Jouer et se jouer de la fiction : Diderot et Ricoeur

Adrien Paschoud

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/narratologie/11975>

DOI : 10.4000/narratologie.11975

ISSN : 1765-307X

Éditeur

LIRCES

Référence électronique

Adrien Paschoud, « Jouer et se jouer de la fiction : Diderot et Ricoeur », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 39 | 2021, mis en ligne le 01 juin 2021, consulté le 21 juillet 2021. URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/11975> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/narratologie.11975>

Ce document a été généré automatiquement le 21 juillet 2021.

Article L.111-1 du Code de la propriété intellectuelle.

Jouer et se jouer de la fiction : Diderot et Ricœur

Adrien Paschoud

- ¹ Dans des pages intitulées « Jeux avec le temps »¹, Ricœur revient, dans *Temps et récit*, sur la distinction de nature qui sépare fiction et historiographie. L'une et l'autre forme narrative poursuivent une visée semblable, celle de « configurer » le temps par la médiation de la « mise en intrigue ». Elles diffèrent toutefois sur un point crucial. Seul le récit de fiction épouse au plus près, dans un rapport d'analogie, l'expérience du temps. Là où le récit historiographique consigne les événements dans une trame linéaire, le récit fictionnel est à même de « transposer » la dimension plurielle du temps existentiel. Le récit fictionnel use pour cela de procédés formels remarquablement riches : prolepse et analepse, chronologies rompues, polyphonie, etc. Puisant dans les ressources que permet l'alliance entre énoncé et énonciation², le récit de fiction traduit les « distorsions » (Ricœur 1983-1985 : II, 296) inhérentes au temps, c'est-à-dire ses « apories » constitutives. La fiction se voit alors accorder un pouvoir heuristique considérable : « Tout se passe comme si la fiction, en créant des mondes imaginaires, ouvrait à la manifestation du temps une carrière illimitée » (*ibid.*).
- ² Le soubassement de ces « jeux » temporels demeure, on le sait, aristotélicien : la fiction ordonne, de manière différée, le tissu épars de la matérialité du monde sensible ; elle se constitue par la médiation du discours en objet de connaissance. De fait, Ricœur écarte, en toute logique, le caractère métafictionnel qui caractérise certaines œuvres littéraires. Dès lors qu'un récit fait apparaître ses propres rouages, indépendamment (ou en marge) de l'intrigue qui s'y développe, l'illusion mimétique est rompue : les signes se substituent aux choses, contrevenant ainsi à la restitution de l'ordre du réel. Il semble donc *a priori* impossible de faire tenir ensemble fiction et métafiction. Or, l'examen d'un corpus ciblé de Diderot nous permettra de visiter à nouveaux frais, dans un premier temps, ces présupposés. Deux récits nous intéresseront : *La Religieuse* (1771-1772) et *Mystification* (posthume³). Ils ont l'un et l'autre pour origine un leurre – une mystification, précisément, qui donne lieu à une imbrication étroite entre le factuel et le fictionnel. Surtout, ces récits ont en commun de briser l'illusion

mimétique, et, dans un mouvement exactement symétrique, d'exhausser le remarquable pouvoir de la fiction comme médiation du vrai. L'analyse interne de certaines des composantes métafictionnelles de *La Religieuse* et de *Mystification* nous conduira, dans un second temps, à établir un dialogue à distance entre Diderot et Ricœur. Il s'agira alors de préciser la nature de ces « jeux » fictionnels – non pas, bien sûr, en vue de se livrer au jeu (pour ainsi dire) des bons et des mauvais points, mais plutôt de s'attacher à la manière dont Ricœur a veillé, non sans quelques hésitations, à maintenir la primauté donnée à l'opération référentielle – et par conséquent ontologique (Macé 2006) – qui est inhérente, selon la démarche qui est celle de *Temps et récit*, à la *mimèsis*.

Raconter et se raconter : entre vérité du sujet et geste autoréflexif dans *La Religieuse* de Diderot

- 3 Pour saisir le travail métafictionnel à l'œuvre dans le roman *La Religieuse* de Diderot, publié dans la *Correspondance littéraire* entre octobre 1780 et mars 1782, il faut d'abord partir de questions génériques et de questions d'histoire littéraire. Rappelons que *La Religieuse* s'inscrit dans le sillage d'un genre littéraire alors très en vogue à partir du second tiers du XVIII^e siècle, le « roman-mémoires ». La critique moderne désigne généralement par ce terme un récit rétrospectif à la première personne, dont l'ambition est de mener une entreprise de connaissance de soi (voir Démoris 1975, Mylne 1981, Stewart 2001, Paige 2011 ; sur le genre des mémoires et ses collusions avec la fiction, voir Hersant 2009, ainsi que Hersant, Jeannelle et Zanone 2013). Un récit qui feint de dire le vrai, donc, mais en affichant le refus de sa nature précisément romanesque. Les « avis au lecteur », « examens » et autres « préfaces » arriment l'illusion mimétique à des termes comme « mémoires », bien sûr, mais aussi « vie », « confession », « portrait » (Lotterie 2009, Paige 2011).
- 4 Le fictionnel et le vrai sont dès lors rendus indistincts – du moins sont-ils présentés comme tels. Il en est ainsi de *La Vie de Marianne* (1728-1741) de Marivaux, un récit qui mobilise un lieu commun destiné à accréditer sa véracité, celui du manuscrit trouvé, dont le XVIII^e siècle fera son miel (Herman et Hallyn 1999). Récit du dévoilement de soi, le roman-mémoires, à l'instar du récit autobiographique, établit de toute évidence un pacte de lecture. Il repose pour cela, on le sait, sur un dédoublement narratif. Le temps du passé est inscrit dans le temps de la narration, ce qui permet au narrateur de commenter son existence par l'entremise d'un regard distancié. De fait, le roman-mémoires convoque fréquemment le modèle de la rhétorique judiciaire, comme le montre *l'Histoire d'une grecque moderne* (1740) de Prévost. Le présent de la narration sert alors à dédouaner le narrateur de ses erreurs passées. L'équivoque demeure toutefois : sous couvert de faire amende honorable d'une existence placée sous le signe des passions les plus effrénées, la « Préface » des *Égarements du cœur et de l'esprit* (1736) de Crébillon n'est pas exempte d'une certaine duplicité. Grand lecteur de Marivaux, de Prévost et de Crébillon, Diderot n'ignore rien des procédés narratifs propres aux romans-mémoires. S'il paraît *a priori* en emprunter certains traits, *La Religieuse* rompt toutefois avec la double temporalité privilégiée par ce genre romanesque. L'*incipit* le montre :

Comme mon protecteur pourrait exiger, ou que peut-être la fantaisie me prendrait de les achever [= « ces mémoires »] dans un temps où des faits éloignés auraient

cessé d'être présents à ma mémoire, j'ai pensé que l'abrégé qui les termine, et la profonde impression qui m'en restera tant que je vivrai, suffiraient pour les rappeler avec exactitude (Diderot 2004 : 241).

- 5 Diderot reprend un lieu commun de l'écriture mémorialiste : le risque de voir la vérité être altérée, falsifiée, voire détruite par le temps. Il est fait ici référence à un « abrégé » qui, à lui seul, restituera les faits relatés « avec exactitude » et qui, par conséquent, palliera les intermittences de la mémoire. Au XVIII^e siècle, le terme est fréquent sous la plume des historiographes⁴, des juristes et des académiciens. L'*Encyclopédie* définit l'« abrégé » comme « un épitomé, sommaire, précis, raccourci », précisant en outre qu'

un abrégé est un discours dans lequel on réduit en moins de paroles, la substance de ce qui est dit ailleurs plus au long & plus en détail. [...] Quand ils sont faits de façon qu'ils donnent la connaissance entière de la chose dont ils parlent, & qu'ils sont ce qu'est un portrait en miniature par rapport à un portrait en grand. On peut donner une idée générale d'une grande Histoire, ou de quelqu'autre matière ; mais on ne doit point entamer un détail qu'on ne peut pas éclaircir, & dont on ne donne qu'une idée confuse qui n'apprend rien, & qui ne réveille aucune idée déjà acquise⁵.

