

LINA ZECCHI

*Galaxies narratives: formes romanesques et entretiens infinis chez Diderot**

L'auteur africain, qui avait promis quelque part le caractère de Sélim, s'est avisé de le placer ici; j'estime trop les ouvrages de l'antiquité pour assurer qu'il eût été mieux ailleurs.

Diderot, *Les Bijoux indiscrets*

Mais voilà ma fricassée de poulet qui dort; l'appétit et ma bonne paysanne qui s'impatientent; allons la manger bien vite pour reprendre et continuer ce que vous ne pourrez peut-être pas lire, mais qu'importe! je vous écrirai toujours; ce sera comme le soir que je vous écrivais dans les ténèbres.

Diderot, *Lettre à Sophie Volland*, du 16 août 1759

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.

Diderot, *Jacques le fataliste et son maître*

La galaxie narrative diderotienne

Dans l'univers mouvant des écrits de Denis Diderot, séparer de la totalité du *corpus* quelques œuvres définissables comme «récits», «fables», «romans», «contes», arborant des règles et des modèles figés et reconnaissables, pourrait se solder par un échec presque total. Car de ses écrits philosophiques à sa correspondance, de ses entretiens à la critique esthétique, la seule marque formelle constante que Diderot ne cesse d'exhiber est un «théâtre de l'oralité», un monde dialogique modelé sur le ton vivant et «naturel» de la conversation: aucune cloison étanche, aucun respect de la clôture des genres dans l'œuvre polyphonique de l'écrivain¹.

Fables dialogiques, corps éloquents, brusques digressions habitent l'imaginaire romanesque de Diderot, – si nous admettons qu'il en existe un, étant donné que le philosophe ne s'est jamais vu ni comme auteur, ni comme théoricien de romans –, mais hantent aussi dès le début l'énorme édifice morcelé de son œuvre. Laissons donc de côté le problème de cerner ici un *corpus* narratif séparé du reste de la galaxie diderotienne et sur lequel trouver un accord. Limitons-nous à remarquer la persistance d'au moins deux courants majeurs à propos de la fonction de l'écriture «narrative» chez Diderot: *pastiche*, dialogisme, mystification, jeu de relais et de hasard d'une part; implication du lecteur, imbrication inextricable du discours narratif et philosophique de l'autre, ce

* Le contenu de cet essai reprend une grande partie de *Fables dialogiques et corps éloquents*, relation présentée à Venise à l'occasion du Colloque International «La partie et le tout. L'atelier du roman de l'âge baroque au tournant des Lumières» (Venezia, 27-28 novembre 2008).

¹ SEJTEN (1999, 148s.).

qui ferait de ses fictions narratives une stratégie textuelle visant à peindre sur le vif une sorte de fable morale en action².

Si la plupart des analystes du *corpus* diderotien concordent sur l'impossibilité, voire l'inutilité de séparer du reste de sa production quelques textes fictionnels définissables comme romans ou contes à proprement parler, il est pourtant indéniable qu'une sorte de *stratégie narrative majeure* occupe de façon assez nette à trois reprises l'écriture de l'auteur. Ces phases correspondent à trois moments-clé de sa production: a) le premier vers la fin des années 40, avec *Les Bijoux indiscrets* (1748); b) l'autre une dizaine d'années plus tard, vers la fin de la gigantesque entreprise de l'*Encyclopédie*, au cours des années 60: d'abord avec *La Religieuse* et puis, plus tard, avec *Jacques la fataliste et son maître*; c) autour des années 70, où Diderot semblerait pratiquer le genre du conte: *Ceci n'est pas un conte*, *Madame de la Carlière*, *Le Supplément au voyage de Bougainville*. Mais loin d'affirmer une orientation littéraire spécifique, ces œuvres semblent surtout valoir comme «autant d'illustrations particulières des préoccupations générales qui animent alors Diderot, préoccupations morales et politiques communes à tous les autres écrits de différente nature qu'il travaille et diffuse à la même époque»³.

En fait, si Diderot parle volontiers de «fables» – car c'est un mot qui revient souvent sous la plume du philosophe, soit à propos de quelques œuvres de fiction, soit dans le sens de petit mythe créé exprès pour son pouvoir d'attrait sur un public cultivé («la fable de Tahiti», dans le *Supplément au voyage de Bougainville*) – il n'expose jamais dans un traité ses idées sur le roman en tant que genre littéraire. Dans ses écrits théoriques consacrés aux arts, une fois de plus force est de constater que ce n'est pas le roman qui occupe la place prioritaire: par rapport aux écrits sur la poésie dramatique ou la peinture, *l'Éloge de Richardson* (1762) se veut surtout l'apologie d'une écriture peignant les passions humaines de façon édifiante et émouvante⁴.

Cependant, tous les analystes reconnaissent que l'écriture narrative de Diderot forme à elle seule une sorte d'atelier ouvert à toutes les expérimentations possibles sur la forme et le contenu de ce genre, le roman, encore flou au XVIIIe siècle. Ce n'est donc pas par mépris du genre romanesque que Diderot ne se perçoit pas comme romancier: je vais essayer de mieux préciser ici pourquoi on doit parler de *stratégie narrative* chez l'auteur, plutôt que de recherche consciente d'innover dans un genre spécifique de l'écriture. En effet, le philosophe déteste établir des césures parmi ses différentes productions: il renonce au simplisme comme à l'esprit de système. C'est donc à partir d'une impulsion extérieure, d'une forme à laquelle il réagit vivement, d'une *passion morale* que

² JOUARY (1992).

³ ROUSSEAU (1997, 11).

⁴ Le sens négatif du mot fable, en tant que récit mensonger qui relève de la superstition, typique des Lumières, reste ambigu chez Diderot. Quant au rapport entre le philosophe et le roman, voir en particulier CATRYSSÉ (1970, 123-30) et KEMPF (1964).

