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

Anne Coudreuse

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/rde/851>

DOI : 10.4000/rde.851

ISSN : 1955-2416

Éditeur

Société Diderot

Édition imprimée

Date de publication : 15 octobre 1999

ISSN : 0769-0886

Référence électronique

Anne Coudreuse, « Pour un nouveau lecteur : *La Religieuse* de Diderot et ses destinataires », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie* [En ligne], 27 | 1999, mis en ligne le 04 août 2007, consulté le 30 juillet 2021. URL : <http://journals.openedition.org/rde/851> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rde.851>

Propriété intellectuelle

Anne COUDREUSE

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

La Religieuse s'ouvre sur une série de paradoxes :

La réponse de M. le marquis de Croismare, s'il m'en fait une, me fournira les premières lignes de ce récit. Avant que de lui écrire, j'ai voulu le connaître. [...] Mais il n'est pas à présumer qu'il se détermine à changer mon sort sans savoir qui je suis, et c'est ce 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 caractère¹.

Les catégories temporelles se brouillent, puisque le mode conditionnel (« s'il m'en fait une ») se télescope avec le futur (« me fournira »). L'impossibilité de commencer le récit lui sert d'origine, de « premières lignes ». Ces dérapages de la temporalité feraient de cet incipit « une mise en scène particulièrement spectaculaire de l'écriture »².

La première page des mémoires de Suzanne Simonin fonctionne comme une préface au roman, telle que Henri Mitterand la décrit quand il tente de définir une « grammaire du discours préfaciel »³. La préface porte tous les traits du discours au sens que lui donne Benveniste : « tout type d'énoncé dans lequel quelqu'un s'adresse à quelqu'un et organise ce qu'il dit dans la catégorie de la personne ». Dans cet incipit, les morphèmes de la première personne sont multiples, et le lecteur (marqué par le morphème de la deuxième personne) est implicitement convoqué. La troisième personne

1. *La Religieuse*, Gallimard, collection « Folio », Paris, 1972, p. 45. Toutes nos références et citations du roman renvoient à cette édition, établie et préfacée par Robert Mauzi, et seront abrégées LR.

2. Anne Deney-Tunney, *Écritures du corps, De Descartes à Laclos*, PUF, collection « Écriture », Paris, 1992, p. 141.

3. Henri Mitterand dans *Le discours du roman*, PUF, collection « Écriture », 1980, « La préface et ses lois : avant-propos romantiques », pp. 21-34.

qui, dans les textes explicitement présentés comme des préfaces, renvoie à la littérature, ou plus généralement à un « tiers » qui a « un rôle privilégié, comme objet principal du discours », désigne ici le marquis de Croismare, le destinataire des mémoires de Suzanne, ou ces mémoires eux-mêmes. Cet incipit semble donc bien développer le modèle génératif propre au discours préfaciel, tel que le définit H. Mitterand dans une formule minimale : « La littérature est x ou n'est pas x », ou encore, « J'enseigne à quelqu'un que quelque chose est x ».

Le système des temps de cet incipit relève également de la grammaire du discours préfaciel : il s'articule autour du présent, que ce soit celui de l'écriture (« je peins une partie de mes malheurs »), ou un présent parfait désignant l'œuvre comme un achevé (« j'ai pensé que l'abrégé qui les termine »), ou encore engageant l'avenir immédiat (« ce motif qui me résout à vaincre mon amour-propre »).

On notera enfin, dans ce texte d'ouverture, l'importance des déictiques (« ce récit », « ces mémoires ») et du performatif, forme du discours par laquelle la déclaration se fait ou se veut contrainte : « il n'est pas à présumer qu'il se détermine à changer mon sort ». Cette ouverture, qui fonctionne comme un « mode d'emploi » de l'œuvre, vise à dégager, comme toute préface, à la fois un modèle du genre dont elle parle, et un modèle de sa lecture. Elle se donne donc à lire comme un « discours d'assistance » et comme une « propédeutique au livre idéal », dans un lieu du texte séparé, et d'abord matériellement, de la suite, dans l'espace de ce que Jacques Derrida appelle le « Hors-livre »⁴.

