l'un qui raconte une histoire en promettant haut et fort de ne s'en tenir qu'à la vérité, l'autre qui écoute l'histoire et qui, de temps à autre, interrompt le conteur qui, lui, n'est jamais à une digression près<sup>57</sup>. Jamais le personnage du lecteur n'a eu autant droit à la parole, à exprimer ses opinions face au narrateur. En même temps, il est impossible que le lecteur L<sub>1</sub> se reconnaisse dans ce lecteur L<sub>2</sub>, un lecteur « ignare, paresseux ou importun » que l'auteur a fabriqué « pour servir de cible à son ironie vengeresse »<sup>58</sup>. Éric Walter l'a bien montré : par certains endroits, ce lecteur-là est le double du maître, il représente une « aristocratie écervelée, orgueilleuse, libertine et hypocrite, qui prétend régenter encore 'le jugement public', en matière d'art comme en morale »<sup>59</sup>. Loin de proposer la figure du lecteur L<sub>2</sub> comme modèle d'identification, Diderot invite son lecteur réel L<sub>1</sub> à prendre ses distances avec lui. On l'a souvent dit : dans *Jacques le fataliste*, la technique romanesque à laquelle Diderot a recours a pour but de détruire l'illusion. Contrairement aux contes, tout concourt dans ce roman-qui-n'en-est-pas-un à anéantir le désir du lecteur L<sub>1</sub> d'entrer dans l'histoire par le truchement de son faux double, le lecteur L<sub>2</sub>, et de se laisser happer par elle.

Ce personnage du lecteur L<sub>2</sub>, qui a eu du mal à émerger depuis le laconique « vous en jugerez » dans *Mystification*<sup>60</sup>, est bien en place maintenant. S'il se fait souvent rabrouer dans *Jacques le fataliste*, il prend sa revanche dans

---

<sup>57</sup> Diderot ne serait pas Diderot s'il ne s'amusait pas à jouer avec ce dispositif, comme lorsqu'il se demande, quand l'histoire conduit les deux protagonistes à se séparer, lequel des deux il va suivre (voir DPV, t. XXIII, p. 45).

<sup>58</sup> Éric Walter, *Jacques le fataliste de Diderot*, Paris, Hachette, 1975, p. 28.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>60</sup> DPV, t. XII, p. 390.

*Ceci n'est pas un conte* et *Madame de La Carlière* où il acquiert une vraie personnalité pour la première fois. Dans le deuxième « Préambule » de *Ceci n'est pas un conte*, c'est ce personnage de lecteur-interlocuteur L<sub>2</sub> qui occupe le plus de place, alors que le personnage du narrateur N<sub>2</sub> est relativement effacé à côté de lui. La fonction de ce Préambule est précisément de donner du corps à l'interlocuteur. C'est « un être bourru, mais sensible, blasé sur le monde »<sup>61</sup>. Il a une certaine brutalité dans l'expression et un sens critique poussé assez loin : il représente ce qu'on appelait dans la médecine de l'âge classique une « nature atrabilaire », un « mélancolique ». Dans *Ceci n'est pas un conte* et *Madame de La Carlière* qui en est la continuation, le personnage du lecteur-interlocuteur fait intégralement partie de l'histoire qu'on lui raconte : il a connu les personnages dont il est question et peut même préciser certains détails inconnus du narrateur : la durée de l'absence de Tanié, le montant de la rente de Mme Reymer, etc. Il ne cesse de faire des commentaires à tel point que ses remarques acerbes finissent par agacer le narrateur : « Mais je n'ai peut-être rien à vous dire que vous ne sachiez mieux que moi »<sup>62</sup>.

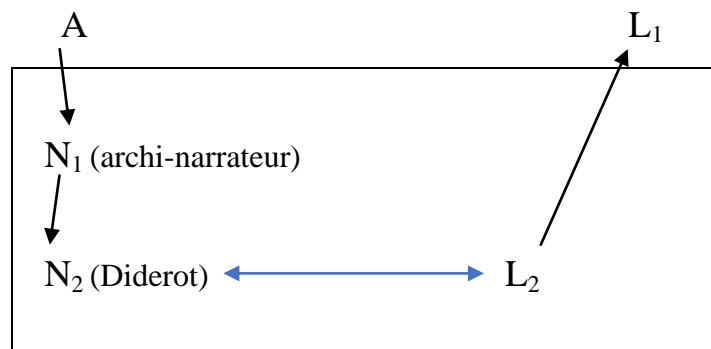


Fig. 6 : *Ceci n'est pas un conte*

À l'instar de *Jacques le fataliste*, le dispositif imaginé par Diderot, ou plutôt par l'archi-narrateur, ne permet plus une identification totale entre le lecteur L<sub>1</sub> et le lecteur-interlocuteur L<sub>2</sub>, ne serait-ce que parce que le premier n'a pas été l'amant de Mme Reymer. Le vrai lecteur peut aussi trouver son « double » trop hargneux ou trop tranché dans ses commentaires. Il est

<sup>61</sup> Jacques Proust, *Quatre contes*, Genève, Droz, 1964, p. LIII.