Diderot écrit ce que conventionnellement nous pouvons appeler ses fictions romanesques: il emprunte indifféremment à d'autres romanciers du siècle quelques schémas ou canevas (par exemple la vague orientaliste des *Bijoux*, le modèle anglais de Sterne pour *Jacques le fataliste*, ou celui de Richardson pour *La Religieuse*).

Cette attitude de Diderot, loin de révéler une sous-estimation des formes fictionnelles qu'il se plaît à déformer, traduit son malaise de plus en plus profond à l'égard du langage monologique de la philosophie ou du langage assertif des Lumières. Il est évident que Diderot commence assez tôt à mesurer l'évanescence et l'insuffisance qui caractérisent la réalité dès qu'un langage veut la traduire. Ce qui va très vite dominer ses théories philosophiques autant que sa pratique littéraire, c'est surtout ce refus de réflexions solipsistes. Il se méfie des traités métaphysiques qui, fermés à toute autre parole que la leur, s'interdisent toute remise en cause par l'instance extérieure dont pourtant elles relèvent, – à savoir l'expérience sensible, et avec elle les sentiments et les passions, le langage aussi. Loin de confiner la raison dans des abstractions autosuffisantes, son idée de «nature» et de «naturel» imposerait à Diderot d'obéir plutôt à ces impulsions concrètes du sensible auxquelles nul penseur peut se soustraire, sous peine de rester la proie du silence de mort des soliloques⁵.

Romans et images sensibles

Dans ce laboratoire ouvert que constitue l'unité fragmentaire du *corpus* de l'auteur, l'écriture romanesque de Diderot renverrait donc à un problème de fond qui la domine et la dépasse, celui de l'adéquation du langage (parlé ou écrit) à la réalité, et à une interrogation sans cesse renouvelée sur l'idée d'une transparence présumée entre le mot et la chose. Car cette propension à parler, cette «rage de parler», cette parole sans fin de Diderot «serait-elle si forte et durable si elle pouvait d'emblée atteindre les choses à dire, si ces dernières parvenaient à s'imposer à tous telles quelles, sans risques d'incompréhensions préalables ou même d'erreur de transmission»⁶?

Ce n'est pas un hasard si cette interrogation sur le langage prend des tournures de plus en plus radicales vers la fin de la publication de l'*Encyclopédie*. À partir des années 60, on pourrait donc supposer que Diderot adopte le roman comme forme hybride plus souple et apte – de par sa nature même, ambiguë et fantasmatique – à mieux rendre les errances morales de quelques personnages plus ou moins fictionnels. Mais il faut prendre aussi cette remarque sous bénéfice d'inventaire, car

⁵ WILSON (1985) formule à ce propos des hypothèses réductives, qui ne tiennent pas compte de cette précoce répugnance de Diderot pour les formes monologiques. D'après Wilson, chez l'auteur il ne s'agit que d'une règle d'alternance entre travaux philosophiques rigoureux et œuvres plus libres: cette «alternance» régirait l'entière production du philosophe.

⁶ ROUSSEAU (1997, 40). Lire aussi, sur les théories du langage et les inquiétudes diderotiennes, BENREKASSA (1980); LEPAPE (1991).

établir la chronologie des écrits narratifs du philosophe et leur état d'achèvement depuis la fin des années 60 jusqu'à sa mort devient de plus en plus compliqué. En effet, à part les *Bijoux indiscrets*, les textes fictionnels de Diderot (qu'on les classe comme contes, romans, fables, dialogues, entretiens etc.) n'ont jamais été édités de son vivant et ont circulé, dans le meilleur des cas, dans les exemplaires manuscrits de la *Correspondance littéraire* de Grimm. Diderot, qui s'est voué avec passion à la publication de l'*Encyclopédie*, semble s'être désintéressé du destin de son œuvre personnelle. Tout prouve cependant qu'il attachait une très grande importance à cette part de ses écrits qu'il a portée si longtemps en lui et achevée après de multiples reprises, échelonnées parfois sur vingt ans⁷.

Revenons donc au seul écrit où le philosophe rend un hommage explicite au roman, en tant que forme douée d'un pouvoir vertigineux de séduction. Dans *l'Éloge de Richardson*, Diderot fait des vœux pour un roman de type nouveau, qui ne soit pas un tissu d'événements «chimériques et frivoles» et pense manifestement à ce qu'il pourrait faire lui-même en ce domaine:

Une maxime est une règle abstraite et générale de conduite, dont on nous laisse l'application à faire. *Elle n'imprime par elle-même aucune image sensible dans notre esprit. Mais celui qui agit, on le voit, on se met à sa place ou à ses côtés; on se passionne pour ou contre lui [...]* Ô Richardson! on prend, malgré qu'on en ait, un rôle dans tes ouvrages, *on se mêle à la conversation, on approuve, on blâme, on admire, on s'irrite, on s'indigne [...]* je sentais que j'avais acquis de l'expérience⁸.

Ses fantômes errent sans cesse dans mon imagination; si je veux écrire, j'entends la plainte de Clémentine, l'ombre de Clarisse m'apparaît [...] Lovelace me trouble et la plume s'échappe de mes doigts. Et vous, *spectres plus doux [...]* 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 qui puisse me recommander aussi aux temps à venir (ER 911)⁹.

À l'opposé du langage abstrait d'un traité qui «n'imprime aucune image sensible dans notre esprit», le roman de Richardson plonge le lecteur dans une sorte de seconde vie et fait entendre «le vrai discours des passions»: spectateur-acteur dans ce théâtre de fantômes qui errent dans son imagination, le lecteur acquiert de l'expérience, «se mêle à la conversation», approuve, blâme ou s'indigne. La fin de *l'Éloge* contient à la fois une sorte d'autoportrait du philosophe «en lecteur sensible» et le paradigme d'une écriture de l'émotion («ces lignes que j'ai tracées sans liaison, sans dessein et sans ordre, à mesure qu'elle m'étaient inspirées dans le tumulte de mon cœur») qui va devenir la marque la plus constante de la dernière production diderotienne. Ne s'agit-il pas là d'une sorte de programme pour un roman futur encore à l'état de rêverie, qui fait voir en filigrane la *poétique de son écriture romanesque à venir?*

⁷ BONNET (1984, 213).