Mais cet incipit, comme toute préface, est également une postface. Il semble avoir été écrit après la rédaction de la partie principale des mémoires, en même temps que le post-scriptum qui les clôt, sans pour autant en boucler le sens, puisqu'il remet en cause tout le récit de Suzanne, et vient bouleverser la lecture que prescrit le discours préfaciel de l'incipit. Rappelons les dernières lignes du roman :

Cependant si le marquis à qui l'on accorde le tact le plus délicat, venait à se persuader que ce n'est pas à sa bienfaisance, mais à son vice que je m'adresse, que penserait-il de moi ? Cette réflexion m'inquiète. En vérité, il aurait bien tort de m'imputer personnellement un instinct propre à tout mon sexe. Je suis femme, peut-être un peu coquette, que sais-je ? Mais c'est naturellement et sans artifice⁵.

Suzanne n'a sans doute pas accompli son programme narratif (dire « qui je suis ») : l'interrogation indirecte s'est changée en une question

4. Jacques Derrida, *La Dissémination*, Seuil, collection « Tel Quel », 1972.

5. *LR*, p. 267.

directe (« que sais-je ? ») qui dans tout le récit a été l'expression consacrée de sa mauvaise foi. Entre deux clins d'œil à Marivaux et à Montaigne, la narratrice s'éclipse donc sur une pirouette, parce que, pour Diderot, le discours seul ne peut pas dire l'être.

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

La première personne, la voix de la narration, ne sortira que progressivement de l'anonymat, six pages plus tard, et de façon tronquée (un prénom seulement), par la bouche de la Supérieure de Sainte-Marie : « Sœur Suzanne est une très belle religieuse »⁶. Il s'agit donc ici du véritable baptême de Suzanne, le premier ayant été éludé, avec la question de la bâtardise, dans le résumé généalogique de la narratrice :

Mon père était avocat. Il avait épousé ma mère dans un âge assez avancé ; il en eut trois filles⁷.

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

Suzanne ne peut acquérir un nom, et une identité, que dans le cadre du couvent, qui la marque de son sceau (« sœur »), dans sa seule propriété inaliénable, son prénom. Elle n'a de droit en effet ni sur des biens qui reviennent à ses sœurs, ni sur un nom, le nom du père, qu'elle ne fait qu'usurper, en raison de la faute maternelle. La cérémonie de la prise d'habits est discrètement assimilée à une entreprise, moins spirituelle, de

6. *LR*, p. 51.

7. *LR*, p. 46.

marquage du bétail. L'image biblique est donc détournée ironiquement, comme souvent dans le roman :

Cependant cette cruelle cérémonie prit fin ; tout le monde se retira, et je restai au milieu du troupeau auquel on venait de m'associer⁸.

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

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

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

Ce portrait initial du marquis de Croismare en bon père montre comment se reconstitue le triangle œdipien, autour de la narratrice, entre le spectre démultiplié des mères, substitutives, et le père idéal, magnifié au seuil du récit, comme garant de l'entreprise. Cette figure n'est pas très éloignée de celle, divine, qui trône à l'entrée des *Confessions* et les légitime :

Je viendrai ce livre à la main me présenter devant le souverain juge (...). Être éternel, rassemble autour de moi la foule de mes semblables...⁹

8. *LR*, p. 51.

9. Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions*, Livre 1, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, p. 5.

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

Les références à la Passion de Jésus sont nombreuses¹⁰. Dans l'épisode où Suzanne convoque l'ensemble de la communauté avant de recevoir les derniers sacrements, on lit en filigrane la mort de Socrate, telle qu'elle est décrite dans le *Phédon*, mais aussi une réécriture de la Cène. Suzanne fait amende honorable et accorde son pardon, même à celles qui l'ont offensée¹¹. Diderot reprend parodiquement, pour le subvertir, un passage de l'Évangile selon saint Jean (la guérison du paralytique), dans une phrase où la supérieure de Saint-Eutrope manifeste son désir pour Suzanne, ce qui l'identifie sournoisement au Christ : « Écartez *seulement* un peu la couverture, que je m'approche, que je me réchauffe, et que je *guérisse* »¹². Cette demande mime syntaxiquement et lexicalement la phrase prononcée par les fidèles pendant l'offertoire : « Dites *seulement* une parole et je serai guéri ». L'agonie de cette supérieure renvoie à l'Élévation et à l'Évangile selon saint Matthieu : « Il ne faut qu'une goutte de ce sang pour me purifier »¹³. L'ambiguïté du déictique « ce », au sein du délire qui confond le Christ et Suzanne dans une scène de fétichisme, permet d'assimiler le sang de Suzanne au sang du Christ, « le sang de l'Alliance nouvelle et éternelle, qui sera versé pour vous et pour la multitude en rémission des péchés ».