- 6 L'*incipit* de *La Religieuse* fait donc signe vers un moment du récit – une « miniature » pour filer la métaphore picturale de l'article encyclopédique – qui en dévoilera la signification. Pourtant, à y regarder de près, l'« abrégé » en question, situé à la fin du récit (avant le *post-scriptum*), déjoue indiscutablement les attentes du lecteur. Il ne dit rien du parcours de son héroïne Suzanne Simonin – enfant illégitime, elle est contrainte par sa famille d'entrer en religion –, ni des événements qui ont ponctué son existence claustrale. C'est un ensemble marqué par une syntaxe syncopée et caractérisé par un mélange pour le moins étonnant des temps du passé et du présent. La fonction ordonnatrice qui devrait être la sienne est rendue caduque d'emblée⁶. Le récit produit alors un effet inverse à la fonction qui devrait être la sienne, en *pulvérisant*, pour ainsi dire, la relation au savoir rétrospectif, rendant ce dernier proche de l'illisibilité.

- 7 L'*incipit* de *La Religieuse* invite dès lors à lire les (pseudo-)mémoires de Suzanne Simonin dans une optique métafictionnelle⁷. L'enjeu est de briser les conventions du genre mémorialiste. Diderot pointe les faux-semblants du grand récit du « moi » dans sa visée référentielle et exhaustive. La restitution du passé, celle que prétend mener un mémorialiste, ne peut atteindre à la vérité du sujet. Car cela supposerait que ce dernier puisse s'extraire de lui-même et, partant, se penser précisément en tant qu'objet de sa réflexion : ainsi, aux yeux de Diderot, la transparence du sujet promue par Rousseau, selon lequel le « moi » se déploie sans heurts par la vertu de l'évidence, doit être écartée. Dans cette perspective, l'*incipit* de *La Religieuse* doit être lu pour ce qu'il est : une pure fabrication. Un objet spéculaire, en d'autres termes, dont la finalité est de retracer le cheminement qui préside à son élaboration. Le récit fait alors entrer le lecteur dans l'atelier⁸ de l'écrivain, maître d'œuvre de l'illusion mimétique (voir plus largement Sermain 2002 et Herman 2010). Diderot établit un lien de complicité entre lui-même et la voix narrative – un lien que l'on retrouve également dans les dernières lignes du récit :

Ces mémoires, que j'écrivais à la hâte, je viens de les relire à tête reposée, et je me suis aperçue que sans en avoir le moindre projet, je m'étais montrée à chaque ligne aussi malheureuse à la vérité que j'étais, mais beaucoup plus aimable que je le suis (Diderot 2004 : 381-382).

- 8 L'*incipit*, comme l'*excipit* de *La Religieuse*, font apparaître les artefacts de la *mimèsis*. Le récit semble à cet égard constituer l'antichambre des formes contre-fictionnelles de certains contes de Diderot et, bien évidemment, de *Jacques Le Fataliste*⁹. Pour autant, il

serait inexact de prêter à l'incipit de *La Religieuse*, en dépit de sa composante métafictionnelle, une démarche sophistiquée qui dénierait au discours son pouvoir référentiel. En effet, Diderot ne renonce aucunement à cerner littérairement le « moi » inscrit dans sa propre histoire. Le récit, pour cela, emprunte d'autres voies. Dans ce même incipit, nous trouvons le terme « fantaisie » dont Diderot exploite la remarquable extension sémantique. Synonyme de légèreté, voire de frivolité et d'insouciance, mais aussi de « bizarrerie » et de « caprice », le terme se rapporte aussi et surtout à l'imagination. Voici ce qu'indique l'article « Fantaisie » de l'*Encyclopédie* :

FANTAISIE, s. f. (*gramm.*) : signifiait autrefois l'imagination, et on ne se servait guère de ce mot que pour exprimer cette faculté de l'âme qui reçoit les objets sensibles. Descartes, Gassendi et tous les philosophes de leur temps, disent que les espèces, les images des choses se peignent en la fantaisie et c'est de là que vient le mot fantôme¹⁰.

- 9 Lorsqu'il se réfère à la « fantaisie », l'incipit de *La Religieuse* ouvre à un espace de représentation « qui n'a pas la consistance de l'objet perçu ni celle de l'essence idéale » Starobinski (2001 : 210). Le terme est adossé au domaine des apparences. L'enjeu est alors de cerner ce qui préexiste de manière non linéaire, donc contingente, dans l'activité de l'esprit. Sensations, perceptions, souvenirs s'impriment dans la « scène »¹¹ que constituent les états de conscience. Mais pour mener la saisie du temps subjectif, il faut trouver une forme littéraire qui puisse pallier l'impossibilité du récit rétrospectif. Pour cela, comme la critique moderne l'a bien montré, Diderot réoriente le « roman-mémoires » vers une forme concurrente d'écriture : l'écriture diariste (voir notamment Martin 2016). Celle-ci se manifeste en effet dans le récit de Suzanne Simonin par l'usage des déictiques, et, syntaxiquement, par des paragraphes parfois très brefs qui s'apparentent à une prise de notes sur le vif. Le passé se trouve parcellisé, formant de petits archipels narratifs dont le dénominateur commun est de représenter les innombrables souffrances de la narratrice. Surtout, le modèle diariste lie les temporalités passées et présentes. La narration instaure alors un rapport de proximité, évidemment feint, avec les événements :

Je tombai, mais ma chute ne fut pas dure ; dans ces moments de transe où la force abandonne insensiblement, les membres se dérobent, s'affaissent, pour ainsi dire, les uns sur les autres [...] (Diderot 2004 : 299).

- 10 Loin d'être ici un commentaire rétrospectif, l'incursion du présent dans le passé prolonge le temps passé de la sensation. Celle-ci se rejoue dans le présent de l'écriture, afin de faire surgir la vérité du sujet. Cet usage des temps verbaux traverse le récit de Suzanne. Il est à l'œuvre dans l'un des passages les plus commentés de *La Religieuse* : l'évocation du désir saphique que la supérieure de Suzanne éprouve à son égard (pour un bilan bibliographique sur cet épisode, voir Paige 2011). Ici encore, l'écriture mémorialiste accentue le surgissement du passé dans le présent de la narration : « Je ne sais ce qui se passait en moi [...] Je ne sais ce qu'elle pensait [...] » (Diderot 2004 : 343). Le fil chronologique de *La Religieuse* (qui vise à relater sur une période de neuf ans l'enfermement de Suzanne Simonin dans trois établissements conventuels) importe dès lors moins que l'élaboration *in vivo* et *in cute* du monde des perceptions.
- 11 Dans cette perspective, *La Religieuse* peut être envisagé comme le pendant fictionnel d'un récit d'expérience. Le roman montre en effet l'empreinte d'un milieu décrit comme délétère, le couvent, sur un individu. Se dessine alors une cartographie, celle d'un corps privé de la liberté naturelle, dont sont évoqués les aspects paroxystiques : souffrance, épuisement, folie, hallucinations, délire, mélancolie, imagination déréglée,