⁸ Mes citations de l'auteur renvoient, sauf indication contraire, à Diderot, éd. Michel DELON (2004). Les renvois aux ouvrages cités seront indiqués par un sigle suivi du numéro de la page. Cette première citation est tirée de *l'Éloge de Richardson* (sigle ER. 897-98). C'est moi qui souligne.

⁹ C'est moi qui souligne.

En fait, comme le remarquent entre autres Mauzi et Bonnet, c'est dans cette obstinée propension à réagir vivement aux expériences intellectuelles les plus diverses que Diderot peut concevoir son «laboratoire d'écriture», trop souvent accusé de discontinuité et de dispersion, comme la seule entreprise philosophique adéquate aux infinies possibilités du réel. Car Diderot «ne craint pas de s'abîmer dans ce mouvement auquel il s'abandonne. Son talent dans cette aventure ne se perd pas, mais se conforte»¹⁰.

Voix fugitives et corps morcelés

Tout le long de sa vie – parfois après de longs intervalles, de façon discontinue mais constante, et plus en particulier aux moments de doute ou d'échec – Diderot recourt, sinon au roman au sens strict du terme, en tout cas à la fiction et aux «contes», à la forme de l'entretien et de la fable. Déjà à l'intérieur des *Bijoux indiscrets* l'écriture de Diderot s'applique à élaborer une forme narrative qui dépasse le goût de la mystification, car des énoncés philosophiques et romanesques s'entrecroisent souvent jusqu'à produire une hybridation des genres qui rend inutile leur séparation traditionnelle. Il élabore une écriture d'invention et de réaction qui s'agrippe à d'autres écritures, les déforme et les informe¹¹.

Les Bijoux indiscrets (1748) parodient les romans libertins et la vogue orientale: l'écrivain en reprend les stylèmes majeurs avec un parfait mimétisme, et pourtant la déformation du modèle se laisse cueillir à chaque instant. L'enquête du sultan Mangogul met en scène une sorte de roman policier cocasse, où la recherche de la vérité semble se réduire à une investigation compulsive sur l'infidélité des femmes, au dualisme de la vertu (apparente) et du libertinage (secret) que masque le corps féminin dans une société policée: car l'anneau magique du génie Cucufa oblige les victimes récalcitrantes à parler «par la partie la plus franche qui soit en elles et la meilleur instruite des choses que vous désirez savoir, par leurs bijoux»¹².

Et voilà une question qui se pose: Diderot n'aurait-il fait que (ré)produire le type de roman sans valeur (tissu «d'événements chimériques et frivoles») dont par l'*Éloge de Richardson* il a voulu successivement marquer toute l'inconsistance? La réponse est bien plus complexe et tient soit à la structure exhibée de la fable qu'à son architecture cachée.

Remarquons tout d'abord que, si apparemment les corps des femmes interrogées par la bague magique jettent leur masque de vertu et accèdent à la «vérité» du désir qui les habite à travers la voix de leur bijou, cette éloquence n'est ni libre ni réellement révélatrice. La voix secrète du bijou ne fait souvent que redoubler la passion dominante de sa maîtresse (l'avarice, l'ambition, le jeu, la

¹⁰ MAUZI (1994, 439s.); BONNET (1984, 349).

¹¹ STAROBINSKI (1972, 22).

¹² *Les Bijoux indiscrets* (sigle BI 12). Le terme «bijou» désigne le sexe de la femme.

coquetterie, l'orgueil, etc.), à son tour prisonnière des règles sociales de la cour. Le corps féminin est sans doute plus éloquent dans son silence que dans la voix indiscrete de son bijou, plus libre et plus mystérieux dans ses manifestations sensibles (sommeil, rougeurs, évanouissement, cris inarticulés) que dans le discours verbal qui prétendrait le démasquer.

Les Bijoux indiscrets mettraient ainsi en scène, par la liberté qu'offre à l'auteur l'écriture parodique, un double défi. D'une part la guerre à l'esprit de système érigé en dogme, car au matérialisme loufoque de l'enquête de Mangogul (ou au faux sérieux par lequel la réglementation géométrique de l'accord sexuel parfait est illustrée dans le chapitre «Des Voyageurs») répond un système métaphysique tout aussi improbable (le rêve de Mangogul, la métaphysique de Mirzoza et sa théorie du déplacement et de l'extension progressive de l'âme sensitive). De l'autre, cette fable montre avec quelle souplesse Diderot parvient à manipuler et renverser, par une verve intarissable, le modèle du conte libertin. On pourrait enfin se demander, comme le fait Anne Deneys-Tunney, si dans ce texte Diderot ne pousse pas à la limite un matérialisme physiologique devenu *obsession du corps morcelé*¹³.

Dès son premier roman, Diderot ne se limite donc pas à savourer les libertés que lui permet une écriture fictionnelle à ses yeux trop «facile». Si la forme respecte apparemment les règles du genre ciblé (en effet, c'est son seul roman «fermé»: avec un épilogue qui boucle la boucle reprenant le début féérique; livre où le foisonnement «à tiroirs» des épisodes et la variété des aventures font partie de la règle du roman parodié; où les protagonistes Mangogul et Mirzoza trouvent un inespéré *happy end*, etc.), le contenu déborde abondamment les limites. Le doute de l'auteur sur l'insuffisance du langage verbal en tant qu'instrument de connaissance philosophique fait aboutir le narrateur à une hilarante polyphonie (polygraphie) textuelle: de la science expérimentale au récit utopique, des relations de voyage à l'esprit de géométrie, du roman libertin aux délires pseudo-philologiques, toute la gamme des registres narratifs possibles est saccagée.