La divinisation du marquis de Croismare est plus explicite quand Suzanne cherche à lui prouver qu'à Longchamp elle a prononcé des vœux dans un état d'aliénation qui les rend nuls : « J'en appelle à votre jugement ; j'en appelle au jugement de Dieu »¹⁴. La symétrie de la construction, renforcée par la parataxe et l'asyndète, suggère très fortement l'équivalence entre Dieu et le destinataire.

10. Voir *LR*, p. 101 et p. 157.

11. *LR*, p. 165.

12. *LR*, p. 214 (c'est moi qui souligne).

13. *LR*, p. 259.

14. *LR*, p. 85.

La place stratégique qu’occupe le marquis dès l’incipit excède largement celle qui est habituellement assignée au destinataire dans le roman-mémoires, où il est le plus souvent comparable à une sorte d’oreille géante propre à justifier le récit monodique. Cette hypertrophie du destinataire, sans cesse pris à parti dans *La Religieuse*, prouve assez qu’il n’est pas une pure passivité fonctionnelle, un accessoire artificiel du roman-mémoires. Puisqu’il doit, sous la pression du récit, avoir une action, on pourrait le nommer « destinataire performatif », le faisant entrer dans une catégorie inédite, mâtinée de l’esthétique de la réception et de la linguistique pragmatique, comme si le destinataire de Suzanne ne pouvait être, à son tour, qu’un bâtard... de la théorie littéraire, s’il est vrai que l’œuvre de Diderot dans son ensemble est comme un vaste mélange, ou une « hybridation » généralisée des genres et des codes¹⁵.

Pour Croismare, la compréhension doit se changer en acte : il doit aider Suzanne, concrètement. Cette volonté de l’amener, par l’écriture, à une action, est constitutive de l’entreprise ; c’est un schème fondateur du roman. Ce monnayage de l’écriture contre un acte est un reliquat essentiel de la genèse du roman : il s’agissait de faire revenir le marquis à Paris, au moyen d’un canular. L’écriture devait donc le mettre en mouvement, ou encore... l’émouvoir, ce qui conditionne une esthétique particulière, le pathos.

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

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

Destinateur	Message	Destinataire
Suzanne	Croismare	Croismare
JE	IL	(VOUS)

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

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

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

Le marquis est implicitement donné en modèle aux autres lecteurs : les traits de sa personnalité décrits par la narratrice définissent la figure du lecteur idéal. L'éloge détourné, que Croismare obtient comme une prime de plaisir, a donc un caractère programmatique ; dans cet incipit, la narratrice se donne un — bon — lecteur, nouvel avatar du « suffisant lecteur » que Montaigne appelait de ses vœux¹⁶.

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

Sa fonction de destinataire est donc exhibée et amplifiée, puisque « le rôle le plus évident du narrataire, un rôle qu'il joue toujours en un certain sens, est celui de relais entre narrateur et lecteur, ou plutôt entre auteur et lecteur »¹⁷. Le destinataire défini ici a un tel pouvoir qu'il occulte apparemment celui de la narratrice : ce qui fonde le récit de celle-ci, c'est la réponse hypothétique de celui-là. Ou comment la cible devient source...

Ce destinataire particulier conditionne un usage de la temporalité très atypique dans un roman-mémoires, roman rétrospectif dont le « temps de base » est normalement le passé et qui exclut le présent¹⁸, temps qui envahit pourtant le récit de la narratrice, en particulier dans les pauses métanarratives où elle s'adresse directement au destinataire, qui devient lui-même perméable à ce présent : « Il me semble que vous êtes présent, que je vous vois et que vous m'écoutez »¹⁹.

16. *Les Essais*, « De l'art de conférer », Livre III, chap. 8.

17. Gérald Prince, « Introduction à l'étude du narrataire », *Poétique*, n° 14, 1973, p. 192.

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

19. *LR*, p. 254.

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

Le rôle actif, ou désiré tel, du destinataire, génère une anomalie encore plus impensable dans le cadre du roman-mémoires : l'emploi du futur ! La narratrice se projette dans un avenir qu'elle attend du destinataire, et qu'elle lui écrit pour qu'il le fasse advenir. Cette intrication du récit et de son destinataire devient vertigineuse, quand elle menace sa matérialité même : « Vous brûlerez cet écrit, et je vous promets de brûler vos réponses » écrit la narratrice au tout début de ses mémoires²⁰. Avant même d'être écrits, les mémoires sont donc voués à la destruction.