plaisir charnel. La linéarité du récit permet de représenter un cycle d'actions et de réactions qui marquent Suzanne à son corps défendant. Le récit s'ouvre sur un terme (« impression ») qui affirme un modèle de connaissance fondé exclusivement sur le corps et sur les lois qui le gouvernent (on sait que le récit de Suzanne est coloré notamment par les sciences médicales du temps, dont la médecine vitaliste de l'École de Montpellier, défendue par Bordeu ou Ménuret de Chambaud ; voir Vila 1990, Wenger 2013 et plus généralement Rey 2000). L'enjeu est alors d'affirmer la nécessité, dans une lecture empiriste que promeut ici *La Religieuse*, de naturaliser les états de conscience (Técher 2020 et, plus largement, Maioli 2016). Diderot explore donc par la fiction la métaphore d'un corps-instrument marquant une extension remarquable des sens¹². L'enjeu est tout à la fois littéraire, philosophique et polémique. *Fiction-mind* avant la lettre, *La Religieuse* est une réponse à la pensée cartésienne, en suggérant que toute forme d'empreinte laissée par les sens dérive de la matière, non d'une entité transcendante qui préexisterait à la sensation. Il ne saurait y avoir en amont une « âme », une conscience ordonnatrice. La notion même de sujet est ainsi envisagée dans ses composantes nécessairement plurielles (Duflo 2008), car inscrites dans des faisceaux de temporalité eux-mêmes discontinus. *La Religieuse* sert dès lors, par-delà son esthétique du « tableau » pathétique (Frantz 1994), un projet anthropologique affranchi de toute charpente métaphysique. Telle que Diderot la conçoit, la fiction se présente sous la forme d'un remarquable embrayeur de pensée. Loin de se limiter à une simple fonction d'agrément, elle est porteuse d'une valeur de vérité supérieure à l'« esprit de système » (Binoche et Dumouchel 2015), jugé inopérant car tourné vers la seule abstraction. Il en est de même du monde des passions que la fiction romanesque¹³ et théâtrale est mieux à même d'explorer que les traités des « froids » moralistes.

Démonter les mécanismes de l'illusion et hypertrophier le pouvoir des faux-semblants : de *La Religieuse* à *Mystification*

- ¹² *La Religieuse* doit son origine, on le sait, à une célèbre mystification, dont le Marquis de Croismare, ami de Diderot, a été la victime. Une fiction tout droit issue de ce que la culture des Lumières a nommé plus largement l'art du « persiflage » (Chartier 2012) – un canular, dirions-nous aujourd'hui, dont les lecteurs du temps se sont délectés (Delon 2004 : 1038-1039)¹⁴. Un autre récit, appelé précisément *Mystification*, repose sur un procédé semblable, à une échelle toutefois moindre. Diderot transpose dans les rets de l'écriture du conte un événement dont il fut l'acteur et le témoin, mais pour en explorer les virtualités poétiques et philosophiques¹⁵. À cet égard, *Mystification* a en commun avec *La Religieuse* de construire un faisceau de questionnements relatifs à la genèse de nos idées, et, partant, à la connaissance rétrospective de soi. L'enjeu repose ici sur le degré de vérité qui se dégage précisément d'un leurre savamment orchestré. Que pouvons-nous connaître du monde et de nous-mêmes, lorsque nous sommes confrontés à des images destinées à nous tromper ? Comprenant quatre personnages (Mlle Dornet, Desbrosses, Therbouche, puis Diderot qui se met en scène en intervenant à la fin du récit¹⁶), la partie dialoguée de *Mystification* est précédée d'un bref *incipit* dû à un narrateur premier. Le récit débute ainsi :

Je voudrais bien me rappeler la chose comme elle s'est passée, car elle vous amuserait. Commençons à tout hasard, sauf à laisser là mon récit, s'il m'ennuie (Diderot 2004 : 419).

- 13 Après cette amorce métafictionnelle, qui place le conteur dans une position surplombante, l'intrigue, linéaire, se déroule. Elle est simple : il s'agit de convaincre une jeune femme, Mlle Dornet, de se défaire des portraits qu'elle conserve de son ancien amant, le comte de Galitzine. Un faux médecin turc, en réalité Desbrosses, pratiquant l'onirocritique et la chiromancie, se présente devant la jeune femme. L'imposteur entend prouver le pouvoir délétère des images, en s'appuyant sur la doctrine d'Épicure qu'il énonce à grands traits. Il explique que les « simulacres » s'attachent puissamment à la rétine, et que, dans le cas présent, ils ont pour effet d'affaiblir l'âme et le corps ¹⁷. La supercherie ne sera toutefois menée à son terme, en raison de la mort inattendue de Desbrosses, sur laquelle se clôt le récit.
- 14 *Mystification* repose sur un rapport de dissymétrie. Placé devant ce qu'il sait être un pur artifice, le lecteur se trouve dans la position exactement inverse du personnage fort crédule de Mlle Dornet. Par-delà la dimension éminemment jubilatoire du procédé qui établit une connivence entre auteur et lecteur, Diderot construit plus fondamentalement une « scène » de l'erreur pour exhausser en contrepoint la fiction en tant qu'instrument de persuasion, mais aussi en tant qu'outil de savoir, voire d'emprise. Pourquoi adhère-t-on à des représentations qui ne doivent être prises *a priori* que pour ce qu'elles sont ? Pourquoi un tel pouvoir ? Quel est le travail de la fiction sur l'« économie » de l'individu, c'est-à-dire ses composantes psychophysiologiques ? Qu'apprend-on de soi par le prisme sensible du spectacle ? Derrière son apparente légèreté, *Mystification* engage ainsi une réflexion sur les mécanismes de la croyance, dans le sillage de la philosophie empiriste de Hume, ainsi que Igalens (2013 : 262) l'a très bien montré dans un article récent :

La croyance, à lire Hume, possède sur les autres façons de considérer une idée ou un fait un privilège d'intensité : le lecteur qui croit à ce qu'il lit « a une conception plus vive de tous les événements, il entre plus profondément dans l'intérêt des personnages, il se représente leurs actions, leurs caractères, leurs amitiés, leurs inimitiés ; il va même jusqu'à se faire une idée de leurs traits, de leur air et de leur personne ». La croyance est ainsi efficace : « L'effet de la croyance est donc d'élever une simple idée jusqu'à l'égalité avec nos impressions, et de lui conférer une influence similaire avec sur les passions [Hume, *Traité de la nature humaine*] ».
- 15 Jouant peut-être avec les codes des fictions pédagogiques du premier XVIII^e siècle (dont *Les Aventures de Télémaque* de Fénelon) et avec le genre prisé de l'entretien hérité du XVII^e siècle mondain (Cousson 2018), *Mystification* retrace le cheminement d'un individu vers la connaissance de lui-même, comme en témoignent des expressions comme « Je ne sais plus en effet », « Mais où voyez-vous cela ?... », « C'est comme tant d'autres choses qu'on ne comprend pas davantage » (Diderot 2004 : respectivement 422, 424 et 425). Le regard de Mlle Dornet est progressivement dessillé. La fiction, parce qu'elle est pure représentation, engage l'éveil d'une conscience et, partant, l'exercice du jugement. Le conte semble regarder, mais de manière oblique, vers la maïeutique socratique. Le leurre tendu par Desbrosses conduit paradoxalement à un savoir, bien qu'émanant, paradoxalement, d'un leurre. Diderot peint tout à la fois un personnage dupé et critique, envoûté et lucide. Il dessine ainsi une frontière mouvante entre aveuglement et connaissance de soi. L'enjeu est de montrer la part problématique que revêt l'adhésion à une croyance et, *a fortiori*, aux représentants qui la portent. Desbrosses apparaît en effet aux yeux de Mlle Dornet comme doté de pouvoirs

« prodigieux ». Un aspect renforcé par le motif, inhérent à la chiromancie, de la vision. Car par-delà la dimension comique, quasi moliéresque du personnage, Desbrosses est décrit comme un individu capable de dévoiler une réalité cachée au commun des hommes (le terme « prodigieux », dont le sémantisme à l'âge renaissant et classique est pluriel, fait écho aux débats sur la magie ; voir Céard 1977 et plus généralement Daston et Park 1998). Loin d'être un obstacle, la vue ouvre alors à une connaissance à la fois rationnelle et sensible. Dans *Mystification*, la dimension démiurgique que le conte assigne à la figure de Desbrosses est accentuée encore, plus loin dans le dialogue, lorsque Mlle Dornat s'adresse ainsi au personnage de Diderot :

[Desbrosses] m'a regardée dans les yeux, dans la main ; m'a tâchée, retâchée, m'a parlé, m'a écrit, m'a dit tout ce que j'ai pensé, tout ce que j'ai fait, tout ce qui m'est arrivé depuis que je suis au monde. Diderot – Je le crois. J'en aurais fait presque autant (Diderot 2004 : 433).