Ce *pastiche* critique de tout excès de l'esprit de système – dirigé contre la chimère d'une connaissance rationnelle pure – est redoublé dans *Les Bijoux indiscrets* par le problème de l'interprétation, à son tour double. Car non seulement le lecteur est vite confronté à une «traduction» souvent douteuse de la langue des bijoux, mais ce premier problème d'interprétation et de traduction se redouble par la fiction d'un prétendu «manuscrit original» africain des *Bijoux*, illisible et incomplet, que le narrateur-traducteur compulse en vain. Car à la réticence du soi-disant auteur africain anonyme s'ajoutent lacunes, taches, trous du manuscrit fantôme: «l'auteur africain ne nous dit point... », «l'auteur africain remarque avec étonnement... » et des insertions du même

¹³ DENEYS-TUNNEY (1992, 31ss.). Remarquons que le chapitre «Des Voyageurs», avec quelques autres, a été rédigé ultérieurement entre 1769 et 1772, et présente de nombreuses affinités avec la dernière production des contes-dialogues de Diderot.

genre ponctuent la narration, permettant aux intrusions du «caudataire» de prendre une ampleur inusitée.

Avant de quitter *Les Bijoux indiscrets* pour l'univers dialogique et pathétique des textes fictionnels majeurs de Diderot, une dernière remarque s'impose. Tout ce roman où il ne serait question que de corps féminins réduits à leur sexe est caractérisé par *une absence de réalité physique*. De même, ce qui est peut-être plus surprenant, la description du sexe et de son pouvoir érotique est presque absente dans le texte; la réalité des corps étant remplacée par le foisonnement incongru des aventures racontées. Or, dans cette narration «libertine», le corps reste un pur objet verbal: la seule séduction visible et visée est celle du lecteur, confondu par la cacophonie des voix mises en page. En tout cas, quand la femme «parle» par son sexe, son corps s'immobilise et perd de visibilité. Autrement dit: dès que le corps et sa parole coïncident, ni l'un ni l'autre ne réussissent à s'exprimer. Ils s'effondrent tous les deux au moment où ils se tournent l'un vers l'autre, et ils ne se rétablissent qu'après s'être détournés. La voix du bijou, séparée de la totalité du corps, ignore ce que dit la femme comme être complet, et vice-versa¹⁴.

Corps voilés, espaces emboîtés

Les Bijoux indiscrets est le seul roman que Diderot porte rapidement à conclusion de but en comble, exhibant une structure précise même dans le renversement systématique des modèles visés (la parodie de la littérature libertine ciblée respecte les lois du genre parodié). Les autres écrits fictionnels de Diderot forment par contre une sorte de galaxie aux limites mouvantes, imbriquée dans une chronologie floue: l'auteur ne se pose plus comme cible ni comme départ une forme figée de narration à imiter, mais assemble librement des techniques textuelles diverses (le modèle anglais, Rabelais, Cervantès, le roman noir, l'entretien philosophique, le drame, la lettre, le tableau vivant, etc.) qui donnent lieu à une façon de raconter inédite, paradoxale, s'adaptant plastiquement aux occurrences du «roman» ou du «conte» *in Progress*, en cours d'écriture.

Si le personnage de roman avec son émotivité et ses troubles, dont le corps à la fois cache et révèle la «vérité», est exalté en tant que puissant fantôme scripturaire dans l'*Éloge de Richardson* et associé à un investissement affectif visant la réaction symétrique du lecteur (séduit, «mystifié», questionné de façon plus ou moins explicite sur le «vrai» ou le «faux» des comportements décrits), il faut attendre *La Religieuse* et *Jacques le Fataliste* pour vérifier quel parti a su en tirer Diderot. Sans renoncer au dialogue direct ni à la gestualité de ses héros, le philosophe va s'orienter vers une

¹⁴ MAURSETH (2002, 63-71). Cf. ROUSSEAU (1997, 50). Au-delà des jeux verbaux du discours parodique, le «vrai» langage du corps de la femme resterait énigmatique et secret.

forme narrative privilégiant une esthétique de l'expansion verbale d'une part, de l'abrupt et de l'inachevé de l'autre¹⁵.

Laissons de côté l'origine, la durée et le sens que la rédaction de *La Religieuse* comporte pour le philosophe: limitons-nous au texte dans sa version finale. Ce texte présente une structure ambiguë, où même les marques traditionnelles d'*incipit* et d'épilogue ne fournissent plus de stables repères. Le pathétique récit-mémoire à la première personne de Suzanne, sorte d'autoportrait adressé au marquis de Croismare pour solliciter sa protection, débute et se termine sur des réflexions de l'héroïne qui semble parler plutôt à une troisième instance invisible, au lecteur futur, et sur l'incertitude de l'issue de son entreprise. Dans la rédaction finale, cette narration se stratifie car elle incorpore le post-scriptum, où la narratrice parle encore une fois du marquis à la troisième personne, mais surtout la préface-annexe que Diderot voudrait en quelque sorte intégrer au récit, sorte de métarécit qui complète et nie à la fois l'autosuffisance de la voix de Suzanne¹⁶.

L'*incipit* de *La Religieuse* confirme cette imbrication de temps, de voix et de registres: «La réponse de M. le marquis de C*** [...] me fournira les premières lignes de ce récit [...] motif qui me résout à vaincre mon amour-propre et ma répugnance, en entreprenant ces *mémoires*, où je peins une partie de mes malheurs, sans talent et sans art, avec la naïveté d'une enfant de mon âge et la franchise de mon caractère»¹⁷.

Les catégories temporelles s'y brouillent: c'est paradoxalement l'incapacité de commencer le récit qui va lui servir d'origine, de «premières lignes». Ces dérapages de la temporalité en font à la fois «une mise en scène spectaculaire de l'écriture», une auto-présentation du personnage narratif (*enfant* naïve et sincère) et une reprise à quelques variantes près de la fin de l'*Éloge de Richardson* («ces lignes que j'ai tracées sans liaison, sans dessein et sans ordre, à mesure qu'elle m'étaient inspirées dans le tumulte de mon cœur»)¹⁸.