Le futur est un puissant vecteur de pathos. Dans l'exploitation du pathétique se trame une stratégie de la séduction. Suzanne Simonin préfigure le type littéraire de la « victime innocente », cliché de la littérature du XIX^e siècle, dont Philippe Hamon a montré qu'il permet une transition efficace de l'affectif vers l'idéologique²¹. Cette fragilité du personnage entraîne l'adhésion du lecteur à l'ensemble du système textuel. La communication affective, suscitée par le pathétique, se transforme en communion idéologique²². Le pathos, renforcé par le futur, donne à la narratrice un pouvoir, à intégrer comme tel dans le contrat de lecture : le chantage. Suzanne en use et en abuse :

Tandis qu'elle me parlait, je pensais que je venais de signer mon arrêt de mort, et ce pressentiment, monsieur, se vérifiera, si vous m'abandonnez²³.

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

Je vous entends, vous, monsieur le marquis, et la plupart de ceux qui liront ces mémoires (...) Mes peines finiront, je l'espère, de vos bontés²⁴.

20. LR, p. 47.

21. Philippe Hamon, *Texte et idéologie*, PUF, collection « Écriture », 1984.

22. Voir Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, P.U.F., collection « Écriture », 1992, Effet-personne et séduction, pp. 211-213.

23. LR, p. 74.

24. LR, pp. 147-148.

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

La notion de « lecteur visé », telle que Wolff l'analyse, est ici éclairante : Croismare est bien « l'idée du lecteur telle qu'elle s'est formée dans l'esprit de l'auteur », et il existe bien dans le roman « un rapport entre la forme de présentation du texte et le lecteur auquel celui-ci est destiné », ne serait-ce que dans les stratégies d'évitement, de séduction, les modalisations, les faux aveux, etc.

Le tour de force de Diderot, favorisé ici par le cadre formel du roman-mémoires, est d'unir, en la personne de Croismare, « fiction du lecteur » et « rôle du lecteur », deux catégories que distingue Wolfgang Iser²⁵. « Par la fiction du lecteur, l'auteur se donne un certain lecteur ; il crée par là simplement une perspective complémentaire qui s'ajoute aux autres. perspectives du texte », alors que « le rôle du lecteur se rapporte à l'activité de constitution réservée aux destinataires du texte ». Le lecteur que Diderot se donne informe de part en part cette activité de lecture : le schéma du rôle du lecteur est donc une « structure textuelle ».

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

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

25. *L'acte de lecture, théorie de l'effet esthétique*, Munich, 1976, Pierre Mardaga éditeur, collection « Philosophie et langage », 1985, pour la traduction française, p. 198.

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

Cette tension entre deux types de destinataire implique une ambiguïté quant à la portée idéologique du roman. Doit-on, pour lire le roman, suivre ce guide de lecture partial et manipulé qu'est Croismare, ou s'aventurer, au risque de se perdre, dans les blancs du texte ; ses paradoxes et ses enjeux sous-jacents ? « Les espaces d'indétermination, note Vincent Jouve, s'ils sont programmés par le texte, doivent être remplis par le lecteur. Ce dernier est le complément indispensable de la motivation textuelle »²⁶. Le lecteur, l'autre de Croismare, son double inversé, qui lit le texte dans ses creux, est appelé à être plus et mieux qu'un destinataire. Nouveau Protée, il doit mener à bien cette tâche paradoxale à laquelle le contraint la lecture du roman : s'identifier à Croismare, sinon le texte ne fonctionnerait pas, vu que le marquis, en tant que premier destinataire, en est une structure immanente ; sortir du point de vue de Croismare, pour lire le roman dans ses multiples implications.

Le destinataire est mis à contribution pour actualiser certaines virtualités du texte. Non contente de s'en remettre à son jugement et à sa « sensibilité », la narratrice fait également appel à son imagination. Dans la scène du carrosse, c'est à Croismare et au lecteur de finir le tableau esquissé. La mère de Suzanne la regarde « avec un mouvement d'indignation de la tête, de la bouche et des yeux », que nous concevons mieux qu'elle ne peut « nous le rendre »²⁷. L'analyse de ces exemples montre que « la part qui revient au lecteur est inversement proportionnelle à la détermination du texte »²⁸.

