

OFFPRINT

STUDIES ON VOLTAIRE
AND THE EIGHTEENTH CENTURY

260

GERHARDT STENGER

La Préface-annexe: un conte oublié de Diderot?



THE VOLTAIRE FOUNDATION

1989

La *Préface-annexe*: un conte oublié de Diderot?

I

DEPUIS la mort de Diderot, la connaissance de son œuvre s'enrichit au hasard des découvertes, partout dans le monde, de manuscrits dont on ignorait auparavant jusqu'à leur existence. On sait que les contemporains de Diderot ne connaissaient ainsi ni le *Neveu de Rameau*, ni *Jacques le fataliste*, ni les lettres à Sophie Volland, ni les *Réfutations* de Hemsterhuis et d'Helvétius, ni la trilogie du *Rêve de d'Alembert*. Or il existe une œuvre oubliée de Diderot qui est connue du grand public depuis sa publication, par Naigeon, en 1796, et que les abonnés de la *Correspondance littéraire* ont pu lire dès le mois de mars 1770: il s'agit de ces pages étranges qu'Assézat et Tournoux, dans leur édition des œuvres de Diderot, ont appelées *Préface-annexe* à *La Religieuse*.

Le sort réservé par les éditeurs de Diderot à la *Préface-annexe* a été, en suivant l'exemple de l'auteur, d'en faire une sorte d'appendice à *La Religieuse*, d'abord au titre de simple objet de curiosité, puis, conformément à son exploitation pour les théories de la création littéraire chez Diderot, en tant que partie intégrante du roman.¹ Quoique écrite et insérée dans la *Correspondance littéraire* en 1770, elle acquit de l'importance seulement dix ans plus tard, lors de sa réutilisation, par Diderot, comme appendice à *La Religieuse*. Ceci explique qu'une étude sérieuse de la *Préface-annexe* en tant que *texte littéraire* manque encore de nos jours.

Il nous semble cependant que ce texte est doté d'une valeur intrinsèque dès sa première parution en 1770, et qu'il fait partie intégrante non seulement de *La Religieuse* de 1780-1782, mais aussi, d'une manière différente, de toute l'œuvre romanesque de Diderot, et spécialement des contes qui datent de la même période. On objectera que la *Préface-annexe* est une œuvre à plusieurs voix – Diderot, Grimm, le marquis de Croismare et même Mme d'Epinau ont prêté leur plume – mais il n'en reste pas moins que les lettres au marquis sont principalement de Diderot et représentent, dans le contexte particulier de la

1. Les éditeurs de *La Religieuse* dans l'édition des œuvres complètes actuellement en cours (voir la note 4) l'ont publiée, contre la volonté expresse des auteurs ('il fallait renvoyer la lecture à la fin de l'ouvrage') en tête de *La Religieuse*. La justification – discutable – est donnée par J. Varloot dans '*La Religieuse* et sa *Préface*: encore un paradoxe de Diderot', dans *Studies in the French eighteenth century presented to John Lough* (Durham 1978), p.260-70.

mystification, autre chose qu'une simple correspondance de circonstance. Qui plus est, la *Préface-annexe* a été publiée dans un contexte littéraire et historique très précis qui, comme nous le croyons, montre bien la particularité et l'autonomie de cette œuvre 'hétéroclite'.

Le 15 février 1770 la *Correspondance littéraire* mentionne pour la première fois *Mélanie*, tragédie de La Harpe, que l'auteur 'lit dans les salons depuis 15 jours'. C'est l'affaire la plus importante du moment et, à côté du *Système de la nature*, le texte subversif par excellence de l'année.² Grimm, en principe favorable à la pièce, émet cependant quelques réserves:

Le 3e acte de *Mélanie* ne vaut pas les deux premiers: on a remarqué avec raison que Mélanie parlait trop longtemps; une personne qui a pris le parti de mourir [...] n'a plus ni emportement de colère, ni transports de tendresse; tout est fini pour elle, son âme ne s'arrête plus sur aucun objet extérieur avec un certain degré d'intérêt. [...] En général, le caractère de Mélanie est celui de toute la pièce qui est le moins décidé. Est-elle dévote, est-elle esprit fort? on n'en sait rien. Je vois bien que le poète a voulu lui conserver son caractère de sagesse [...] mais avec de la sagesse on ne fait souvent rien qui vaille. Son caractère devait être un chef-d'œuvre de douceur, de dévotion, de passion, d'énergie et de fermeté [...].