Dans le roman, l'identité de Suzanne (physique, sociale et morale) ne sortira que progressivement de l'anonymat. Son portrait est souvent confié à un autre personnage: c'est le cas de la Supérieure de Sainte-Marie («Sœur Suzanne est une très belle religieuse»); quant à son identité morale et sociale, elle se précise à travers réticences et lacunes. En fait la première auto-présentation de la narratrice («Mon père était avocat. Il avait épousé ma mère dans un âge assez avancé; il en eut trois filles») est un piège pour le lecteur (omission de la bâtardise), qui semble

¹⁵ «Ces deux éléments se conjuguent à merveille chez Diderot [...] Rétif à toute espèce de cohibition, de mutilation, il prétend conserver la vie, la richesse, le foisonnement de sa pensée. Il s'arrête alors à un solution de conciliation: au lieu de supprimer ou de contourner l'obstacle, il le gonfle, le monte en épingle et, pour qu'il porte davantage, l'organise et le discipline» (CATRYSSÉ [1970, 208]). Car «Diderot a réussi à transformer en instrument de prospection intellectuelle toutes les résistances qu'il a pu rencontrer sur sa route» (BUTOR [1966, 393]).

¹⁶ ROUSSEAU (1997, 120-2); CATRYSSÉ (1970, 224s.).

¹⁷ *La Religieuse* (sigle LR 241). C'est moi qui souligne.

¹⁸ DENEYS-TUNNEY (1992, 141).

contredire la profession de *franchise* affichée par l'héroïne; mais elle traduit la bonne foi de ses premières années d'enfant légitime (la «vérité» de Suzanne jusqu'à la révélation de la faute maternelle). Tout se passe comme si la jeune fille ne pouvait acquérir un nom, et une identité consciente, que dans le cadre inaliénable du couvent, qui la marque de son sceau («sœur») dans sa seule propriété (son prénom)¹⁹.

Il est déjà évident, par ces exemples, que la normale hiérarchie des plans de fictions «réalistes» s'estompe, faisant appel à d'autres procédés narratifs: en fait, Diderot crée, détruit, reprend à sa guise l'illusion romanesque. Cependant, comme le remarque Catrysse, si Diderot commet aisément des inadvertances quand il écrit au courant de la plume, il ne faut pas en conclure qu'il est insensible aux contradictions de son texte. Au contraire: dans le cas de *La Religieuse*, il apprend à en tirer parti, car la rédaction du texte se prolonge sur vingt années au cours desquelles l'auteur a abandonné la position «réaliste» dont relève la première rédaction²⁰.

Finalement, c'est une notion plus souple et plus vivante de la «vérité du personnage» qui l'emporte: dans le cas de Suzanne Simonin, la vérité du sujet narrant s'attachant au «geste», à la «surprise», à la «souffrance» de son corps prisonnier plutôt qu'aux mots de son auto-analyse. À l'intérieur de l'espace claustal le corps et la voix de Suzanne vont évoluer, bousculés dans une série de voiles et dévoilements (métaphores et objets concrets) successifs qui restent juxtaposés et imbriqués sur le plan de l'expérience du sujet. Tout se passe comme si, en effet, les trois couvents ne dessinaient pas une succession temporelle, mais un gouffre spatial où l'héroïne ne peut que s'enfoncer sur place. La même lutte contre la même claustration ne fait que recommencer, pour Suzanne, à chaque étape de ses malheurs: à la fin de son récit, ses expériences se sont simplement *accumulées* sur son corps, sans la faire progresser ni sortir de la situation initiale (encore une suspension, une attente, un doute...).

Le corps tout entier de Suzanne reste donc du début à la fin (à l'opposé des corps morcelés et bavards des *Bijoux*) sa seule identité, son seul bien, sa seule voix «innocente». Deux brefs exemples suffisent à montrer quel degré d'éloquence pathétique atteint le corps du sujet narrant, en particulier quand il est réduit à une passivité hallucinée:

Je n'entendis rien de ce qui se passait autour de moi, j'étais presque réduite à l'état d'automate, je ne m'aperçus de rien. J'avais seulement par intervalles comme de petits mouvements convulsifs (LR 267).

J'avais vers la supérieure des bras suppliants et mon corps défaillant se renversait en arrière. Je tombais, mais ma chute ne fut pas dure; dans ces moments de transe [...] les membres se dérobaient, s'affaissaient, pour ainsi dire, les uns sur les autres, et la nature ne pouvant se soutenir, semble chercher à défaillir mollement (LR 299).

¹⁹ COUDREUSE (1999, 45).

²⁰ CATRYSSSE (1970, 230s.).

Après avoir été un «monstre» aux yeux d'une mère qui ne cesse de la culpabiliser en tant que reproche vivant de sa faute passée, Suzanne est destinée à vivre de façon «monstrueusement» aliénée et innocente les passions de son univers sensible, énigmatiques à ses yeux voilés par la «naïveté» qui fonde son statut de personnage, signes indéchiffrables dont elle ne sait donner que des traductions partielles et fautives. Quand elle devient moins ingénue, elle ne peut que sortir définitivement soit de l'espace de la claustration que de l'espace de la fiction: «Quand la vérité lui est mieux connue, Suzanne disparaît en tant que personnage», constate Jacques Chouillet²¹.

Errances lucrésiennes

La Religieuse est un roman difforme, cumulant plusieurs états d'écriture, qui dévoile sa double nature (mystification/vérité, corps sensible/parole insuffisante) et son potentiel émotif par la longue série de tableaux vivants et d'agitation émotive que personnage narrant exhibé et auteur/narrateur caché traversent ensemble. Ensemble, unis et séparés par le récit-mémoire. Car ils ne peuvent que dialoguer indirectement, l'un après l'autre et au-delà de la fin abrupte du roman, s'adressant à une troisième instance commune, à savoir le futur lecteur. Par contre dans *Jacques le Fataliste* la structure fictionnelle affiche dès le début son dialogisme, exhibant une écriture où auteur, narrateur, personnages, histoires, lecteur sont lancés ensemble dans une même aventure: «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?»²².