En dernier recours, c'est au lecteur qu'incombe la tâche de donner sens et cohérence à la série de symptômes que perçoit cliniquement le regard « neutre » de la narratrice, ce qui la met à l'abri de toute obscénité. Deux vérités inconciliables se donnent à lire en même temps dans cette leçon, très particulière, de musique : l'innocence de Suzanne et la « perversion » de la supérieure. C'est donc au lecteur de prendre en charge l'obscénité du passage.

26. Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, PUF, collection « Écriture », 1992, p. 34.

27. *LR*, p. 63.

28. Vincent Jouve, *op. cit.*, p. 51.

Cette « naïveté » du regard de Suzanne, pour qui un symptôme ne vaut pas pour un signe, ne répond pas tant au souci de « gazage » pudique d'une scène d'orgasme, caractéristique de la stylistique propre au roman libertin, qu'à la nécessité de préserver et de pérenniser (contre toute logique, et d'abord celle, temporelle, du roman-mémoires !) l'innocence de Suzanne, et donc de faire porter la perversion sur le lecteur, en le transformant en voyeur, s'adonnant (anachroniquement) au plaisir du « vice impuni »...

Mais ce voyeurisme est libéré de l'angoisse qu'il génère dans d'autres contextes que la lecture : l'alibi littéraire le légitime, et déjoue la censure. C'est en sa qualité de « lectant » (instance de la secondarité critique qui s'intéresse à la complexité de l'œuvre), et de « lisant » (acceptant de se laisser piéger par l'illusion référentielle), que le lecteur accepte d'être aussi un peu « lu », ce qui, dans les catégories de Michel Picard²⁹, reprises par Vincent Jouve, renvoie à « l'inconscient du lecteur réagissant aux structures fantasmatiques du texte »³⁰.

Le destinataire est sans cesse soumis à une pression (*Erpressung*) de la narratrice, qui va parfois jusqu'à le nier dans sa fonction même : « je me flatte secrètement que vous ne lirez pas ces endroits »³¹. Le récit voudrait produire un lecteur suffisamment malléable pour se laisser métamorphoser en non-lecteur par la narratrice, au moment voulu. L'instance qui informe le texte d'un bout à l'autre, doit payer sa présence prépondérante d'éclipses momentanées, fictives bien sûr, et intégrées dans une stratégie d'écriture que conditionne sa présence même. Le bon lecteur serait celui qui, à l'image de la narratrice, saurait avoir des moments d'absence...

Le destinataire qui conjugue le mieux, tout au long du texte, les traits contradictoires de cette présence-absence, c'est Diderot lui-même, comme l'indique l'anecdote de d'Alainville, véritable mise en scène de l'écrivain³², par cette phrase saturée de marques énonciatives de la première personne : « je me désolé d'un conte que je me fais ». Le projet est donc aussi auto(r)-télisque, pour d'évidentes raisons d'ordre biographique : Diderot, élève des jésuites à Langres, fut tonsuré à treize ans « par provision » (son oncle, chanoine, pensait qu'il lui succéderait). Il lui est arrivé de jeûner, et même de porter le cilice. À cette expérience personnelle, s'ajoute la forte impression laissée par l'histoire d'Angélique, sa sœur, née en 1720, qui meurt religieuse et folle aux Ursulines de Langres en 1748. Dans une lettre à Meister, datée de 1816, Madame de Vandeul

29. Michel Picard, *La lecture comme jeu*, Minuit, collection « Critique », 1986, p. 112-113.

30. Vincent Jouve, *op. cit.*, p. 81.

31. *LR*, p. 254.

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

retrace cet épisode traumatique, en montrant son importance dans la genèse du roman :

Une sœur de mon père voulut en dépit du vœu, de la tendresse et de la volonté de ses parents, se consacrer à l'état religieux. Jeune, douce, soumise aux devoirs d'un état qu'elle avait choisi, on abusa de sa force physique : le moral s'altéra ; sa tête s'exalta ; elle mourut folle à vingt-sept ou vingt-huit ans. C'est le destin de cette sœur qui a donné à mon père l'idée de *La Religieuse*³³.