- 16 Sous une forme mi-ironique, mi-sérieuse, *Mystification* explore les mécanismes de la croyance, comme nous l'avons rappelé, redoublant au sein du récit l'artifice qui est annoncé dans son titre. Mais ce conte présente également la particularité de réfléchir ses propres mécanismes, en s'attachant à la manière dont la connaissance de soi est transposée par l'écriture :

Dornet – Voyez-vous là bien des choses ?

Desbrosses – Beaucoup.

Dornet – Bonnes ? Mauvaises ?

Desbrosses – D'une et d'autres.

Dornet – Vous me les direz ?

Desbrosses – Non, madame ; il y a des choses qui ne se disent pas.

Dornet – Eh bien, écrivez-les.

Desbrosses – Très volontiers.

On apporte une table, de l'encre, des plumes et du papier, et Desbrosses lui écrit de sa vie passée, de son état présent, de ses mœurs, de son tempérament, de son esprit, de ses passions, de son cœur, de son caractère, de ses intrigues, côtoyant la vérité d'assez près pour n'être ni trop clair, ni trop obscur. Il cache son papier et le lui donne [...].

([Mlle Dornet] ouvre le papier, elle lit, et en lisant elle souriait et disait : Ma foi, cela est vrai... Cela l'est encore... Mais cela est prodigieux... Comment est-il possible qu'on ait sa vie écrite dans sa main ?...) (Diderot 2004 : 424)

- 17 C'est une entreprise de dévoilement – il faut « faire vrai » – qui s'opère ici, mais dans un jeu de dupes. Mlle Dornet devient la lectrice / spectatrice de sa propre existence, existence qui lui est révélée par le truchement du corps : « Comment est-il possible qu'on ait sa vie écrite dans sa main ? » s'interroge-t-elle. *Mystification* paraît ici anticiper ce qui sera au cœur, on le sait, de *Jacques Le Fataliste*. Faut-il croire à l'existence de ce « grand rouleau », sur lequel s'ouvre et se ferme le roman ? Tout ce qui est doit-il nécessairement être ? Comment penser liberté et nécessité ? *Mystification*, certes bien plus modestement que *Jacques Le Fataliste*, ouvre à une conception du temps qui fait de la fiction le lieu où se déroule un présent – un présent qui se rapporte à un temps déjà passé, car déjà écrit, un « hors-temps » émanant (peut-être) d'une puissance supérieure. Dans *Mystification*, l'interprétation du corps, de même que l'importance que le conte accorde à la mise en scène de l'écriture de soi, font donc signe vers un récit qui se représente en train de se représenter. Diderot ne fait pas dire autre chose au personnage de Mlle Dornet, lorsque le récit de son existence lui est donné : « Cela est à confondre. C'est qu'on ne comprend pas du premier coup tout ce qu'il y a là-dedans. Plus je réfléchis et plus cela ressemble » (Diderot 2004 : 425). Une « ressemblance »,

donc (le terme faisant bien évidemment écho aux arts poétiques de l'âge classique), où la vérité du sujet et son simulacre (fabriqué par une parole duplice), se rejoignent de manière indistincte dans ce qui pourrait peut-être constituer une contre-lecture du refus pascalien de la *mimèsis*. Voici ce que l'on peut lire dans les *Pensées* (1670) : « Quelle vanité que la peinture, qui attire l'admiration par la ressemblance des choses dont on n'admire point les originaux ! » (Pascal 2004 : 75-76)¹⁸.

Fiction et métafiction. Lire Ricœur au miroir de Diderot

- 18 De ce qui précède se dessinent, nous semble-t-il, plusieurs lignes de front. (1) Les genres littéraires, tout d'abord : *La Religieuse* comme *Mystification* puisent dans des catégories établies *a priori* (le roman-mémoires, le conte, la fiction pédagogique, l'entretien...) pour construire un questionnement sur la construction du sujet pris dans les rets de sa propre histoire. Opérant par extraction et recomposition, la fiction diderotienne s'inscrit donc dans une ample mémoire textuelle (à la fois générique et intertextuelle) que l'on peut replacer au sein de l'histoire littéraire. (2) La nature paradoxale de la *mimèsis*, ensuite. Dans *La Religieuse*, comme dans *Mystification*, mensonge et vérité sont imbriqués, ainsi que nous l'avons rappelé. Ces deux récits font varier les échelles de représentation, penchant tantôt vers la puissance heuristique de la fiction, tantôt vers les mécanismes propres qui la gouvernent. L'espace interprétatif qu'ils dessinent est remarquablement ouvert, car fondé sur la transgression des frontières ontologiques du récit, à rebours de la doctrine classique de l'imitation, celle-ci étant conçue comme une « empreinte du monde » destinée à « dupliquer le réel et non à exister en tant qu'art » (Gefen 2003). (3) Enfin, la mise en perspective des arts mimétiques dont sont énoncés les mérites comparés : le roman et la peinture dans *La Religieuse*, le récit narratif et le dispositif théâtral dans *Mystification*. On voudrait ici mettre à l'épreuve de ce faisceau de questionnements le chapitre III du tome II de *Temps et récit*.
- 19 (1) Dans la démarche de Ricœur, l'historicité des genres littéraires est jugée sans pertinence ; elle n'apparaît que ponctuellement par ailleurs (voir par exemple Ricœur 1983-1985, II : 19, n.1 au sujet du roman anglais du XVIII^e siècle¹⁹, ainsi que II : 20-22). Cela ne saurait nous surprendre : le chapitre de *Temps et récit* qui nous intéressera ici s'attache avant tout à des questions de narratologie structurale et de grammaire. Hormis en de très rares occurrences, l'inscription des œuvres dans leur contexte de production et de réception, comme dans leur matérialité (appareil péritextuel, histoire des éditions, variantes et éventuelles réécritures, présence de gravures, illustration ou photographies, etc.) est écartée. Certes, Ricœur évoque la possible disparition du modèle structurant de l'intrigue, mais pour l'écarter immédiatement (Ricœur 1983-1985 : II, 19-28). Par-delà la logique universelle qui soutend les formes du récit, la démarche de Ricœur demeure très concrètement aimantée, voire surdéterminée, par un corpus très circonscrit, celui des grands romans du premier XX^e siècle : *Mrs. Dalloway* de Virginia Woolf, *La Montagne magique* de Thomas Mann, et *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust. Ricœur privilégie l'analogie contre la diachronie. Ainsi, à titre d'exemple, les techniques narratives de *Tom Jones* (1749) de Thomas Fielding, « le fondateur du récit d'apprentissage » (Ricœur 1983-1985 : II, 78), sont arrimées à l'analyse de la représentation du temps dans *La Montagne magique* : « Si Thomas Mann a posé le problème de l'*Aussparung*, Fielding l'a précédé en modulant sciemment la *Zeitraffung*, la distribution inégale du temps raconté

dans le temps du raconter » (Ricœur 1983-1985 : II, 146). Plus emblématique encore de l'éviction des contextes est la référence à Lawrence Sterne, dont le roman *Tristram Shandy* (1759-1761, puis 1765) est considéré, on le sait, comme l'une des premières contre-fictions, dont l'apport a été considérable pour la genèse de *Jacques Le fataliste* de Diderot (Chartier 2012). Faisant l'impasse sur la nature métafictionnelle de ce récit, Ricœur met alors sur le même plan le romancier anglais et certains grands auteurs modernes :

La tâche de la morphologie poétique est de faire apparaître la convenance entre les rapports quantitatifs de temps et les qualités de temps qui tiennent à la vie. Inversement, ces qualités temporelles ne sont portées au jour que par le jeu des dérivations et des enchâssements, sans qu'une médiation thématique sur le temps s'y greffe, comme chez Laurence Sterne, Joseph Conrad, Thomas Mann ou Marcel Proust (Ricœur 1983-1985 : II, 150).