La vraie tragédie, celle qui n'existe point en France [...] ne pourra être écrite qu'en prose [... C'est le vers alexandrin] qui empêche le poète de m'arracher le cœur, de me déchirer les entrailles. [...] Comment le pourrait-il si, au lieu de dire le mot qui porte coup, il est obligé d'embellir et d'affaiblir ce mot par une épithète?³

Lorsque l'ouvrage est finalement imprimé, il déçoit un peu: 'C'est un inconvénient attaché à tous les ouvrages annoncés, prônés d'avance, de ne jamais remplir l'attente du public' (viii.471). Pour faire passer sa pièce, La Harpe a été obligé de l'annoncer publiquement en s'assurant des protecteurs; néanmoins quelques vers ont été censurés.

Pendant que La Harpe est au centre de tous les salons de Paris, Diderot, qui a enfin connu sa consécration comme auteur dramatique quelques mois auparavant avec la reprise triomphale du *Père de famille* (août 1769), reste dans l'ombre. Il a *La Religieuse* dans son tiroir mais ne peut la publier, la jugeant probablement trop dangereuse, et le moment mal choisi. Cependant il doit enrager de voir fêtée la *Mélanie* de La Harpe, sachant avoir fait beaucoup mieux que lui. Par ailleurs, Dorat vient de lui prendre le sujet de son *Shérif*, qui traite aussi des persécutions religieuses. L'abeille Diderot', écrit Grimm à ce propos, perd le temps de 'faire son miel', 'livré par sa bonhomie et la facilité de son caractère à l'indiscrétion de tous les opportuns de Paris; voilà pourquoi le *Shérif* et vingt autres ouvrages du génie ne sont et ne seront pas faits, et voilà pourquoi

2. Voir A. Jovicevich, *J. F. de La Harpe, adepte et renégat des lumières* (South Orange, New Jersey 1973), p.64-67.

3. *Correspondance littéraire*, éd. M. Tourneux (Paris 1876-1881), viii.458-60.

son ami se meurt de douleur et de regrets' (viii.393).

Diderot ne peut donc pas publier son roman, mais il veut attirer l'attention et lancer un ballon d'essai en vue d'une publication ultérieure. Il fait croire que les 'opportuns de Paris' l'ont empêché de l'écrire et donne un échantillon de ce qu'il aurait pu être. Avec cet échantillon, qui est la *Préface-annexe*, Diderot montre en même temps qu'il sait faire mieux que La Harpe. Pour le fond: tandis que Mélanie refuse la vie monacale à cause de son amour pour Montval, Suzanne Simonin agit par un motif plus 'pur' – sa liberté.⁴ Pour la forme: sœur Suzanne ne parle/n'écrit plus vers la fin, c'est Mme Madin qui rapporte ses paroles (lettres du 13 avril et du 7 mai); contrairement à la religieuse de La Harpe, l'héroïne du roman non achevé de Diderot a un caractère décidé: 'notre jeune religieuse était d'une dévotion angélique, et conservait dans son cœur simple et tendre le respect le plus sincère pour tout ce qu'on lui avait appris à respecter' (*O.C.*, xi.32). Tandis que les déclamations en alexandrins ont plu un certain temps mais n'ont trompé personne, les lettres fictives de sœur Suzanne sont vraies, car le marquis de Croismare en a été dupe. Et Diderot a réussi un exploit auquel La Harpe ne pouvait prétendre: 'Mais comme nous avons tous pris les sentiments de Madame Madin pour cette intéressante créature, les regrets que nous causa sa mort ne furent guère moins vifs que ceux de son respectable protecteur.'⁵

2

Replacée dans le contexte historique et littéraire que nous venons d'esquisser, la publication de la *Préface-annexe* dans le supplément au 15 mars 1770 de la *Correspondance littéraire* n'a rien de fortuit. Il convient alors de s'interroger sur la place qu'elle tient plus précisément dans l'œuvre de Diderot: puisque Diderot a, selon le témoignage de Grimm (*O.C.*, xi.33), écrit la quasi-totalité des lettres signées Mme Madin et Suzanne Simonin, nous croyons avoir le droit de considérer la *Préface-annexe* comme étant au moins en partie son œuvre. A ce titre, elle occupe une position-clé parmi les écrits de la même époque.

Relevons tout d'abord le fait que la *Préface-annexe* est située entre deux autres mystifications: la première, qui avait pour victime Mlle Dornet, nous est racontée par Diderot dans son conte *Mystification*; la deuxième, dont Nageon fit les frais, est relatée par Grimm dans son introduction aux *Deux amis de Bourbonne*, parus

4. 'et cependant il n'y avait point d'amour'. La *Préface-annexe* est reproduite dans le tome xi des *Œuvres complètes* (Paris 1975-). Cette édition sera désignée par la suite par le sigle *O.C.*; notre citation se trouve à la page 31 (les leçons du manuscrit original V₁ sont partout restituées sans mention particulière).