Le rapprochement entre Suzanne Simonin et la sœur de Diderot semble d'autant plus pertinent que, dans certaines ébauches, le prénom de l'héroïne est effectivement, Angélique. Cette identification permet une substitution par laquelle le roman échappe à l'anecdote, pour atteindre le mythe personnel. Elle n'est donc pas à traiter simplement en termes d'influence : « le destin de Suzanne ne représente pas celui d'Angélique ; mais au contraire, le destin d'Angélique (pré)figure celui de Suzanne »³⁴ et sert de repoussoir à celui d'Angélique (bis), la fille de Diderot qui « n'ira point au couvent, cela est décidé dans [sa] tête »³⁵.

Le projet romanesque s'inscrit dans la trame obsessionnelle du questionnement sur la femme, et en particulier sur l'homosexualité féminine. Diderot se fait « gynéconome » (Élisabeth de Fontenay), voire « sexologue » (Georges May), comme philosophe matérialiste tourné vers la physiologie, mais aussi comme amant vivant dans l'inquiétude l'éloignement de sa maîtresse. Cette question est récurrente dans les *Lettres à Sophie Volland*, au moment où la mystification devient roman. C'est précisément pendant l'été 1760 que Madame Volland emmène Sophie à l'Isle-sur-Marne. Diderot assimile à une « cellule » la chambre qu'elle y occupe. Fantasmatiquement, Diderot identifie Sophie et Suzanne, toutes deux « étrangère[s] dans [leur] famille »³⁶. Le roman fonctionne comme une métamorphose cathartique de la relation homosexuelle qu'il soupçonne entre Sophie et sa sœur cadette, Madame Le Gendre que, non sans malice, il surnomme Uranie :

Madame votre mère prétend que votre sœur aime les femmes aimables ; et il est sûr qu'elle vous aime beaucoup ; et puis cette religieuse pour laquelle elle a eu tant de goût ; et puis cette manière voluptueuse et tendre dont elle se penche quelquefois sur vous ; et puis ces doigts

33. Lettre citée par Roger Lewinter, *Diderot ou les mots de l'absence*, Champ libre, 1976, p. 73.

34. *Ibid.*, p. 74.

35. *Lettres à Sophie Volland*, 7 octobre 1762.

36. *Ibid.*, début novembre 1760, Folio, Gallimard, 1984, p. 158. Voir également la préface de Jean Varloot, p. 13.

singulièrement pressés entre les vôtres. Adieu. Je suis fou ; voudriez-vous que je ne le fusse pas³⁷ ?

Cette question obsédante, insinuée dans la correspondance, fait violemment retour dans le roman, ce qui remotive le topos littéraire de la religieuse lubrique, qui s'alimente alors au fonds — toujours inépuisable ! — du règlement de compte : « Suzanne, n'avez-vous jamais partagé le même lit chez vos parents avec une de vos sœurs ? », demande la supérieure de Saint-Eutrope, mais plus directement !³⁸

L'écriture romanesque et fictionnelle, au-delà du jeu de société à portée idéologique et philosophique, est donc la réécriture d'une mythologie personnelle et de ses grandes figures, par un homme, de lettres qui s'interroge sur l'écriture et ses pouvoirs. Il expérimente sur Croismare la puissance singulière de l'artifice, et la mystification agit sur le mystifié comme sur le mystificateur, car elle suppose le dédoublement de l'auteur, présent dans la fiction (en son acteur, Suzanne Simonin), et dans la réalité à laquelle il la représente : en son spectateur (Croismare ou d'Alainville) à qui il s'identifie pour se contempler.

Diderot cherche à faire concurrence moins à l'état civil qu'à la peinture, dans un roman à regarder comme une galerie de tableaux, « un ouvrage à consulter sans cesse par les peintres », dont l'épigraphe aurait pu être « *Son pittor anch'io* » (moi aussi je suis peintre)³⁹. Il exhibe le pouvoir magique de l'écriture de faire illusion, d'imiter le réel pour prendre le lecteur dans ses lacs, comme les raisins peints par Zeuxis bernaient les oiseaux.

D'autre part, les mémoires de Suzanne Simonin, qui, « destinés à être un élixir de vie, seront pour elle un élixir de mort »⁴⁰, montrent comme en abyme, les risques encourus par celui qui pratique l'écriture, ce supplément qu'on dit dangereux. La réflexion de Madame Madin, au moment où Suzanne est censée lui montrer le « gros volume » de ce qu'elle a écrit au marquis, est tout à fait explicite : « Voilà (...) ce qui vous tue »⁴¹. Le danger encouru par Suzanne métaphorise le risque que court Diderot de se voir enfermé, non dans un couvent mais à la Bastille, s'il imprimait son texte, au lieu d'en donner seulement des feuilles à la *Correspondance Littéraire*. L'emprisonnement à Vincennes, de juillet à novembre 1749 nourrit l'isotopie carcérale, qui est un des réseaux métaphoriques et idéologiques essentiel dans le roman.