- 20 Ricœur livre ici une analyse surplombante des œuvres littéraires qu'il rapproche au moyen de catégories formelles et structurelles, mais non chronologiques. Le lien établi entre ces récits dessine une trame unique, voire universalisante, dans la mesure où les ressources de signification s'équivalent par-delà leur contexte respectif et leurs choix poétiques. Anhistorique par définition et par essence, le récit de fiction est dès lors envisagé comme un événement de pensée, comme un support qui « médiatise » le rapport au monde. L'élaboration narrative d'un récit se mesure dès lors à l'aune d'un donné qui lui préexiste : le temps subjectivé. Les distinctions opérées par Ricœur entre ces auteurs relèvent par conséquent moins d'une question de nature que de degré. Ajoutons qu'il en est de même des récits de fiction comme des théories littéraires. Ces dernières ne sont pas (ou peu) historicisées, bien que Ricœur fasse par endroits état de polémiques littéraires ou, plus simplement, de certaines filiations intellectuelles (Dorrit Cohn lectrice de Käte Hamburger par exemple).
- 21 Mais, dans tous les cas, le constat est identique. Ricœur procède par agrégat d'éléments dans une perspective qui tend par endroits à un syncrétisme – à un œcuménisme coupable car trop accueillant, diront ses détracteurs dont Pierre Bourdieu²⁰. Plus largement, l'éviction des genres littéraires pris dans leur historicité est emblématique d'une démarche d'analyse qui fait l'impasse sur l'une des propriétés fondamentales des textes littéraires : l'intertextualité. La démarche de Ricœur s'attache à une poétique restreinte (sans que ce terme porte ici une connotation péjorative), car interne aux techniques narratives visant à traduire l'expérience existentielle du temps. Elle s'interdit de penser la fiction comme le lieu d'un dialogue avec elle-même et avec les œuvres qu'elle cite directement indirectement (nous avons pour notre part rappelé que cette dimension est fondamentale dans la fiction diderotienne ; elle s'incarne notamment dans la notion de « supplément » ; voir Belleguic 2016). Pour le dire autrement, l'une des caractéristiques de la fiction, et cela est particulièrement marqué à l'âge classique, est d'imiter des représentations (des lieux communs) qui lui préexistent et qu'elle actualise (voir notamment Goyet 1987). Représentation d'un ensemble antérieur de représentations, la fiction assoit sa propre généalogie, « se souvient » d'elle-même, étant alors constituée de la somme des œuvres (anciennes ou contemporaines) qu'elle se réapproprie pour les modéliser ainsi que l'on l'avons vu en particulier dans le cas de *La Religieuse* de Diderot s'agissant du genre du « roman-mémoires ».
- 22 (2) Au vu de ce qui précède, on comprend aisément que la dimension métafictionnelle soit quasiment absente dans le chapitre de *Temps et récit* qui nous occupe ici. Dans la

perspective qui est celle de Ricœur, s'aventurer sur le terrain d'un procédé qui exhibe, au sein même du récit, ses propres rouages rendrait impossible l'élargissement du récit à l'expérience du temps. La nécessité de maintenir la dimension « judiciaire » du récit est affirmée avec force. Emprunté à Kant, le terme désigne ici la capacité du récit de fiction à « réfléchir » le monde. S'ils dessinent un spectre remarquablement large, les régimes temporels étudiés par Ricœur convergent donc vers un foyer théorique unique, celui que constitue une approche exclusivement référentielle de la fiction (alors même que Diderot met en jeu différentes focales à l'intérieur du cadre de la *mimèsis* ; des focales qui sont autant de modes diffractés de connaissance contre l'idée rassurante d'une « belle nature »). Ainsi, lorsque Ricœur écrit que le récit de fiction dispose de la « capacité de se distancer de sa propre production », et, partant, « de se dédoubler » (Ricœur 1983-1985 : II, 115), il ne s'agit évidemment pas d'emboîter le pas aux théories de la mise en abyme à l'œuvre chez Foucault ou Dällenbach (Ricœur ne mentionne ni l'ouverture célèbre sur les *Ménines* de Velasquez, ni les développements sur *Don Quichotte* dans les *Mots et les choses* (1966), pas plus qu'il ne fait référence au *Récit spéculaire* (1977)). Il s'agit bien à l'inverse de mettre en évidence les ressources plurielles dont dispose la fiction pour représenter le temps existentiel. Tout au long du chapitre III du tome II de *Temps et récit*, Ricœur maintient dès lors une séparation stricte entre fiction et métافiction, pour inféoder le plus souvent la seconde à la première. Voici ce qu'indique une note de bas de page :

On lit dans un autre essai, « *Über die Zeitgerüst des Erzählens* » (p. 388-418) [de Günther Müller] : 'Depuis Joseph Conrad, Joyce, Virginia Woolf, Proust, Wolfe, Faulkner, le traitement de l'évolution du temps est devenu un problème central de la représentation épique, un terrain d'expérimentation narrative, où il s'agit en premier lieu non de spéculation sur le temps mais de 'l'art de raconter' (p. 392). Un tel aveu n'implique pas que le 'vécu' temporel cesse d'être l'enjeu, mais que le jeu prend le pas sur l'enjeu. Genette tirera une conséquence plus radicale de ce renversement. Günther Müller ne semble pas enclin à réduire l'enjeu au jeu : la focalisation sur l'art de raconter résulte de ce que le narrateur n'a pas besoin de spéculer sur le temps pour viser le temps poétique : il le fait en configurant le temps raconté (Ricœur 1983-1985 : II, 151, n.1).

- 23 Ricœur s'attelle ici à déterritorialiser les approches formalistes du récit pour les réinscrire dans une philosophie du sujet. S'il reprend à son compte certains instruments d'analyse (volonté de classification, opérations de discours, volonté d'exhaustivité des modes de représentation), Ricœur ne cède pas pour autant à ce qui serait une stricte littérarité. Cette réorientation du poétique vers le sens (ou l'essence) est tangible dans le dialogue avec la théorie du récit de Genette :

Je dirais qu'on transpose le fictif en pseudo[-temps] en substituant à l'intelligence narrative la simulation rationalisante qui caractérise le niveau épistémologique de la narratologie, opération dont nous ne cessons de souligner à la fois la légitimité et le caractère dérivé. Le *Nouveau discours du récit* [de Genette, Paris, Seuil, 1983] apporte une précision : « Le temps du récit (écrit) est un 'pseudo-temps' en ce sens qu'il consiste empiriquement, pour le lecteur, en un espace de texte que seule la lecture peut (re)couvrir en durée (p. 16) »²¹.