5. *O.C.*, xi.66. Voir l'appendice.

fin 1770 dans la *Correspondance littéraire*.⁶ Depuis la rédaction du *Salon de 1767* où une supercherie littéraire chasse l'autre, Diderot est devenu de plus en plus sensible à la part de la mystification dans la création artistique. La postface des *Deux amis* et le *Paradoxe sur le comédien* énoncent clairement cette évidence: tout artiste qui a pour objet la vérité rigoureuse (par exemple les conteurs et les peintres historiques, les comédiens ...) doit être avant tout un mystificateur, car il se propose de tromper son public. Dans une mystification – et c'est ce qui la distingue d'un simple mensonge – le vrai et le faux sont si intimement liés et finissent par s'interpénétrer si parfaitement qu'il devient parfois tout à fait impossible, à la fin, de distinguer la vérité de la fiction.⁷ L'artiste mystificateur doit par conséquent être capable de satisfaire 'à deux conditions contradictoires, d'être en même temps historien et poète, véridique et menteur' (*Les Deux amis*, p.67). Ceci ne signifie pas seulement qu'il doit brouiller les pistes en mêlant ingénieusement le vrai et le faux; si l'artiste veut tromper son public, c'est-à-dire le faire adhérer à la fiction qu'il lui présente, il doit faire en sorte que 'la vérité de la nature couvr[e] le prestige de l'art'. Autrement dit: il doit ajouter au modèle idéal – qui relève de l'art mais n'existe pas dans la nature – quelque chose qui renvoie à une réalité observable – ce sont les 'petits faits vrais'.⁸ Cette technique du 'mentir vrai' des petites circonstances, qui sauvent ainsi le modèle idéal d'une perfection hors nature,⁹ est évidemment appliquée dans le conte des *Deux amis de Bourbonne*: Félix, Olivier, sa femme, le charbonnier, sont beaux et vrais dans la mesure où ils correspondent à une idée générale de la beauté et de la vérité, ce sont des êtres de fiction construits. Grâce aux petits détails – la balafre, la cabane au fond des bois, la montre du juge – qui renvoient à la réalité sociologique du dix-huitième siècle, les personnages vivent réellement et leur histoire sonne vrai.

Cette analyse vaut également pour la *Préface-annexe*. Il y a d'abord une base réelle: le marquis de Croismare s'est vraiment intéressé à une religieuse. C'est le point de départ authentique qui assure la vraisemblance de la mystification

6. Pour le côté mystificateur de cette introduction, voir les explications de J. Proust dans Diderot, *Quatre contes* (Genève 1964), p.xiv-xvi.

7. Voir la citation d'Horace qui caractérise, vers la fin de la postface aux *Deux amis de Bourbonne*, l'essence de la mystification.

8. 'Concluons que pour Diderot une histoire fautive rendue vraisemblable par quelques petites circonstances bien choisies et une histoire vraie falsifiée par quelques autres circonstances, non moins concrètes et précises sont équivalentes, et que dans les deux cas le romancier est un mystificateur' (H. Coulet, *Le Roman jusqu'à la Révolution*, Paris 1967, i.506). Notons que l'acteur aussi doit s'orienter d'après un 'modèle idéal', dont il est souvent question dans le *Paradoxe sur le comédien*.

9. 'toutes les formes en sont fortes, grandes et régulières; c'est l'ensemble le plus parfait et le plus rare. [...] j'en cherche le modèle dans la nature, et ne l'y trouve pas; en comparaison tout y est faible, petit et mesquin' (*Les Deux amis de Bourbonne*, p.67).

La Préface-annexe: un conte oublié de Diderot?