37. *Ibid.*, 17 septembre 1760, p. 120.

38. *LR*, p. 215.

39. Lettre à Meister du 27 septembre 1780.

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

41. *LR*, p. 296.

Le roman se donne donc à lire comme une conjuration, au double sens du terme. Le récit organisé comme la description d'un immense cauchemar, avec ses hallucinations, ses images obsédantes et ses symboles, vaut comme la réminiscence et la reviviscence nécessaires à l'oubli, bref comme une catharsis. Roman-mémoires, roman de la mémoire, il préfigurerait l'anamnèse sans laquelle il n'est pas de cure psychanalytique possible.

C'est aussi une conjuration au sens politique du terme : un complot une conspiration fomentée collectivement dans laquelle Diderot enrôle aussi le lecteur, afin qu'il ne prenne pas délibérément un rôle dans le roman. Cette lecture de la participation se définit comme une construction du sens et une déconstruction de l'univocité, car la figure du destinataire introduit le dialogisme dans une forme monodique. Le texte, avec ses changements d'optique, ses revirements, ses remises en cause et ses questions, suppose une plasticité de la lecture, s'il est vrai qu'un « texte postule son destinataire comme condition *sine qua non* de sa propre capacité communicative concrète, mais aussi de sa propre potentialité significatrice »⁴².

La Religieuse anticipe donc sur la promotion du lecteur, qui est à la croisée des recherches théoriques de la critique contemporaine, et des « travaux pratiques » des romanciers eux-mêmes. Comme le constate Vincent Jouve, « dans le couple destinataire/destinataire qui fonde la communication, on sait à peu près tout du premier membre et pratiquement rien du second ». L'intérêt — relativement — nouveau pour la figure du lecteur recouvre des travaux de type historique, sociologique et phénoménologique. Les études de Roger Chartier⁴³ sur l'histoire de la lecture, la réflexion de Hans-Robert Jauss sur une « esthétique de la réception », et les différentes strates de lecteurs définies par Wolfgang Iser dans *L'acte de lecture* fournissent de nouveaux modèles pour analyser l'effet littéraire et ses enjeux. Il s'agit de penser l'œuvre moins comme construction que comme communication, et d'en étudier le « pôle esthétique », qui « se rapporte à la concrétisation réalisée par le lecteur »⁴⁴. On pourrait reprocher à cette promotion du lecteur d'être empirique et subjective, mais il s'agit bien d'une modélisation de la lecture, codée par le texte lui-même. Les romanciers contemporains sont également aux prises avec cette figure nouvelle du lecteur ; il est vrai qu'il faut bien vivre après la mort de cette « notion périmée » qu'est le personnage... Ce travail sur le lecteur, et avec lui, par-delà son aspect ludique, particulièrement évident dans des textes de Marcel Bénabou⁴⁵ par exemple, instaure en fait de nouveaux contrats de

42. Umberto Eco, *Lector in fabula, le rôle du lecteur*.

43. Roger Chartier, *Lectures et lecteurs dans la France d'Ancien-Régime*, Seuil, 1987. Sous sa direction, *Pratiques de la lecture*, Petite Bibliothèque Payot, 1993.

44. Wolfgang Iser, *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, p. 48.

45. Voir ses titres, tout à fait explicites de ce point de vue : *Pourquoi je n'ai écrit aucun de mes livres* ou *Jette ce livre avant qu'il soit trop tard !*

lecture : en ce sens, *La Modification* de Michel Butor est un roman fondateur. Il y a désormais, dans les territoires romanesques, une place pour le roman du lecteur, dont *Si par une nuit d'hiver un voyageur* d'Italo Calvino constitue sans doute le meilleur exemple. Diderot, deux siècles avant l'action-commando de Robbe-Grillet *Pour un nouveau roman*, en appelle déjà, plus discrètement, à un autre lecteur.

Anne COUDREUSE
Université de Toulon
51, boulevard de la Libération
13001 Marseille