- 24 Comme on le voit ici, Ricœur attribue à la narratologie la propriété de définir les conditions d'élaboration d'un savoir objectif : la citation de Genette, dont on sait que les travaux sont marqués par la primauté accordée aux œuvres littéraires (dont le poéticien donne une typologie), est mobilisée ici pour arrimer la narratologie à la charpente aristotélicienne, celle là même qui sous-tend les deux premiers volumes de *Temps et récit*. Aborder le récit sous l'angle de l'« épistémologie » que Ricœur prête ici à

la narratologie, c'est réaffirmer la valeur cognitive et éthique de la fiction contre toute conception autotélique qui pointe l'inutilité de la représentée, vouée à se mirer elle-même dans une régression à l'infini. C'est par conséquent refuser le pan-herméneutisme de Derrida, synonyme d'une perte irrémédiable du sens : toute entreprise de déchiffrement ne pouvant être dans cette perspective qu'une illusion métaphysique.

- 25 (3) Il nous reste à aborder plus brièvement un dernier point, celui des arts mimétiques et de leur transposition d'un système de représentation à un autre. On sait, à titre d'exemple, que les poétiques de l'âge classique sont traversées par d'interminables débats sur les mérites comparés des arts dans le sillage de l'âge renaissant et classique autour de l'*ut pictura poesis* évoqué dans l'*Art poétique* d'Horace (la poésie étant alors une « peinture parlante » et la peinture, par opposition, une « poésie muette ») – un principe selon lequel la *mimèsis* se donne à voir comme une transposition du réel, marquant le monde de son empreinte. L'un des enjeux porte alors, entre autres choses, sur la représentation du temps. Il s'agit alors de mesurer le modèle pictural à l'aune de la poésie dramatique ou, plus généralement, de mesurer les composantes de l'image à l'aune de critères de la poétique (composition et narration). Selon certains théoriciens de l'âge classique, il faut penser le modèle pictural comme la représentation d'une « scène » construite autour d'un moment : c'est ce que fera Diderot dans ses *Salons* (Lojkine 2007 : 239-240). Mais outre qu'il peut convoquer plusieurs supports mimétiques et les faire interagir, un récit de fiction, est également à même de réfléchir ses propres mécanismes de représentation. Des termes figurant dans le récit comme « image », « tableau », « scènes » peuvent être utilisés comme indices de l'autoréflexivité : c'est le cas, on l'a dit, de *La Religieuse* de Diderot. Ricœur, pour sa part, n'ignore pas la mise en perspective des modèles mimétiques dans des visées parfois spéculaires. Il est ainsi question des débats de Goethe et de Schiller sur les mérites comparés du genre épique et du genre dramatique. La note renvoie à la tripartition établie par Käte Hamburger : la « *Dichtung* » regroupant l'épique, le dramatique et le lyrique. Ricœur rappelle peu après que la *Poétique* d'Aristote scinde le drame et l'épopée (Ricœur 1983-1985 : II, 132, n.1). Les arts mimétiques (récit narratif, peinture, théâtre, cinéma, etc.) sont très brièvement évoqués dans note relative aux travaux de Boris Uspensky, mais ils ne sont pas envisagés dans leur spécificité, car réduits à la seule question du point de vue (Ricœur place les travaux d'Uspensky, ainsi que de Lotman, dans l'orbe des travaux sur la polyphonie de Bakhtine : Ricœur 1983-1985 : II, 177, n.1). Comme on le voit, les références aux arts mimétiques et aux débats afférant sont parcellaires, souvent souterraines. Elles ne forment aucunement une proposition théorique, à l'inverse de Wolfgang Iser, par exemple, qui, dans l'*Acte de lecture*, construit une phénoménologie de l'art aux côtés d'une approche narrative et grammaticale des textes littéraires. Sans doute Ricœur demeure-t-il prisonnier d'un « impérialisme » du récit en prose qui tend alors à entraver la prise en compte, à part égale, d'autres modes de configuration de l'expérience temporelle. Un constat semblable pourrait être posé au sujet de la relation du scripturaire et de l'iconique, comme par exemple les gravures qui accompagnent le *Tristram Shandy* de Sterne, lesquelles participent de la destitution du temps linéaire qu'offre cet anti-roman, mais que Ricœur ne commente pas. On pourrait également songer à la fiction seconde que constitue une gravure, lorsque celle-ci témoigne, dans certains cas, d'une plus-value poétique : le graveur se fait alors l'interprète d'un récit, dont il fige des « moments », réfléchissant alors l'œuvre

première (voir Martin 2005 et Ferrand 2016 s'agissant de la culture iconographique des Lumières).

Conclusion

- 26 Dans le chapitre III du tome II de *Temps et récit*, Ricœur procède, ici comme ailleurs dans son *opus magnum*, par agrégat d'éléments théoriques. Lecteur infatigable, il déploie une pensée forte, tout en se montrant nuancé – quand bien même le lecteur pressé ne retiendra que quelques formules dont Ricœur n'a cessé, tout au long de son ouvrage de redéfinir, voire d'inverser les présupposés²². D'une certaine manière, la démarche d'analyse menée par Ricœur est semblable à l'objet qu'elle traite : « La fiction ne garde pas seulement la trace du monde pratique sur le fond duquel elle se détache, elle réoriente le regard vers les traits de l'expérience qu'elle 'invente', c'est-à-dire tout à la fois découvre et crée » (Ricœur 1983-1985 : III, 141). L'appareil de notes de bas de pages, très fourni, constitue à cet égard un vaste territoire dans lequel le dialogue permanent avec les textes théoriques et littéraires se voit prolongé, nuancé, modalisé – voire mis en abîme... Ricœur s'est toujours distancié d'une lecture dogmatique des récits et des doctrines : nulle taxinomie rigide chez lui, nulle trace des grandes typologies héritées du structuralisme. Les commentateurs ont souligné les méandres d'une pensée marquée par une « surabondance »²³ théorique d'une remarquable richesse, mais qui s'est cependant refusée à la métafiction, comme elle s'est refusée à l'historicisation des œuvres et à l'ouverture vers d'autres supports mimétiques. La dimension réflexive constitue en effet un point aveugle, une frontière théorique infranchissable, car elle met le lecteur devant les pièges de la fiction, brisant ainsi sa composante cognitive et éthique. Or, nous avons suggéré que la problématique du temps raconté, dans *La Religieuse* et *Mystification* de Diderot, n'entre pas en conflit avec l'autoréflexivité : l'enjeu est de penser conjointement les contraires afin d'appeler le lecteur à exercer son jugement. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle, comme l'a souligné Paige (2011 : 139-170), il serait absolument erroné de n'y voir qu'un jeu, précisément, sur les formes, voire une écriture généralisée du soupçon, au détriment de la vérité du récit de fiction. Si la dimension métafictionnelle n'est pas absolument étrangère à Ricœur, elle n'apparaît qu'en pointillé, car surdéterminée en amont par une théorie englobante du récit. Marielle Macé a bien montré que la dimension ontologique de la fiction chez Ricœur dessine une ligne de crête qui oscille de manière restreinte entre le « être comme » et le « voir comme » (Macé 2006). En fin de compte, la « prééminence du sens »²⁴ l'emporte. Elle est guidée, dans le sillage de l'herméneutique de Gadamer, par la volonté de conférer à la temporalité de la fiction et aux « jeux » qu'elle permet une *expérientialité* que le philosophe et le poéticien que fut Ricœur ont toujours défendue²⁵.