et lui permet de se développer sans éveiller de soupçons. Ensuite le personnage principal, Suzanne Simonin, qui réunit en elle toutes les caractéristiques d'une jeune fille qui implore le secours: son malheur est exemplaire, elle est menacée de toutes parts, elle tombe grièvement malade, il ne lui reste qu'une seule personne dont elle puisse espérer de l'aide, et elle est prête à tout faire; au dire d'autrui, c'est une 'créature unique', 'sa taille est fort bien; pour sa physionomie, je n'en ai guère vu de plus intéressante', sans oublier qu'elle est d'une 'dévotion angélique' (O.C., xi.49, 45, 32). Tel qu'il est, le personnage est on ne peut plus idéal et romanesque. Mais Diderot fait appel à toute sa virtuosité pour parsemer ses lettres de petits faits vrais qui font passer la fiction comme la sauce le poisson, et donnent ainsi l'impression du vrai: il fait hésiter sœur Suzanne sur l'orthographe du nom de Croismare, il suggère une confusion entre le marquis et son cousin le comte de Croismare, 'ce qui donnait un grand air de vérité à notre vertueuse aventurière' (O.C., xi.34); il prête une famille à sa religieuse, un frère à Albi, occupant un emploi considérable, un autre à la recette des aides de Castries, à trois lieues de Montpellier. Lorsqu'elle tombe malade, c'est Mme Madin qui assure en grande partie la correspondance, dans laquelle se trouve la fameuse description du trousseau de sa protégée. Le point fort de cette entreprise diabolique est évidemment la tentative d'impliquer Grimm de façon quasi officielle dans l'affaire.

D'autre part, *Les Deux amis de Bourbonne* et la *Préface-annexe* ont des origines fort semblables: dans les deux cas, Diderot prête sa plume – ici à une religieuse réelle, Marguerite Delamarre, qui se serait évadée du couvent, là à Mme de Pruneaux – pour mystifier un correspondant; dans les deux cas Diderot fait une critique littéraire implicite, une fois de La Harpe, l'autre fois de Saint-Lambert; et dans les deux cas, Grimm renchérit sur les mystifications en brouillant les pistes dans ses introductions destinées aux abonnés de la *Correspondance littéraire*. On voit aisément que la *Préface-annexe* sert ainsi de lien organique entre *Les Deux amis de Bourbonne* et d'autres écrits de la même époque, tels le *Salon de 1767*, les *Observations sur Garrick* et *Mystification*, sans oublier *Jacques le fataliste*, dont une première version existe déjà en septembre 1771. Une question s'impose alors: et si la *Préface-annexe* avait précisément été composée au milieu de ces œuvres qui sont liées par leur fond commun de mystification?

3

Il est généralement admis que les lettres qui constituent le dossier de la *Préface-annexe* ont été écrites en 1760, celles du marquis de Croismare étant authentiques et la quasi-totalité des autres lettres de la main de Diderot; le

commentaire en sa totalité serait dû à Grimm. (Nous ne considérons évidemment que le texte de 1770, qui ne porte pas encore les corrections et additions ultérieures de Diderot.) Ce point de vue comporte cependant plusieurs difficultés:

– Lorsque la mystification est censée se dérouler, en 1760, nous n'en trouvons aucune trace dans la correspondance de Diderot, sauf au début, très brièvement: 'Le marquis a répondu!', pour ajouter aussitôt: 'N'y a-t-il point là-dedans quelque friponnerie?'¹⁰

– Le motif de la conspiration avancé par Grimm est plus qu'invraisemblable, surtout que ni Suzanne ni Mme Madin n'exhortent *jamais* le marquis à venir à Paris – bien au contraire: 'Voilà l'espèce de service que j'ose attendre de vous, et qu'il vous est plus facile de me rendre en province qu'à Paris [!]. Ce serait de me trouver [...], à Caen, ou ailleurs, une place de femme de chambre' (O.C., xi.36). On se demande comment les vaillants conspirateurs pouvaient espérer 'le voir arriver en toute diligence pour voler au secours de sa religieuse' (p.29). Le motif avancé est romanesque, ce n'est pas un motif qui tient debout dans la réalité.¹¹

– Comme V. Mylne l'a très bien fait remarquer (p.351), on voit mal que le marquis puisse solliciter tous les conseillers de grand'chambre en faveur de la religieuse 'sans savoir son nom'. A supposer que cela est vrai, pourquoi la première lettre au marquis a-t-elle été signée *Suzanne* et non pas *Marguerite* de La Marre, pourquoi un faux prénom substitué au vrai? Or s'il est vrai que le marquis a sollicité en faveur d'une religieuse, il est plus que probable qu'il a entendu son nom à un moment ou à un autre. En voyant la lettre signée Suzanne, il a peut-être découvert la mystification.

– Quoique la vraie Marguerite Delamarre ait eu la quarantaine lors de son procès, la *Préface-annexe* réduit l'âge de Suzanne de façon considérable: 'Je ne lui crois pas vingt-deux ans accomplis,' dit Mme Madin dans une lettre (O.C., xi.45). 'We need to assume a surprising amount of ignorance in M. de Croismare concerning the nun in whom he took such a lively interest,' conclut V. Mylne (p.352).

– Sans avoir vu Suzanne, le marquis veut retirer sa fille du couvent et renvoyer sa bonne; ceci est par ailleurs en contradiction avec ce qui est dit du marquis

10. *Correspondance* (Paris 1955-1970), iii.18-19.