La conversation-vagabondage de Jacques et de son maître constitue une espèce de dialogue socratique – ou sa parodie – où sont formulées des questions d'ordre métaphysique sur l'origine, les causes, les fins de l'existence, auxquelles il n'est souvent répondu que par d'autres questions («Que vous importe?», «Est-ce que l'on sait où l'on va?»). À l'intérieur de ce récit-cadre flou, des matériaux discursifs hétérogènes ne cessent de saboter systématiquement la linéarité de la narration: toute question métaphysique ou définition est interrompue par des incidents matériels liés à la situation des locuteurs et laissée ouverte, sans que jamais il y soit répondu de manière univoque. Des énoncés philosophiques scandent tout le récit mais – sabotés par les péripéties romanesques – tendent à déborder, en contaminant toutes les strates du discours²³.

À ce bavardage infini se surajoute un dialogue intermittent entre narrateur et lecteur, au sujet même de la définition de l'œuvre qu'on est en train de lire. Celle-ci est comme tirillée entre les

²¹ CHOUILLET (1984, 207).

²² *Jacques le Fataliste et son maître* (sigle JF 669).

²³ ROUSSEAU (1997, 169s.) Quant aux métalepses diderotiennes et aux définitions de J.F. en tant que récit métafictionnel, voir en particulier GENETTE (1972, 243s.); ECO (1979, 216).

pôles opposés de la fable et de la vérité, du «roman» ou de l'«histoire» («Il est bien évident que je ne fais point un roman [...] Celui qui prendrait ce que j'écris pour la vérité serait peut-être moins dans l'erreur que celui qui le prendrait pour une fable», JF 678). Énoncés doubles déplacent l'opposition vérité/fiction du domaine philosophique, où elle a un sens strict, vers la création littéraire, où elle a un sens flou, en exhibant l'hybridation esthétique des formes discursives et les paradoxes d'un texte où tout énoncé ordinaire peut devenir «vrai» et donc philosophique²⁴.

Il en va de même pour les marques qui signalent le début et la fin du roman, car l'*explicit* reste à son tour ouvert. Le narrateur quitte brusquement ses personnages *in medias res* («Et moi, je m'arrête parce que je vous ai dit de ces deux personnages tous ce que j'en sais», JF 881). Il ne cesse cependant de raconter et, – renouant le dialogue avec le lecteur, évoquant plusieurs épilogues possibles, mettant en scène l'intervention de l'éditeur, semant le doute sur une interpolation d'après Sterne, citant Rabelais, etc. – continue à accumuler les issues virtuelles des aventures de Jacques, montrant enfin au lecteur «le détail pathétique de l'entrevue de Jacques, de son maître, de Desglands, de Denise et de Jeanne» (JF 884). Mais ce n'est pas encore la fin du roman: la double issue de l'histoire (Jacques mari heureux avec sa Denise/Jacques probable mari cocu) confirmerait, au droit ou à l'envers, la persistante vérité de la formule «fataliste». Si Jacques est «aimé de Desglands, chéri de son maître, adoré de sa femme», c'est parce que «c'est ainsi qu'il est écrit là-haut»; au cas contraire, «S'il est écrit là-haut que tu seras cocu, Jacques, tu auras beau faire, tu le seras» (JF 885).

La nébuleuse et la «pensée questionneuse»

C'est à l'intérieur de sa dernière production, où devient de plus en plus difficile définir les «genres» mis en page par ses écrits (entretien, utopie, dialogue, conte?) que Diderot semble se vouer à la recherche de nouvelles formules narratives: dès qu'il en trouve une, «il la reprend, l'applique à d'autres cas, en vérifie l'efficacité, l'étalonne en quelque sorte; il y revient plus tard pour la fusionner avec d'autres, essayées entre-temps»²⁵.

Cette fiévreuse technique d'écriture affabulatrice donne naissance à des suites ou variations sur un même thème: les paradoxes de l'amour et de la vertu (*Ceci n'est pas un conte, Madame de la Carlière*), les limites des Lumières face au bonheur naturel du «sauvage» tahitien (*Le Supplément au Voyage de Bougainville*). Crocker et Catrysse montrent comment dans les différentes anecdotes Diderot se tiendrait à une méthode essentiellement expérimentale, qu'il n'applique pas seulement sur le plan moral, mais aussi sur le plan technique. Avec un procédé donné ou sur un sujet

²⁴ Cf. SALAÚN (1995, 317s.); DENEYS-TUNNEY (1999, 144ss.).

²⁵ CATRYSSSE (1970, 289). Cf. LEWINTER (1976).

déterminé, Diderot «fait des gammes et des variations», se livrant à ce que Raymond Queneau appellerait des «exercice des styles»²⁶.

Ainsi, dans ces écritures inédites où la forme dialogique est poussée jusqu'aux limites de la pulvérisation du sens, parviendrait-il à intégrer une fois de plus son épicurisme philosophique à une fragmentation narrative faite de rencontres et de séparations selon des causes fortuites, – ce qui ne va pas sans évoquer les déclinaisons et l'errance des atomes dans le vide, reprises dans le «matérialisme enchanté» du *Rêve de d'Alembert*. Dans la dernière phase de son œuvre, cette mobilité et ce dialogisme assument parfois un visage inquiétant: l'accès à une «vérité» ultime (fictionnelle et/ou philosophique) n'étant jamais lié à une réponse univoque aux questionnements, se produirait une dispersion des interprétations possibles, qu'amplifie le parcours scriptural tortueux, fragmentaire et pulvérisé²⁷.