<sup>62</sup> DPV, t. XII, p. 526.

significatif que le deuxième « Préambule » commence par un énigmatique « Et vous concluez de là ? »<sup>63</sup> : avant le début de l'histoire, la question de la conclusion est déjà posée. Dans *Ceci n'est pas un conte* et *Madame de La Carlière*, le lecteur L<sub>1</sub> est confronté non seulement à des histoires qui sont déjà fort compliquées à juger, mais en plus il entend successivement et simultanément différentes opinions énoncées par N<sub>2</sub> et L<sub>2</sub> qui se complètent, voire se contredisent. À l'instar des *Deux Amis de Bourbonne*, il ne sait plus où donner de la tête à la fin, et s'il a envie de refermer le livre tout en regrettant les histoires d'amour qui finissent bien, l'archi-narrateur N<sub>1</sub> le questionne impitoyablement : prendriez-vous le docteur de Toulouse pour votre ami ? Donneriez-vous votre fille à marier à Desroches ? Que pensez-vous de l'infidélité de Desroches et de l'attitude de Madame de La Carlière à son égard ? Et ainsi de suite. Aucune échappatoire possible : ce n'est pas aux personnages ou au narrateur ou à son interlocuteur de résoudre le dilemme, mais bien au pauvre lecteur L<sub>1</sub> qui, en fait, n'a rien demandé. Au lieu de laisser son lecteur tranquille afin qu'il puisse s'abandonner à ses émotions une fois la lecture terminée, Diderot l'exhorte vivement à porter un jugement moral sur les actions des hommes et des femmes dont il vient de faire la connaissance<sup>64</sup> et dont il ne doute pas un instant que les histoires tragiques qu'il vient de lire ne soient que des contes<sup>65</sup>.

Après avoir donné *Jacques le fataliste* à la *Correspondance littéraire*, Diderot y publie *La Religieuse*, qui reposait dans ses tiroirs depuis près de vingt ans. Conçu en 1760, le roman se présente comme une longue lettre adressée à un seul destinataire privilégié, le marquis de Croismare, auquel le lecteur peut s'identifier et sur lequel le récit de ses malheurs est censé produire des effets si

---

<sup>63</sup> DPV, t. XII, p. 521.

<sup>64</sup> Voir Gerhardt Stenger, « Les Contes de Diderot : une 'expérience morale' ? », dans *L'Idée et ses fables. Le rôle du genre*, éd. G. Artigas-Menant et A. Couprie avec la collaboration d'É. Pinto-Mathieu, Paris, Honoré Champion, 2008, p. 95-104.

<sup>65</sup> Laurence L. Bongie a naguère montré que contrairement à l'avis unanime des chercheurs, l'histoire de Gardeil et de Mlle de la Chauz était entièrement inventée par Diderot. Voir « Retour à Mademoiselle de la Chauz, ou Faut-il encore marcher sur des œufs ? », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n° 6, 1989, p. 62-104.

sensibles qu'il se laissera petit à petit gagner à la cause de la narratrice, la vraie-fausse religieuse Suzanne Simonin. Le point de vue est entièrement subjectif et se donne pour tel, il n'y a pas de commentaire fait après coup pour poser un regard critique sur le récit.

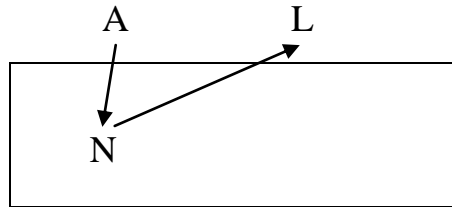


Fig. 7 : *La Religieuse*

Je ne reviendrai pas sur la mystification du marquis de Croismare qui est à l'origine du roman, ni sur le dispositif narratif conçu pour rendre aimable, voire désirable, l'innocente et ingénue Suzanne auprès de son destinataire masculin. On sait que Diderot est alors sous l'influence conjuguée de l'esthétique théâtrale et picturale ainsi que des romans de Richardson. Comme le drame dont rêve Diderot, le but de *La Religieuse* est d'exercer sur le lecteur un maximum d'émotion, de le mettre « comme à la gêne »<sup>66</sup>, même si cette gêne (dans le sens de souffrance) doit comporter une composante érotique. Pour endormir la méfiance du lecteur à l'égard du récit des malheurs de sœur Suzanne, tout l'art de Diderot consistait, comme l'a observé Georges May, à « l'empêcher de réfléchir »<sup>67</sup>. Subjugué par ce qu'il lisait, frappé par l'infortune du personnage, il ne s'interrogeait plus sur les nombreuses discordances et invraisemblances qui émaillent le récit. En prêtant la plume à Suzanne Simonin, Diderot a réussi à provoquer le même effet que les romans de Richardson : « C'est alors qu'affaîssé de douleur ou transporté de joie, vous n'aurez plus la force de retenir vos larmes prêtes à couler 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>68</sup>. Or cette esthétique-là n'est plus d'actualité en

<sup>66</sup> *Discours sur la poésie dramatique*, DPV, t. X, p. 339.

<sup>67</sup> Georges May, *Diderot et La Religieuse. Étude historique et littéraire*, New Haven, Yale University Press, et Paris, PUF, 1954, p. 218.