11. V. Mylne, dans son examen des difficultés inhérentes à la *Préface-annexe*, propose que 'this letter was not composed with any specific intention of luring the Marquis away from his Normandy estate. In this case the episode becomes purely a practical joke, with no purpose, presumably, except to see how far "le charmant Marquis" could be persuaded to go in his offers of help to the mythical fugitive' ('Truth and illusion in the *Préface-annexe* to Diderot's *La Religieuse*', *Modern language review* 57 (1962) p.351).

La Préface-annexe: un conte oublié de Diderot?

au début: selon l'introduction, il vivait dans ses terres en Normandie, où il 'avait réuni ses enfants' (O.C., xi.27) – ne dit-il pas lui-même: 'je vis fort retiré avec ma fille et mon fils aîné?' (p.47).

– Les manuscrits conservés et publiés pour la première fois par H. Dieckmann¹² commencent seulement au milieu de l'introduction: 'Ce charmant marquis [...] – 'Unless the copy which Diderot corrected was incomplete, we must assume that Grimm added later the introductory paragraphs which are missing in the manuscript,' propose H. Dieckmann (p.25-26). Selon cette hypothèse, Grimm aurait écrit une partie de l'introduction, commençant par 'Ce charmant marquis', en aurait donné une copie à Diderot (le manuscrit V₁), et aurait ajouté le début manquant avant de publier le tout dans la *Correspondance littéraire*, sans remettre cette fois-ci le manuscrit des premiers paragraphes à son ami auquel ils manquent encore dix ans plus tard. Cette hypothèse, poussée logiquement jusqu'au bout, ne nous semble guère convaincante.

– Dans sa lettre du 3 mars, Suzanne prétend avoir reçu deux lettres du marquis: 'Maman Madin m'a remis les deux réponses dont vous m'avez honorée, et m'a fait part aussi de la lettre que vous lui avez écrite' (O.C., xi.51); en vérité, elle n'en a reçu qu'une – G. May a bien vu que 'c'est l'inverse qui est attesté par cette correspondance: les deux réponses du marquis de Croismare, des 19 et 21 février, sont adressées à Mme Madin, et la troisième lettre, également du 21 février, est adressée à Suzanne' (O.C., xi.51). Si l'histoire était authentique, Suzanne devrait avoir ses lettres sous les yeux, les connaître par cœur, et ne pas se tromper si grossièrement.

– Il y a, nous semble-t-il, une volte-face complète entre deux lettres du marquis, celles du 17 et du 21 février. La première est courte, polie, presque froide ('deux mots de lettre', 'l'indisposition', 'le parti qu'elle compte prendre', 'en un mot'), la deuxième est longue et passionnée ('impatience', 'inquiétude', 'frappé', ...); le marquis veut tout-à-coup retirer sa fille du couvent (à supposer qu'elle s'y trouve réellement!), et tout cela sans raison évidente, car on voit mal comment les deux lettres de Mme Madin qu'il a reçues entre-temps ont pu contribuer à ce changement. Plus grave est encore le fait que le marquis mentionne une lettre de Suzanne qui l'aurait frappé. Suzanne lui a jusqu'ici écrit deux lettres: celle de janvier, à laquelle le marquis a répondu par son invitation, et les 'deux mots de lettre' auxquels il a répondu par le billet du 17 février. Quelle lettre est à l'origine de cette *explosion subite de sentiment*? Aurait-il relu la première qui lui a été envoyée trois semaines plus tôt? Mais pourquoi alors ce billet intermédiaire? Si c'est le billet de Suzanne, pourquoi répondre d'abord par ce pauvre billet froid et distant du 17 février?

12. 'The Préface-annexe of *La Religieuse*', *Diderot studies* 2 (1952), p.21-147.

Or tout s'explique, à notre avis, si l'on considère la *Préface-annexe* comme entièrement écrite par Diderot – du moins à partir de 'Ce charmant marquis' et à l'exclusion des deux premières réponses de la part du marquis:

– Il y a une sorte de deuxième début à l'intérieur de la correspondance. Les deux lettres du marquis datées du 21 février constituent la véritable réponse – romanesque – à la première lettre, non moins romanesque, de Suzanne. C'est là que Diderot a pu prendre le relais du véritable marquis après l'échec de la mystification. Il s'inspire d'ailleurs étroitement des deux premières lettres authentiques qu'il a – contrairement au véritable marquis – sous les yeux:¹³ 'inquiétude' se réfère à 'm'inquiète', 'intéresser' à 'intérêt', 'ignorée' à 'incongnito'; les mots suivants apparaissent de part et d'autre: 'état', 'sentiments', 'gémir', 'parti', 'consolation', 'sort malheureux', 'compter avec une confiance parfaite / entière confiance'; les 'lois de la nécessité' et la 'dure nécessité' font malicieusement écho à l'"extrême nécessité" ...