Ce sentiment de vertige que donne la dernière écriture de l'auteur, s'ouvrant sur une nébuleuse de sens dessinant des voies contradictoires, aux yeux de quelques critiques récentes confirmerait l'hypothèse que logique antagonique et dispersion polysémique conduiraient Diderot à une sorte de désespoir sceptique, comme l'a pu laisser penser la conclusion des *Éléments de physiologie* («Qu'aperçois-je? des formes? des formes et quoi encore? des formes. J'ignore la chose. Nous nous promenons entre des ombres, ombres nous-mêmes pour les autres et pour nous»)²⁸.

Il est vrai que le théâtre intime où évoluent les passions des protagonistes de *Ceci n'est pas un conte*, de *Madame de la Carlière* et du *Supplément au voyage de Bougainville* est littéralement en train de se faire et se défaire sous nos yeux à une vitesse vertigineuse. Un même principe de changement, de désordre et d'aléatoire semblerait parcourir le «théâtre de la nature» qu'étudie le philosophe dans le *Rêve de d'Alembert* ou dans les *Éléments de physiologie* et le «théâtre moral» que met en scène le narrateur dans ces derniers récits brefs. Cependant, à mon avis l'œuvre narrative de Diderot, même dans sa phase finale, reste parfaitement cohérente avec ses écrits et ses doutes philosophiques. L'autre (la voix, le corps, l'immense complexité du réel) est une présence fantasmagorique indispensable au dialogue et à la fois un troublant avatar de soi, dans l'écriture du premier comme du dernier Diderot, dans les «contes» aussi bien que dans les œuvres philosophiques: car, pour reprendre la formule de Mortier, l'insuffisance du langage monologique et la recherche de la vérité produisent chez lui une «pensée questionneuse»²⁹.

²⁶ CROCKER (1961, 133s.); CATRYSE (1970, 290).

²⁷ ZECCHI (2001, 66s.). Cf. FONTENAY (2001).

²⁸ MAYER (1964, 196s.). Cf. aussi IBRAHIM (1999, 8).

²⁹ MORTIER (1961, 284).

Cette attitude «questionneuse» refusant à la fois le pyrrhonisme qui suspend et l'assertion qui fige, prend une voie plus personnelle, celle de la découverte et du risque. Dans les derniers contes-dialogues, la pensée questionneuse de l'auteur ne semble percevoir les personnages qu'à travers leurs actions paradoxales s'écartant de la norme morale courante, bousculant idées reçues et préjugés. La vertu de sa technique narrative finale est justement celle de *l'effet qu'elle produit sur nous*, à savoir celui de susciter une activité de l'esprit.

La forme de ces contes-dialogues enfreint par une provocation calculée toutes les règles courantes du genre narratif: le rapport entre le début et la fin devient parfois invisible et/ou contradictoire, les marques de l'*explicit* sont énigmatiques, le noyau narratif est souvent introduit par une partie dialoguée où les interlocuteurs ne sont désignés que par des initiales abstraites (A et B). Enfin, dans le récit-cadre (dialogué ou narrativisé) et/ou parmi les personnages des histoires évoquées, il y a souvent quelqu'un qui à un moment donné prend une position isolée de l'action, d'où il observe récit et narrateur, sorte de présence fantôme à côté de (ou en opposition à) l'instance première de la narration. Mais il y a plus. Un fil subtil et tenace lie bizarrement ces contes: parfois c'est la migration de quelques parties de l'un qui, excédant sa fin typographique, s'agrippe au début de l'autre, parfois au contraire l'*incipit* mime une continuité avec une situation dont le lecteur ignore tout.

Quelques exemples, avant de terminer. L'*incipit* de *Ceci n'est pas un conte*, après quelques lignes qui exposent la nature dialogique de tout acte de narration, étale une conversation brisée entre deux locuteurs anonymes, débutant par la fin d'une histoire dont nous n'avons aucune connaissance («Et vous concluez de là?»), explicitant les limites et l'*inconséquence* du jugement humain dans ce territoire instable où évoluent les sentiments, anticipant par là thème et texture du récit successif, *Madame de la Carlière*.

La technique de l'*impromptu* diderotien – dans les contes de la trilogie – est portée à son degré de suprême perfection par des reprises «musicales» du même thème moral, brisé et sans cesse repris, inversé, fragmenté. Dominant dans *Madame de la Carlière* et dans le *Supplément* des «scènes judiciaires» inquiétantes, où chacun n'est plus seulement le monstre de l'autre, il est aussi son juge, son bourreau, sa pierre de touche. Ces scènes judiciaires se déroulant au milieu d'une société plus ou moins vaste (un groupe d'amis, la foule tahitienne), figée, immobile et silencieuse, semblent sonner le glas à la fois des Lumières et de l'idée même du bonheur qu'elles promettaient.

Revenons donc à notre hypothèse initiale. La forme fictionnelle reste jusqu'à la fin pour Diderot la meilleure façon de représenter sur le vif une philosophie morale en action, de plus en plus imprenable par le discours dogmatique. La dernière production de l'auteur qui a déjà écrit des romans sans début et sans fin (dont *Jacques le Fataliste* et *La Religieuse*) mais avec des fins (des

finalités) philosophiques précises, envisagerait maintenant des situations-limite, indécidables: Diderot y partirait courageusement à la recherche d'un point aveugle, point de non retour au-delà duquel l'idée même de bonheur prônée par les Lumières semblerait perdre sa valeur heuristique. Ces situations-limite n'offrent aucune réponse définitive dans la trilogie: mais, pour citer encore une fois Mortier, visent à produire un effet sur le lecteur, à «susciter une activité de l'esprit». Car Diderot ne pense pas le dialogue comme la représentation ou la mise en scène d'une maïeutique, montrant un philosophe qui entraîne son interlocuteur vers une vérité dont il semble assuré qu'elle ait une préséance ontologique sur l'exercice du dialogue³⁰.