BIBLIOGRAPHIE

- Baroni, Raphaël (2010), « Ce que l'intrigue ajoute au temps. Une relecture critique de *Temps et récit* de Paul Ricœur », *Poétique* 163, p. 361-382.
- Belleguic, Thierry (dir.), (2016), *Diderot Studies* 34.
- Binoche, Bertrand et Dumouchel, Daniel (dir.), (2015), *Passages par la fiction*, Paris, Hermann.
- Bourdieu, Pierre (1995), « Sur les rapports entre la sociologie et l'histoire en Allemagne et en France. Entretien avec Raphaël Lutz », *Actes de la recherche en sciences sociales* 106-107, p. 108-122.
- Carrard, Philippe (2017), *Hayden White, L'Histoire s'écrit*, Paris, Éditions de la Sorbonne.
- Chartier, Pierre (2012), *Vies de Diderot*, Paris, Hermann, 3 vol.
- Cousson, Agnès (dir.), (2018), *L'Entretien au XVII^e siècle*, Paris, Garnier.
- Daston, Lorraine et Park, Katharine, *Wonders and the Order of Nature (1150-1750)*, New-York, Zone Books, 1998.
- Démoris, René (1975), *Le Roman à la première personne. Du classicisme aux Lumières*, Paris, Armand Colin.
- Diderot (1997), *Correspondance*, dans *Œuvres*, éd. Laurent Versini, Paris, Laffont.
- Diderot (2004), *La Religieuse*, dans *Romans et contes*, éd. Michel Delon, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 239-408.
- Diderot (2004), *Mystification*, dans *Romans et contes*, éd. Michel Delon, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 417-436.
- Duflo, Colas (2008), « Le moi-multiple. Fondements physiologiques, conséquence anthropologiques », *Archives de Philosophie* 71/1, p. 95-109.
- Ferrand, Nathalie, « Illustrer Diderot : ses romans face au supplément de la gravure. Le cas de la série d'estampes pour *Les Bijoux indiscrets* », *Diderot Studies* 34 (2016), p. 53-70.
- Frantz, Pierre (1994), *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, Paris, PUF.
- Gefen, Alexandre (2003), *La mimésis*, Paris, GF.
- Genette, Gérard (1972), *Figures III*, Paris, Seuil.
- Goulbourne, Russell (2017), « Diderot's ghosts », in *The Dark Side of Diderot / Le Diderot des ombres*, James Hanrahan et Síoífra Pierse (dir.), Bern, Peter Lang, p. 193-213.
- Goyet, Françoise (1987), « Imitation ou intertextualité », *Poétique*, 71, p. 313-330.
- Grondin, Jean (2006), *L'Herméneutique*, Paris, PUF.
- Lojkine, Stéphane (2007), *L'œil révolté. Les Salons de Diderot*, Paris, Jacqueline Chambon.
- Herman, Jan, Paschoud, Adrien, Pelckmans, Paul et Rosset François (dir.), (2010), *L'Assiette des fictions : enquêtes sur l'autoréflexivité romanesque (XVII^e-XVIII^e siècles)*, Louvain / Paris, Peeters.
- Hersant, Marc (2009), *Le Discours de vérité dans les Mémoires du duc de Saint-Simon*, Paris, Honoré Champion.
- Hersant, Marc, Jeannelle, Jean-Louis et Zanone, Damien (dir.), (2012), *Le Sens du passé. Pour une nouvelle approche des Mémoires*, Rennes, PUR.

- Lotterie, Florence (2009), « Introduction », in Diderot, *La Religieuse*, Paris, GF.
- Macé, Marielle (2006), « Les deux livres de Paul Ricœur. De la fiction à l'attestation », site *Fabula*.
- Maioli, Roger (2016), *Empiricism and the Early Theory of the Novel*, Palgrave Macmillan Press.
- Martin, Martin, « Dangereux suppléments ». *L'illustration dans le roman en France au dix-huitième siècle*, Louvain, Peeters, 2005.
- Martin, Christophe (2016), « Suzanne à contretemps ou l'hystérie de la simultanéité », in *Diderot et le temps*, Stéphane Lojkine, Adrien Paschoud et Barbara Selmecci Castioni (dir.), Aix-en-Provence, PUP, 115-126.
- Mylne, Vivienne (1981), *The Eighteenth-Century French Novel : Techniques of Illusion*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Offenstadt, Nicolas (2011), *L'Historiographie*, Paris, PUF.
- Paige, Nicholas (2011), *Before Fiction. The Ancien Régime of the Novel*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- Pascal (2004), *Pensées*, éd. Michel Le Guern, Paris, Folio.
- Proust, Marcel (1988), *À la recherche du Temps perdu*, III, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, tome III.
- Rey, Roselyne (2000), *Naissance et développement du vitalisme en France de la deuxième moitié du XVIII^e siècle à la fin du Premier Empire*, Oxford, SVEC.
- Ricœur, Paul (1986), *Du texte à l'action*, Paris, Seuil.
- Sarrasin Robichaud, Philippe (2018), *L'Homme-clavecin, une analogie diderotienne*, Paris, Garnier.
- Sermain, Jean-Paul (2002), *Métafictions (1670-1730). La réflexivité dans la littérature d'imagination*, Paris, Honoré Champion.
- Stanyan, Temple (1754), *Histoire de la Grèce*, Paris.
- Starobinski, Jean (2001), « Jalons pour une histoire du concept d'imagination », in *La Relation critique*, Paris, Gallimard, p. 205-229.
- Técher, Julien (2020), *Les Usages de l'expérience de pensée au XVIII^e siècle*, Paris, Classiques Garnier.
- Le Topos du manuscrit trouvé* (1999), éd. Jan Herman et Fernand Hallyn, Louvain / Paris, Peeters.
- Vila, Anne C. (1990), « Sensible Diagnostic in Diderot's *La Religieuse* », *Modern Language Notes*, 105, p. 774-799.
- Wenger, Alexandre (2013), « From medical case to narrative fiction : Diderot's *La Religieuse* », in *Medicine and Narration in Eighteenth Century*, Sophie Vasset (dir.), Oxford, SVEC, p. 17-30.

NOTES

1. Ricœur (1983-1985 : II, 115-188). Ricœur reprend, en le modifiant, le titre d'une section (« Le jeu avec le Temps ») figurant dans la partie « Discours du récit », dans *Figures III* (1972 : 178-182). Genette nomme lui-même cette section d'après une citation de la *Recherche* dans laquelle il est question du « jeu formidable qu'[un rêve] fait avec le Temps » (Proust 1988 : 912, cité par Genette 1972 : 182). Voir aussi la contribution de Ioana Vultur dans ce numéro.
2. Ricœur transpose via la narratologie l'approche linguistique de Benveniste et de Weinrich, entre autres sources.