– Lors de la correction du manuscrit V₁, Diderot 'personnalise' son récit. Plutôt que d'en chercher la cause dans son âge avancé, comme le fait H. Dieckmann, on a l'impression qu'il récupère son propre conte: tout se passe comme si, dans les corrections, il était lui-même – passagèrement – sujet à confusion; s'il n'avait pas écrit une partie de l'historique, il n'aurait pas pu écrire: '<M. Grimm, auteur de cet historique et ami de M. Diderot dit que> il n'y avait point d'amour; <autant que je puis m'en souvenir. C'était un [...]>'.¹⁴ Si Diderot n'a jusqu'à jamais touché à l'historique, pourquoi insister alors sur la rédaction par Grimm? Un peu plus loin, Diderot ajoute d'abord au texte de 1770: 'Ce roman, je l'ai achevé', le barre et met: 'J'ajouterai que M. Diderot [...]'. (O.C., xi.32): en révisant il a, semble-t-il, continué tout naturellement son propre récit, le 'je' qui l'aurait trahi étant peut-être inspiré du 'je' de la phrase précédente, dans laquelle Grimm veut citer devant le jugement de Dieu les amis de Diderot.

– En ce qui concerne le déroulement de la mystification, on sait par la lettre de Diderot à Mme d'Épinay qu'une tentative fut réellement faite dans cette direction. Mais on peut supposer que Diderot n'était pas au centre du complot – il ne se serait guère senti mystifié lui-même – et que la mystification a tourné court. Le marquis n'aurait écrit que les deux premières lettres reproduites dans la *Préface-annexe*, et puis la mystification se serait arrêtée, pour une raison inconnue.

Les multiples invraisemblances – dont certaines sont de taille – devraient jeter le doute sur l'authenticité de la *Préface-annexe*. La 'Question aux gens de lettres'

13. Pour les contradictions concernant les lettres qu'on aurait – ou pas – renvoyées au marquis, voir V. Mylne, p.354.

14. O.C., xi.31. Voir la photographie du manuscrit A dans l'article cité des *Diderot studies*, p.46-47.

La Préface-annexe: un conte oublié de Diderot?

pourrait, de son côté, constituer un clin d'œil en direction du lecteur, car Diderot n'a en rien 'gâté' les lettres, celles-ci sont 'bien écrites, bien pensées, bien pathétiques, bien romanesques', et contraires 'à l'extrême simplicité et à la dernière vraisemblance'. La *Préface-annexe*, véritable 'conte épistolaire', doit à notre avis être jointe au corpus des contes de Diderot; nous avons été aussi bien mystifiés que Naigeon.

La *Préface-annexe*, dans la version de 1770, doit être considérée comme une œuvre littéraire autonome dont nous avons essayé d'esquisser quelques traits caractéristiques. Revenons encore une fois sur l'imbrication extrême entre l'illusion et la réalité qui est le résultat d'une mystification bien réussie. Les lettres de Mme Madin et de Suzanne sont fausses, donc illusion, mais celles du marquis sont présentées comme réelles. Le marquis, prétend-on,¹⁵ a réellement pitié de Suzanne, et on dit même qu'il doit en savoir gré à ses amis. Or, pour les conspirateurs aussi, l'illusion est devenue réalité, elle est réalité, parce qu'ils regrettent également Suzanne, cet être fictif. La 'créature' Suzanne – mais aussi le marquis de Croismare, si on accepte notre hypothèse – est dans un état intermédiaire entre non-existence et existence tangible, car l'illusion romanesque ne relève pas de la non-existence (mensonge), mais d'une autre forme d'existence.