<sup>68</sup> *Éloge de Richardson*, DPV, t. XIII, p. 198.

1780, quand Diderot donne son roman à la *Correspondance littéraire*. Diderot est conscient d'avoir captivé son lecteur bien plus que le marquis de Croismare, qui a découvert très tôt – et avant l'achèvement du roman – les ficelles de la mystification dont il était l'objet. Mais il ne faut pas s'arrêter à l'émotion, et quoi de plus propre à réveiller le lecteur, qui aura autant pleuré après la lecture des malheurs de Suzanne que ri aux aventures de Jacques<sup>69</sup>, que de lui raconter en détail la mystification du marquis de Croismare, et donc l'origine du roman ? Diderot décide alors de publier le récit de cette mystification, véritable conte épistolaire publié en 1770 dans la *Correspondance littéraire*<sup>70</sup>, en tant que partie intégrante du roman. Abasourdi et envoûté par le récit tragique, incertain du sort de Suzanne, le lecteur est brutalement réveillé de sa stupeur par ce récit, parfois assez sarcastique, qui lui révèle l'histoire de la mystification du marquis de Croismare. Jamais auteur n'a si volontairement et si brutalement détruit l'illusion romanesque dans laquelle il bernait son lecteur avec tant d'efficacité ! Quelle est la raison de cette douche froide ? Il faut peut-être se tourner vers la « Question aux gens de lettres » qui vient après la « Préface-annexe » et par laquelle Diderot clôt l'ensemble du roman<sup>71</sup>. On y apprend qu'après avoir rédigé des lettres « bien écrites » au marquis de Croismare sous le couvert de la fausse religieuse, Diderot les gâtait pour les rendre vraies, attendu que les « bonnes » lettres – celles qui étaient censées faire agir le destinataire en faveur de sœur Suzanne – ne sont pas tant celles qui suscitent l'admiration que celles qui, en produisant l'illusion de la vérité, agissent sur le destinataire. Vient alors la question aux lecteurs : « Quelles sont les bonnes ? Sont-ce celles qui auraient

---

<sup>69</sup> Voir sa lettre à Henri Meister du 27 septembre 1780 : « C'est la contrepartie de *Jacques le fataliste*. Il est rempli de tableaux pathétiques. [...] Je suis bien sûr qu'il affligera plus vos lecteurs que Jacques ne les a fait rire » (*Corr.*, t. XV, p. 190-191).

<sup>70</sup> C'est la fameuse « Préface-annexe » à *La Religieuse*, qui, comme nous avons essayé de le montrer, a été presque entièrement composée par Diderot. Voir Gerhardt Stenger, « La *Préface-annexe* : un conte oublié de Diderot ? », *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, n° 260, 1989, p. 311-322.

<sup>71</sup> Voir DPV, t. XI, p. 67-68.

peut-être obtenu l'admiration ? ou celles qui devaient certainement produire l'illusion ? »<sup>72</sup>.

Arrivé au terme de notre parcours, il me reste à dire deux mots pourquoi j'en ai exclu le *Supplément au Voyage de Bougainville* et l'*Entretien d'un philosophe avec la maréchale de \*\*\**. Il est vrai que le premier forme la dernière partie d'un triptyque dont font partie *Ceci n'est pas un conte* et *Madame de La Carlière*, et il est souvent publié en tant que « conte » dans cette configuration. Même si la construction fort compliquée du *Supplément* n'a rien à envier à celle des autres œuvres que nous venons de passer en revue, on n'y distingue nulle part la présence d'un lecteur L<sub>2</sub> par le biais duquel le narrateur s'adresse au lecteur réel L<sub>1</sub> : en nommant ses interlocuteurs A. et B. comme dans un dialogue philosophique classique, Diderot a délibérément mis fin au dispositif narratif créé dans le deuxième « Préambule » de *Ceci n'est pas un conte*. Le narrateur et son interlocuteur bourru, des personnages en chair et en os, cèdent la place, dans le *Supplément*, à des personnages bien plus neutres. Même chose dans le cas de l'*Entretien d'un philosophe avec la maréchale de \*\*\** : malgré la similitude du titre, cet entretien tient bien plus d'un dialogue philosophique que de l'entretien d'un père avec ses enfants. Alors que le lecteur L<sub>2</sub> y assistait, muet, au récit d'une action éminemment problématique et au débat qui l'accompagne, l'entretien avec la maréchale tourne autour des supposés bienfaits de la religion et la possibilité d'un athéisme vertueux. Diderot y confronte son lecteur avec des *problèmes philosophiques*, il ne le fait pas entrer dans le boudoir de la maréchale pour assister à l'évocation de *problématiques morales*. L'amitié est-elle toujours intéressée en fin de compte ? A-t-on le droit de se mettre au-dessus des lois ? Doit-on rester avec un partenaire même si l'amour s'est évanoui ? Est-ce que la fidélité est indispensable dans le mariage ? Qu'en pensez-vous ?

Gerhardt Stenger

Université de Nantes

---

<sup>72</sup> DPV, t. XI, p. 68.