Le conte-dialogue, tel que le conçoit Diderot, a surtout une fonction performative: véritable maïeutique pour son lecteur, dans la mesure où il le *fait penser*, ébranlant, comme les renvois de l'*Encyclopédie*, idées reçues et habitudes acquises. En fait, Diderot n'identifie justement pas le dialoguiste à Platon, mais à Socrate lui-même. Ainsi, à propos de *Ceci n'est pas un conte*, Jauss fait remarquer que les deux histoires confrontées qui en forment le tissu et dont la force tient à leur unité respective, exigent du lecteur une réflexion sur les normes et critères de son jugement, postérieure à la fin du récit³¹.

Cette formidable œuvre d'écriture par définition ouverte, si elle n'éprouve aucun regret d'un monde idéal monologique, elle n'est pas vouée non plus à un pessimisme sceptique. Pour me limiter à la forme inédite de *Madame de la Carlière* et au *Supplément*, les voix qui posent librement des questions insolubles semblent sombrer tout à coup dans le silence mais aussi – par une sorte de fondu enchaîné – refaire surface pour divaguer sur une vision météo-cosmologique au niveau du récit-cadre. Dans les *incipit*, le ciel et le mouvement imprévu des nuages constituent la grande et magique métaphore transfigurant encore en modèle «heureux» dissonances et mutations: car, comme le dit la voix médusée d'un interlocuteur anonyme, après ce ciel orageux, «l'atmosphère deviendra transparente et lucide», «des points azurés commenceront à percer à travers les nuages raréfiés» et «bientôt vous ne saurez ce que sera devenu le crêpe noir qui vous effrayait»; «Voyez-vous ces nuées? – Ne craignez rien; elles disparaîtront»³².

Lina Zecchi

Università Ca' Foscari di Venezia

Dipartimento di Studi Europei e Postcoloniali

Dorsoduro, 1405

I – 30123 Venezia

lzecchi@unive.it

³⁰ RIOUX-BEAULNE (2004, 275s.).

³¹ JAUSS (1988, 151).

³² *Madame de la Carlière* 519.

Références bibliographiques

Benrekassa, G. (1980) *Le concentrique et l'excentrique. Marges des Lumières*. Paris. Payot.

Bonnet, J.C. (1984) *Diderot, textes et débats*. Paris. Librairie Générale Française.

Butor, M. (1966) Diderot le fataliste et ses maîtres. In *Critique*. 22/228. 387-418.

Catrysse, J. (1970) *Diderot et la mystification*. Paris. Nizet.

Chouillet, J. (1984) *Diderot poète de l'énergie*. Paris. PUF.

Crocker, L.G. (1961) Le Neveu de Rameau, une «expérience morale». In *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*. 13. 133-55.

Coudreuse, A. (1999) Pour un nouveau lecteur. *La Religieuse* de Diderot et ses destinataires. In *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*. 27. 43-57.

Delon, M. (éd.) (2004) *Diderot. Contes et romans*. Paris. Gallimard.

Deneys-Tunney, A. (1992) *Ecritures du corps. De Descartes à Laclos*. Paris. PUF.

Deneys-Tunney, A. (1999) La critique de la métaphysique dans *Les Bijoux indiscrets* et *Jacques le fataliste* de Diderot. In *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*. 26. 141-51.

Eco, U. (1979) *Lector in fabula*. Milano. Bompiani.

Fontenay, E. de (2001) *Diderot ou le matérialisme enchanté*. Paris. Grasset (I ed. [1981]).

Genette, G. (1972) *Figures III*. Paris. Seuil (trad. it. [1976]. *Figure III. Discorso del racconto*. Torino. Einaudi).

Jauss, H.R. (1988) *Pour une herméneutique littéraire*. Paris. Gallimard.

Jouary, J.P. (1992) *Diderot et la matière vivante*. Paris. Messidor/Éditions sociales.

Ibrahim, A. (1999) Diderot: forme, difforme, informe. In *Diderot et la question de la forme*. Paris. PUF.

Kempf, R. (1964) *Diderot et le roman, ou le démon de la présence*. Paris. Nizet.

Lepape, P. (1991) *Diderot*. Paris. Payot.

Lewinter, R. (1976) *Diderot ou les mots de l'absence*. Paris. Champs Libre.

Maurseth, A.B. (2002) Les «Bijoux indiscrets», un roman de divertissement. In *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*. 33. 63-71.

Mauzi, R. (1994) *L'idée de bonheur dans la littérature et la pensée françaises au XVIIIe siècle* (1979). Paris. Albin Michel.

Mayer, J. (éd.) (1964) *Diderot. Éléments de physiologie*. Paris. Didier Mâcon.

Mortier R. (1961) Diderot et le problème de l'expressivité: de la pensée au dialogue heuristique. In *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*. 13. 283-97.

Rioux-Beaulne, M. (2004) Mettre en mouvement: conjecturalité et dialogisme chez Diderot. In *Lumen*. 23. 275-94.

Rousseau, N. (1997) *Diderot: l'écriture romanesque à l'épreuve du sensible*. Paris. Champion.

Salaún, F. (1995) Diderot et la tradition libertine. In Herman, J., Pelcksmann, P. (edd.) *L'épreuve du lecteur. Livres et lectures dans le roman d'Ancien Régime*. Paris/Louvain. Peeters. 317-27.

Sejten, A.E. (1999) *Diderot ou le défi esthétique*. Paris. Vrin.

Starobinski, J. (1972) Diderot et la parole des autres. In *Critique*. 28/296. 3-22.

Wilson, A.M. (1985) *Diderot, sa vie, son œuvre*. Paris. Laffont/Ramsay.

Zecchi, L (2001) La scia pulviscolare di una metafora illuminista. In Zanelli Quarantini, F. (a cura di) *Il Velo Dissolto. Visione e occultamento nella cultura francese e francofona*. Bologna. Clueb. 55-73.