Les mystifications contenues dans l'œuvre de Diderot, surtout dans la période considérée, ne s'expliquent pas seulement par un certain goût de l'écrivain pour la tromperie. La mystification, d'autre part, n'est pas non plus un moyen, une simple technique, pour réussir à bernier son public; elle est inséparable de toute création artistique digne de ce nom, elle est la condition préalable de toute illusion, et non son véhicule. L'apparition de la mystification littéraire va de pair avec l'élaboration de la doctrine du modèle idéal, qui constitue une étape essentielle dans la formation des idées esthétiques de Diderot. On sait que d'après cette doctrine, l'artiste ne doit pas se borner à imiter la nature 'subsistante', mais construire dans sa tête, à partir des éléments qu'il trouve autour de lui, un modèle idéal, seul digne d'être représenté. C'est là le point de départ du 'mensonge' dans l'art: car, lorsque l'artiste 'fait beau', il ne fait 'rien de ce qui est, rien même de ce qui puisse être',¹⁵ et le détail réaliste – la verrue, la poudre aux souliers – ne vient que pour couronner la mystification. C'est même la réalité qui est mensongère – Diderot en est convaincu depuis l'*Eloge de Richardson*¹⁶ – car elle est nécessairement déformée, imparfaite: 'la nature [...]

15. *Salon de 1767* (Paris 1963), p.59.

16. 'L'histoire ne ment pas seulement parce qu'il y a des historiens menteurs ou qui font mal leur métier. Elle ment parce que la réalité qu'elle décrit est mensongère. Toute apparence est trompeuse ou destinée à tromper. [...] Même si le rapport de l'historien est fidèle, son enquête "n'embrasse qu'une portion de la durée, qu'un point de la surface du globe". [...] On arrive ainsi

produit tous ses ouvrages viciés'.¹⁷ Pour Diderot, il existe une autre réalité qui surpasse la réalité des phénomènes particuliers, et il en tient une preuve 'vivante': Suzanne Simonin. La correspondante du marquis de Croismare est un modèle idéal, dont l'un des éléments s'appelle Marguerite Delamarre. Quoique fictive, elle a acquis une réalité 'surréelle' qui l'a arrachée à la non-existence des personnages fictifs des romans en vogue. A l'illusion de la réalité prônée par l'esthétique classique, mirage d'une réalité viciée et mensongère qui, en fin de compte, ne trompe personne, Diderot oppose la *réalité surréelle* du modèle idéal, seule capable de rendre compte de la réalité en sa totalité.

Appendice

Il y a un rapprochement troublant entre le thème pictural de la chaste Suzanne et La Harpe dans les *Pensées détachées sur la peinture*. Après avoir évoqué la supériorité de la peinture et sculpture morale sur la peinture et sculpture licencieuse, Diderot avoue dans un aphorisme solitaire: 'Je regarde *Suzanne*, et loin de ressentir de l'horreur pour les vieillards, peut-être ai-je désiré d'être à leur place'; après quoi il ajoute l'aphorisme suivant qui, cependant, ne traite pas du tout du même sujet: 'Monsieur de La Harpe, vous avez beau dire, il faut agiter, tourmenter, émouvoir. On a écrit au-dessous de la muse tragique: φόβος καὶ ἔλεος; et vous ne m'inspirez ni la terreur, ni la pitié, si vous manquez de chaleur, pas plus que vous n'élèverez mon âme, si la vôtre est vide de noblesse'.¹⁸ Ceci est peut-être une preuve supplémentaire de l'étroite liaison, dans la tête de Diderot, entre Suzanne (Simonin) et La Harpe.

On sait par ailleurs que le thème de la chaste Suzanne et sa représentation picturale a fortement intéressé Diderot. En dehors du passage cité, il le mentionne dans les *Salons* de 1765 et de 1767 (à propos des tableaux respectifs de Vanloo et de La Grenée) où il insiste particulièrement sur un tableau exécuté par un peintre italien (*Suzanne au bain*, de J. Cesari, selon E. M. Bukdahl).¹⁹ Or il se trouve que ce tableau, ainsi que Diderot le décrit, fonctionne exactement comme son roman *La Religieuse*, cette longue lettre que sœur Suzanne écrit au marquis de Croismare. Car ce que Diderot admire chez le peintre italien, c'est

à distinguer trois étages de connaissance. Au sommet, le modèle idéal de l'homme, en qui est la source de toute vérité. Un peu plus bas, la vérité romanesque, qui se présente par rapport au modèle idéal comme une copie authentique, parce qu'elle "embrasse tous les lieux et tous les temps". Au plus bas degré, la vérité dont se réclame l'histoire, qui n'est tout au plus que la copie d'une copie, à laquelle s'attache le naïf lecteur en quête de sensations' (J. Chouillet, *La Formation des idées esthétiques de Diderot*, Paris 1973, p.514-15).

17. *Salon de 1767*, p.60.

18. *Œuvres esthétiques*, éd. P. Vernière (Paris 1968), p.767.