3. Composé probablement en 1768, mais resté à l'état de manuscrit, le récit ne sera publié qu'en 1954 (voir la « Notice » de Michel Delon dans Diderot 2004 : 1041).
4. Voir l'*Histoire de la Grèce* de Stanyan, traduit par Diderot en 1745, dans lequel est proposé un « abrégé » (« Préface », p. xvii) de l'histoire antique.
5. *Encyclopédie* (1751-1765 : I, 35-36). L'article n'est pas signé.
6. L'abrégé se focalise essentiellement sur deux épisodes : la folie d'une des supérieures de Suzanne et l'évasion du couvent. L'abrégé s'achève sur la vie misérable de Suzanne.
7. Paige (2011 : 144-148) a bien montré en quoi la « Préface-annexe » de *La Religieuse* ne peut être envisagée dans une perspective métafictionnelle.
8. Le terme « atelier » apparaît dans le récit (Diderot 2004 : 351), désignant métaphoriquement une « scène » à laquelle Suzanne assiste en tant que spectatrice.
9. Si *La Religieuse* est la « contre-partie » de *Jacques le Fataliste* (« Lettre à Meister » du 27 septembre 1780), l'enjeu porte ici sur le traitement du « tableau », des « scènes » pathétiques du roman. Les deux récits se rejoignent en revanche, nous semble-t-il, lorsqu'ils s'attellent à penser les mécanismes de l'illusion mimétique.
10. Diderot est l'auteur de l'article « Fantôme » de l'*Encyclopédie* qui explore l'origine corporelle des images mentales (Goulbourne 2017).
11. Voir l'article « Fantôme » de Diderot dans l'*Encyclopédie* : « Quelquefois les organes se meuvent et s'agitent d'eux-mêmes, comme il nous arrive dans le sommeil : alors, nous voyons passer au-dedans de nous une scène composée d'objets plus ou moins décousus, plus ou moins liés, selon qu'il y a plus ou moins d'irrégularités ou d'analogie entre les mouvements des organes de nos sensations » (*Encyclopédie*, 1751-1765 : VI, 404).
12. Diderot s'attache en effet à deux réseaux métaphoriques qui permettent de traduire la simultanéité des idées et des perceptions : le clavecin oculaire du jésuite Castel et « l'homme-automate » envisagé comme une « horloge ambulante ». Voir Robichaud (2018).
13. L'apport de Richardson dans la conception du roman chez Diderot (et en particulier dans *La Religieuse*) est fondamental, du moins à l'orée des écrits des années 1750-1760. Les romans de Richardson restituent, avec l'œil du peintre, l'écheveau *a priori* inextricable du monde moral. Ils constituent une entreprise de dévoilement dont le champ d'application dépasse l'expérience individuelle, nécessairement partielle et parcellaire (voir Diderot, *Éloge de Richardson*, ainsi que la « Lettre du 22 septembre 1761 »).
14. Des voix s'élèvent toutefois contre ce procédé : Mercier, par exemple, le juge dangereux, car relevant de la pure manipulation, voire de la domination et de l'humiliation (Lotterie 2009 : xiv).
15. Voir la « Lettre du 21 septembre 1768 » de la *Correspondance* de Diderot (1997 : 890) où se dessine la genèse du conte : « Vous savez bien, ces portraits dont il y a déjà un demi-volume d'écrit. Je réserve tout cela pour les mortes saisons. L'histoire des portraits, que je les obtienne ou non, vous fera dire que je suis un grand scélérat. »
16. La critique moderne regroupe sous le terme générique de « contes » plusieurs récits composés par Diderot entre 1768 et 1774, et publiés, pour certains d'entre eux, dans la *Correspondance littéraire*. Il s'agit d'un corpus hétérogène, mêlant formes dialoguées, narration en prose, récits à la troisième et à la première personnes, micro-récits enchâssés, lettres, apologues et paraboles.
17. Diderot s'est attaché à cet aspect dans son article « Épicurisme » de l'*Encyclopédie* (V, 782).
18. Il n'est bien sûr pas question d'établir ici une filiation intertextuelle, mais plutôt d'envisager l'écriture de Diderot en terme de résonance (on sait que Pascal a profondément marqué l'œuvre de Diderot). Notons par ailleurs que le refus pascalien de la représentation (ici picturale) s'applique tout autant à la littérature.
19. Ricœur fait référence à l'ouvrage de Jan Watt, *The Rise of the Novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, Londres, Chatto and Windus, 1957.

20. Bourdieu (1995 : 114) a adressé de virulentes critiques à l'égard l'approche de Ricœur qu'il juge « anti-scientifique » et « obscurantiste ». La critique vise plus largement le *linguistic turn* « vieille rengaine de la philosophie herméneutique » (*ibid.*). Voir plus largement Offenstadt (2011 : 54-60).
21. Ricœur (1983-1985, II : 155-156, n.1). Voir également II, 163, n.1 à propos de la lecture de Proust par Genette. Sur Ricœur et Genette, voir notamment Macé (2016).
22. Voir Baroni (2010).
23. Grondin (2006 : 77). Le terme n'a rien de péjoratif ici.
24. Ricœur (1986 : 57).
25. En 1992, Ricœur participe, au Collège de philosophie, à une table ronde intitulée « Narrativité et métaphysique », aux côtés de François Hartog, Jacques Rancière et Roger Chartier ; voir Carrard (2017 : 9).

RÉSUMÉS

Temps et récit de Ricœur repose, on le sait, sur une approche aristotélicienne du récit. La fiction ordonne, de manière différée, le tissu épars de la matérialité du monde sensible ; elle se constitue par la médiation du discours en objet de connaissance. De fait, Ricœur écarte, en toute logique, le caractère métafictionnel qui caractérise certaines œuvres littéraires. Dès lors qu'un récit fait apparaître ses propres rouages, indépendamment (ou en marge) de l'intrigue qui s'y développe, l'illusion mimétique est rompue : les signes se substituent aux choses, contrevenant ainsi à la restitution de l'ordre du réel. Il semble donc *a priori* impossible de faire tenir ensemble fiction et métafiction. Or, l'examen d'un corpus ciblé de Diderot nous permettra de visiter à nouveaux frais, dans un premier temps, ces présupposés. Deux récits nous intéresseront : *La Religieuse* et *Mystification*. Ils ont l'un et l'autre pour origine un leurre – une mystification, précisément, qui donne lieu à une imbrication étroite entre le factuel et le fictionnel. Surtout, ces récits ont en commun de briser l'illusion mimétique, et, dans un mouvement exactement symétrique, d'exhausser le remarquable pouvoir de la fiction comme médiation du vrai. L'analyse interne de certaines des composantes métafictionnelles de *La Religieuse* et de *Mystification* nous conduira, dans un second temps, à établir un dialogue à distance entre Diderot et Ricœur. Il s'agira alors de préciser la nature de ces « jeux » fictionnels – non pas, bien sûr, en vue de se livrer au jeu (pour ainsi dire) des bons et des mauvais points, mais plutôt de s'attacher à la manière dont Ricœur a veillé à maintenir la primauté donnée à l'opération référentielle – et par conséquent ontologique – qui est inhérente, selon la démarche qui est celle de *Temps et récit*, à la *mimèsis*.

INDEX

Mots-clés : Ricœur, Diderot, métafiction, romans-mémoires, simulacre, esthétique théâtrale

AUTEUR

ADRIEN PASCHOUD

Adrien Paschoud enseigne à l'Université de Bâle. Ses domaines de recherche portent sur la littérature française des XVII^e et XVIII^e siècles, ainsi que sur la culture jésuite de l'âge classique. Il a élargi le champ de ses recherches à l'écriture des savoirs dans la culture des Lumières, autour de l'*Encyclopédie* de Diderot et de D'Alembert en particulier. Monographie : *Le Monde amérindien au miroir des Lettres édifiantes et curieuses (1702-1776)*, Oxford, The Voltaire Foundation, SVEC, 2008. Direction d'ouvrages : en collaboration avec Léonard Burnand, *Espaces de la controverse au seuil des Lumières (1680-1715)*, Paris, Champion, 2008 ; en collaboration avec Nathalie Vuillemin, *Penser l'ordre naturel (1680-1810)*, Oxford, SVEC, 2012 ; en collaboration avec Malina Stefanovska, *Littérature et politique. Factions et dissidences de la Ligue à la Fronde*, Paris, Garnier, 2015 ; en collaboration avec Barbara Selmecki Castioni, *Matérialisme(s) du XVIII^e en France : entre littérature et philosophie*, Berlin, Frank et Timme, 2019. Édition critique : Jean-Joseph Surin, *Écrits autobiographiques, Le Triomphe de l'amour divin sur les puissances de l'Enfer (1654-1663) et la Science expérimentale des choses de l'autre vie (1663)*, Grenoble, Jérôme Millon, 2016.