19. Voir la note 58 dans *O.C.*, xiv.

d'avoir réussi, sans choquer, une composition *libre*, c'est-à-dire *osée*: 'Il a placé les deux vieillards du même côté. La Suzanne porte toute sa draperie de ce côté, et pour se dérober aux regards des vieillards, elle se livre entièrement aux yeux du spectateur. Cette composition est très libre, et personne n'en est blessé; c'est que l'intention évidente sauve tout, et que le spectateur n'est jamais du sujet.'²⁰ Tout le récit qui constitue le texte de *La Religieuse* est bâti sur le même principe: une jeune fille 'se livre entièrement aux yeux du spectateur', mais comme elle est censée être la créature la plus innocente du monde, 'personne n'en est blessé' (ou autant que par le tableau de Cesari, car Diderot devrait dire: ... ne devrait être blessé). Autrement dit: *La Religieuse* serait un texte 'pornographique' si Suzanne avait été consciente du caractère érotique de certains détails qu'elle raconte au marquis son lecteur. Or, comme dans le tableau de Cesari, où Suzanne se cache devant les vieillards tout en ignorant l'œil indiscret du spectateur,²¹ cette innocence 'sauve tout', car le spectateur n'est jamais du sujet:

Une femme nue n'est point indécente. C'est une femme troussée qui l'est. Supposez devant vous la Vénus de Médicis, et dites-moi si sa nudité vous offensera. Mais chaussez les pieds de cette Vénus de deux petites mules brodées. Attachez sur son genou avec des jarretières couleur de rose un bas blanc bien tiré. Ajustez sur sa tête un bout de cornette, et vous sentirez fortement la différence du décent et de l'indécent. C'est la différence d'une femme qu'on voit et d'une femme qui se montre.²²

Au moment où il écrivait *La Religieuse*, Diderot assimilait le fonctionnement du roman à celui du théâtre et du tableau: le lecteur reste en dehors de la scène, il voit 'celui qui agit', il 'se met à sa place où à ses côtés, [il] se passionne pour ou contre lui; [il] s'unit à son rôle, s'il est vertueux; [il] s'en écarte avec indignation, s'il est injuste et vicieux.'²³ D'autre part, le lecteur est tout passion, il ne réfléchit plus, il se laisse littéralement envahir par le spectacle:²⁴ 'On éprouve à l'aspect de l'injustice une révolte qu'on ne saurait s'expliquer à soi-

20. *Salon de 1765, O.C.*, xiv.38.

21. 'Une scène représentée sur la toile, ou sur les planches, ne suppose pas de témoins' (*Salon de 1767*), p.94.

22. *Salon de 1767*, p.94. Voir aussi l'aphorisme tiré des *Pensées détachées sur la peinture*, où Diderot insiste sur le rôle du spectateur par rapport à une représentation: 'Laisse prétend qu'il est permis à l'artiste de faire entrer le spectateur dans la scène de son tableau. Je n'en crois rien; et il y a si peu d'exceptions, que je ferais volontiers une règle générale du contraire. Cela me semblerait d'aussi mauvais goût que le jeu d'un acteur qui s'adresserait au parterre. La toile renferme tout l'espace, et il n'y a personne au delà. Lorsque Suzanne s'expose nue à mes regards, en opposant aux regards des vieillards tous les voiles qui l'enveloppaient, Suzanne est chaste et le peintre aussi; ni l'un ni l'autre ne me savaient là' (*Œuvres esthétiques*, p.792).

23. *Eloge de Richardson, O.C.*, xiii.192-93.

24. Diderot imagine le roman moins qu'il ne le voit.

*même.*²⁵ L'effet de la représentation est ainsi obtenu de manière subreptice: le lecteur *sent* avant de réfléchir et de juger: 'Cette action de la Suzanne était si naturelle, qu'on ne s'apercevait *que de réflexion*, de l'intention du peintre, de l'indécence de la figure; *si toutefois il y avait indécence.*'²⁶

Considéré sous cet angle, le texte de *La Religieuse* contient non seulement des tableaux (de peinture ou de théâtre), mais fonctionne exactement comme une représentation (picturale ou théâtrale), où les acteurs agissent en vase clos, sans égard au jugement du spectateur indiscret. En fait il y a même deux spectateurs: d'abord le marquis de Croismare (qui fait partie intégrante du tableau) devant lequel Suzanne s'exhibe, mais de façon innocente; ensuite le lecteur du roman, qui se trouve exactement à la même place que le spectateur du tableau admiré: son œil voit tout, mais il ne peut pas en blâmer l'auteur du roman: 'l'intention évidente' – ici la facture du texte – 'sauve tout'.

25. *Eloge de Richardson, O.C.*, xiii.194. C'est nous qui soulignons.

26. *Salon de 1767*, p.94. C'est nous qui soulignons.